

En rekompisjjon og dens transkripsjoner

*-En analyse av Igor Stravinskys  
Pulcinella og Suite Italienne*

Tove Margrethe Falkenberg Erikstad



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016



# **En rekomposisjon og dens transkripsjoner**

*-En analyse av Igor Stravinskys  
Pulcinella og Suite Italienne*

Tove Margrethe Falkenberg Erikstad

Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2016

© Tove Margrethe F. Erikstad

År: 2016

Tittel: En rekomposisjon og dens transkripsjoner

Forfatter: Tove Margrethe F. Erikstad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV



# Sammendrag

Denne masteroppgaven sammenlikner og analyserer fem ulike versjoner av ett og samme musikalske materiale. Igor Stravinsky (1882-1971) skrev balletten *Pulcinella* i 1920 og basert på den skrev han en instrumental orkesterversjon ved samme navn i 1922. Senere lagde han tre duoversjoner av deler av det samme materialet, *Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'* for fiolin og klaver (heretter kalt *SGP*) i 1925, *Suite Italienne* for cello og klaver (heretter kalt *SIC*) i 1932 og til slutt en *Suite Italienne* for fiolin og klaver (heretter kalt *SIF*) i 1933. Musikken i *Pulcinella*, og dermed også alle de senere versjonene, bygger på musikalsk materiale fra 1700-tallet skrevet av komponistene Pergolesi, Gallo, Monza, van Wassenaer og Parisotti. Selv om den barokke musikken nærmest fremtrer i sin originale form med melodi- og basslinjene stort sett bevart i sin helhet, så hører man med en gang at det klinger som Stravinsky. Det overraskende er hvor lite han egentlig endrer og legger til, samtidig som han fjerner uttrykket så langt fra det barokke. Denne oppgaven undersøker hvordan Stravinsky behandler den barokke musikken i *Pulcinella* og hvilke kompositoriske grep han gjør i sin rekomponering for å skape det umiskjennelige preget på musikken. Videre gjøres en analyse av hvordan han transkriberer dette til de nevnte tre duoversjonene. Sentrale elementer som vil bli drøftet i oppgaven er bruk av lånt musikk i arbeid med nye verk, ulike aspekter rundt transkripsjonsfasen, hvordan idiomatikk kan bedømmes, forholdet til tradisjonen og perspektiver rundt det å blande gammelt og nytt på samme tid.







# Forord

Denne oppgaven er et resultat av masterstudier i musikkvitenskap på deltid kombinert med en utøvende frilanstilværelse som cellist. Interessen for den teoretiske delen av musikkfaget har alltid vært sterk hos meg, men det var likevel den utøvende delen som ble prioritert først. Det har derfor vært inspirerende å endelig kunne kombinere disse områdene. Stravinsky har for meg lenge vært en interessant skikkelse. Som tenåring hørte jeg *Suite Italienne* for første gang, og kombinasjonen av gammelt og nytt fascinerte meg stort. Da jeg senere også fikk høre *Pulcinella* ble jeg enda mer nysgjerrig og inspirert. Det har vært spennende og givende å studere denne blandingen av tider, stiler og uttrykk.

Mitt ønske for masteroppgaven har vært å holde meg så tett til musikken og det klingende som mulig. Gjennom min egen orkester- og musikererfaring har jeg fått oppleve å spille stemmer som ligger idiomatisk godt for instrumentet og utøve spennende klangkombinasjoner med stor effekt. Det er tilfredsstillende når det man gjør faktisk fungerer og er hørbart. Denne erfaringen ønsket jeg å ta med meg inn i oppgaveskrivingen.

Det er mange som må takkes for at denne oppgaven nå har kommet i havn. Først og fremst må jeg rette en stor takk til min veileder Ståle Wikshåland. Takk for den troen du har hatt på oppgaven, på min lytting og mine tanker. Du har vært raus med å stille din tid til disposisjon, alltid vært positiv og kommet med gode tips til en student med relativt lite skriveerfaring. Takk til venner og familie som har vist interesse for oppgaven, og spesielt til de som har lest gjennom og hjulpet med det praktiske rundt notevedleggene. Til slutt må jeg gi en ekstra takk til min samboer for en enorm tålmodighet, gode samtaler, stor hjelp med språklige løsninger og en uvurderlig støtte gjennom de siste månedene.

Tusen takk!

Oslo, 24. april 2016

Tove M. Erikstad

# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>1</b>
1.1	Problemområde	2
1.2	Om oppgaven	2
1.2.1	Avgrensinger, praktisk rundt lesing av oppgaven og litteratur	2
<b>2</b>	<b>Bakgrunn</b>	<b>5</b>
2.1	Bestillingen, samarbeidet og prosessen	5
2.2	Fakta om de fem ulike versjonene av verket	7
2.3	Om originalmusikken og dens komponister	9
<b>3</b>	<b>Metode og fremgangsmåte</b>	<b>10</b>
3.1	Et utvidet analysebegrep	10
3.1.1	Representasjoner av verket og lytting	11
3.1.2	Vokabular, målestokk og konvensjoner	11
3.1.3	Idiomatikk	12
3.2	Analytikerens erfaring og kunnskap	13
3.2.1	Min fremgangsmåte	14
3.3	Verkdefinisjoner	14
3.3.1	Rekomponering og bruk av lånt materiale	14
3.3.2	Instrumentasjon og orkestrasjon	16
3.3.3	Arrangement og transkripsjon	17
3.4	Instrumentasjonsanalyse	17
3.4.1	Hovedaspekter	18
3.4.2	Underaspekter og begreper	22
<b>4</b>	<b>Om verkene</b>	<b>24</b>
4.1	<i>Pulcinella</i>	24
4.1.1	<i>Pulcinella</i> som vendepunkt	25
4.1.2	Forholdet mellom Stravinsky og Pergolesi	26
4.1.3	Utvalget av satser og verkets form	27
4.1.4	Kompositoriske grep	28
4.2	Duoversjonene	31
<b>5</b>	<b>Analysen</b>	<b>33</b>
5.1	Ouverture/Sinfonia	33
5.1.1	Ouverture/Sinfonia i <i>Pulcinella</i>	33

5.1.2	Duoversjonene av Introductione/Introduzione .....	36
<b>5.2</b>	<b>Serenata.....</b>	<b>39</b>
5.2.1	Serenata i <i>Pulcinella</i> .....	39
5.2.2	Duoversjonene av Serenata.....	43
<b>5.3</b>	<b>Aria .....</b>	<b>45</b>
5.3.1	Allegro (alla breve) (91), Andante (104), Larghetto (122) i <i>Pulcinella</i> .....	45
5.3.2	Celloversjonen av Aria .....	50
<b>5.4</b>	<b>Scherzino .....</b>	<b>53</b>
5.4.1	Presto (117) i <i>Pulcinella</i> .....	53
5.4.2	Fiolinversjonen av Scherzino.....	55
<b>5.5</b>	<b>Tarantella.....</b>	<b>57</b>
5.5.1	Tarantella i <i>Pulcinella</i> .....	57
5.5.2	Duoversjonene av Tarantella .....	60
<b>5.6</b>	<b>Gavotta con due variazioni.....</b>	<b>62</b>
5.6.1	Gavotta con due variazioni i <i>Pulcinella</i> .....	62
5.6.2	Fiolinversjonene av Gavotta con due Variazioni.....	66
<b>5.7</b>	<b>Minuetto .....</b>	<b>70</b>
5.7.1	Minuetto i <i>Pulcinella</i> .....	70
5.7.2	Duoversjonene av Minuetto.....	74
<b>5.8</b>	<b>Finale .....</b>	<b>76</b>
5.8.1	Finalen i <i>Pulcinella</i> .....	76
5.8.2	Duoversjonene av Finalen.....	81
<b>6</b>	<b>Oppsummering, drøfting og konklusjon .....</b>	<b>85</b>
<b>6.1</b>	<b>Fra det barokke til <i>Pulcinella</i>.....</b>	<b>85</b>
6.1.1	De tre viktigste effektene av Stravinskys grep .....	89
6.1.2	Definisjon av <i>Pulcinella</i> .....	91
6.1.3	Bruken av lånt materiale .....	92
<b>6.2</b>	<b>Fra <i>Pulcinella</i> til de tre duoversjonene.....</b>	<b>93</b>
6.2.1	Definisjon av duoversjonene.....	96
6.2.2	Balansen mellom det kreative og det idiomatiske .....	96
<b>6.3</b>	<b>Drøfting av felles aspekter .....</b>	<b>98</b>
6.3.1	Interne motsetninger og stridigheter i musikken .....	98
6.3.2	Det å bedømme idiomatikk.....	100
6.3.3	Forholdet til tid og tradisjon .....	102
6.3.4	Samarbeidsprosjektets påvirkning på musikken.....	104
<b>6.4</b>	<b>Konklusjon.....</b>	<b>105</b>

<b>Litteraturliste .....</b>	<b>107</b>
<b>Vedlegg 1.....</b>	<b>114</b>

# 1 Innledning

Igor Stravinsky (1882-1971) skrev balletten *Pulcinella* i 1920 og basert på den skrev han en instrumental orkestersuite ved samme navn. Senere lagde han tre duoversjoner av deler av det samme materialet, der de to siste for henholdsvis cello/klaver og fiolin/klaver har tittelen *Suite Italienne. Pulcinella*, og dermed også alle de senere versjonene, bygger på allerede eksisterende italiensk barokkmateriale, både instrumentale og vokale satser. Det interessante er at selv om den barokke musikken nærmest fremtrer i sin originale form, melodi- og basslinjene bevares stort sett i sin helhet, så hører man med en gang at det klinger som Stravinsky. Selv om han i løpet av sin produksjon var innom mange uttrykksmåter og stiler, er det alltid noe unikt og umiskjennelig ved uttrykket og hans instrumentasjon. Nadia Boulanger, som kjente Stravinsky godt, har uttrykt følgende: «Stravinsky's personality is so peremptory that when he picks up something, you don't see the object so much as the hand holding it» (sitert i Joseph 2001: 2). Med andre ord; på samme måte som barokkmusikken i *Pulcinella* er objektet som plukkes opp, er Stravinskys grep om materialet gjort med en så tydelig hånd at mye av oppmerksomheten faller på selve grepet.

Jeg ønsker i denne oppgaven å undersøke hvordan Stravinsky behandler barokkmaterialet, sammenlikne de ulike versjonene av *Pulcinella* og duoversjonene og se hva som skjer når et musikalsk materiale skifter format og medium. I en analyse der det musikalske materialet, melodiene, det harmoniske grunnforløpet og delvis det formmessige ikke stammer fra komponisten selv, vil fokuset være rettet mot selve utformingen, instrumentasjonen, samt hvordan det lånte materialet blir behandlet. En velfungerende instrumentasjon i en rekompisisjon eller transkripsjon handler mye om å finne balansen mellom et godt håndverk og et kreativt uttrykk. Når det gjelder analyse av instrumentasjon, transkripsjon og rekompisivering finnes det utfordringer knyttet til metodefeltet. Dette er imidlertid et fagområde med stadig økende interesse. For eksempel har det blitt skrevet flere masteroppgaver med liknende tematikk her på UiO de senere årene. Min opprinnelige plan var å kun fokusere på de tre duoversjonene. Med tiden fant jeg derimot ut at prosessen fra barokk til *Pulcinella* var vel så interessant, og av så stor betydning for duoversjonenes utforming, at oppgavens fokus ble flyttet.

## 1.1 Problemområde

Jeg ønsker å gjøre komparative rekonstruerings- og transkriberingsanalyser av de to ulike orkesterversjonene av *Pulcinella* og de tre duoversjonene *Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'*, *Suite Italienne* for cello og *Suite Italienne* for fiolin. Med dette menes at jeg skal følge et musikalsk materiale fra et mindre format (det barokke utgangspunktet), til et relativt stort format (33 musikere og tre sangsolister) og ned igjen til duobesetning. Dette deler jeg inn i to prosesser: Først vil jeg undersøke hvordan Stravinsky behandler det barokke utgangspunktet, med hvilke grep og hvordan han får det til å låte så særpreget i *Pulcinella*. Deretter vil jeg undersøke hvordan han overfører *Pulcinella* til duoversjonene og sammenlikne de tre ulike løsningene på transkripsjonsprosessen.

## 1.2 Om oppgaven

Oppgaven består av seks kapitler. Kapittel 2 omhandler bakgrunnen og prosessen rundt tilblivelsen av verket, samt fakta om de ulike versjonene og det barokke utgangspunktet. Deretter vil jeg i kapittel 3 gi en beskrivelse av valgt metode og fremgangsmåte, samt gi nødvendige begrepsavklaringer. Kapittel 4 omhandler hva andre har uttalt om verkene og musikken. Denne delen danner et bakgrunnstykke for min egen analyse som følger i kapittel 5. I kapittel 6 sees de tidligere delene i sammenheng i form av en oppsummering og drøfting av de viktigste aspektene, før jeg kommer med en avsluttende konklusjon.

### 1.2.1 Avgrensinger, praktisk rundt lesing av oppgaven og litteratur

Det er skrevet enormt mye både om og av Stravinsky. Han har selv kommet med en rekke motstridende uttalelser og tekstene om ham er heller ikke alltid samstemte. Jeg har dermed måttet gjøre utvelgelsesvalg av hvilken litteratur jeg har villet støtte meg til, samt hvilke uttalelser og meningsyttringer jeg har valgt å ta med i oppgaven. Stravinskys musikk hadde også et ekstremt stort stilistisk mangfold. Det er gjort utallige forsøk på å kategorisere hans musikk i ulike stiler med ulike beskrivelser. Mange anerkjente Stravinskyforskere anser *Pulcinella* som det første verket i hans såkalte neoklassiske periode, mens andre er uenige i dette. Begrepet neoklassisisme kan enkelt knyttes opp mot et verk som *Pulcinella* ettersom barokkmusikken så sterkt er tilstede hele tiden. Hvordan Stravinsky behandler det barokke har imidlertid mindre neoklassisk over seg. Neoklassisisme er et sentralt begrep rundt musikk fra mellomkrigstiden, men det er også blitt et sekkebegrep som det er vanskelig å definere. I

dag brukes det som merkelapp på enormt varierende musikk innenfor en stor tidsperiode og som en motsetning til både det romantiske, impresjonistiske og ekspresjonistiske/modernistiske. Begrepet mister innhold og sier tilslutt lite om det aller viktigste, nemlig musikken. Diskusjonen om hvorvidt *Pulcinella* hører inn under neoklassisisme eller ei vil ikke bli belyst i denne oppgaven. I og med at *Pulcinella* eksplisitt bygger på allerede eksisterende musikk, velger jeg heller å ta opp problematikken rundt det å bruke/låne andres eller tidligere skrevet musikk som utgangspunkt for nye verk. Jeg vil i liten grad se *Pulcinella* i forhold til sin samtid eller i forhold til Stravinskys øvrige produksjon. Som så mange påpeker er det mest interessante hvordan Stravinsky uansett stil, besetning, genre eller samtid setter sitt personlige preg på musikken. Det er i stor grad det denne oppgaven skal handle om.

Selv om jeg har studert alle satsene i *Pulcinella* er denne oppgaven begrenset til å forholde seg til de satsene som blir brukt videre i de tre ulike duoversjonene. De satsene som analyseres vil heller ikke kunne gjennomgås takt for takt, men jeg har gjort utsnitt som skal dekke mine viktigste poenger. Jeg vil ikke forholde meg til teksten som følger sangsolistene i ballettversjonen og heller ikke til ballettens handling. Av praktiske årsaker tar jeg alltid utgangspunkt i ballettversjonen av *Pulcinella*, da noen av satsene som går til *Suite Italienne* ikke finnes i suiteversjonen. De ulike revisjonene av balletten og suiten vil ikke bli omtalt. For ordens skyld analyserer jeg de tre duoversjonene stort sett i kronologisk rekkefølge. Det vil si at jeg først beskriver hvordan *Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'* er utformet, og deretter sammenlikner de to *Suite Italienne*-versjonene med denne. For å få fullt utbytte av analysen er det nødvendig å ha fullstendige partiturer på alle satsene tilgjengelig.<sup>1</sup> I oppgaveteksten henviser jeg løpende til taktnummereringen i notene. I tillegg er det en fordel å ha tilgang til de originale barokkskissene. Jeg henviser til litteraturlisten for benyttede utgaver av de ulike partiturene, samt oppgavens referanseinnspillinger av verkene. Det finnes eksempler der de valgte innspillinger ikke utfører alle detaljer jeg kommenterer i analysen slik det står notert i partituret, men referanseutvalget er gjort på bakgrunn av en helhetsopplevelse. En masteroppgave som denne vil hovedsakelig ha lesere med musikkfaglig bakgrunn. Det forutsettes derfor at leseren er fortrolig med en del begreper og

---

<sup>1</sup> For å sikre at sensorene har samme taktnummer og utgave som brukt i oppgaven, er kopier av de originale skissene hentet fra boken til Carr (2010) og notematerialet på verkene av Stravinsky vedlagt i eget hefte. Av hensyn til opphavsrettigheter har jeg ikke kunnet legge ved fullstendige partiturer i den elektroniske versjonen av oppgaven, men alle partiturer er publisert og mulig å få tak i for den interesserte leser.

fagområder, herunder kunnskap om ulike spilleteknikker på strykeinstrumenter, noe orkesterkunnskap, en viss barokk stilfortrolighet, noe kjennskap til Stravinskys tidligere verker, samt sentrale konvensjoner fra den vestlige musikktradisjonen.

Boken *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* av Maureen A. Carr (2010) har vært sentral for denne oppgaven. Her finnes alle manuskriptene Stravinsky har brukt i arbeidet med *Pulcinella*, hvilket er det notematerialet jeg har brukt som kilde for barokksatsene. Jeg har ikke søkt etter andre utgivelser av 1700-tallsverkene. Det er skrevet en del litteratur om hvordan Stravinsky behandler den barokke musikken i *Pulcinella*.<sup>2</sup> Dette støtter jeg meg til, konkretiserer i min egen analyse og utvider med egne perspektiver. Den videre overgangen til *Suite Italienne* har jeg funnet mindre litteratur om, noe som åpner for at denne oppgaven kan komme med nye perspektiver og vinklinger.

---

<sup>2</sup>Generelt om Stravinsky og om *Pulcinella* spesielt har litteratur av Jonathan Cross (2000 og kapitler fra hans antologi fra 2003), Mikhail Druskin (1983), Paul Griffiths (1992), Richard Taruskin (1996), Roman Vlad (1960), Stephen Walsh (1993) og Eric Walter White (1966) vært viktige. Om orkestrasjon og instrumentasjonsanalyse har lærebøker av Samuel Adler (2002), Nikolay Rimsky-Korsakov (1964) og Walter Piston (1961) vært fruktbar lesing, men Rolf Inge Godøys *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk* (1993) står som den mest sentrale. I tillegg har jeg latt meg inspirere av masteroppgaver av Thomas Erma Møller (2011) og Aleksander Sinding-Larsen Waaktaar (2015). Teorier rundt lån av allerede eksisterende musikalsk materiale har jeg hentet fra J.Peter Burkholder (1994) og Joseph N. Straus (1990). Se litteraturlisten for mer detaljert informasjon. Om de tre duoversjonene har jeg i hovedsak hentet all inspirasjon fra to amerikanske avhandlinger: Hsieh, I-H. (2005) *Twentieth-century Arrangement for Cello and Piano: Igor Stravinsky's Suite Italienne* [Doktoravhandling]. University of Cincinnati og Murasugi, S.C. (2009) *Influence of Commedia dell'Arte on Stravinsky's Suite Italienne* [Doktoravhandling]. The Ohio State University.



## 2 Bakgrunn

### 2.1 Bestillingen, samarbeidet og prosessen

I årene før første verdenskrig hadde Stravinsky sammen med impresarioen Sergei Diaghilev (1872-1929) og Ballets Russes hatt suksesser med ballettene *Ildfuglen*, *Petrushka* og *Vårofferet*. Krigen og senere den russiske revolusjon endret situasjonen drastisk. Stravinsky levde i Sveits på denne tiden og måtte nå forsonse seg med en permanent tilværelse i eksil (Walsh 1993: 96). Mellom *Nattergalen* i 1914 og *Pulcinella* skrev Stravinsky ikke for noe standard vestlig ensemble, med noen få unntak, for eksempel *Tre stykker for strykekvartett* i 1914 (Taruskin 1996: 1129). Det skal ikke ha vært lett for Stravinsky å ta opp tråden i den kunstneriske karrieren igjen etter krigen. Diaghilev hadde omsider klart å samle kompaniet sitt i London og kom med ideer til samarbeid som Stravinsky avfeide. Stravinsky syntes det var rart at Diaghilev ikke viste mer interesse for hans sceniske verk skrevet i perioden i Sveits, men sannheten var at Diaghilev var sjalu på suksessen Stravinsky hadde oppnådd (White 1966: 244). Han så på Stravinskys samarbeid med sveitsiske kollegaer som et brudd på tilliten de to imellom (White 1966: 49), i tillegg til at de hadde økonomiske uoverensstemmelser angående ubetalte honorarer (Stravinsky og Craft 1979: 177).

Diaghilev, Ballets Russes og koreograf Léonide Massine (1896-1979) hadde i 1917 suksess med *The good-humoured ladies* der Vincenzo Tommassini orkestret Scarlattis klavermusikk (White 1966: 245). Muligens inspirert av dette ville Diaghilev igjen få i stand et samarbeid med Stravinsky, og utgangspunktet skulle være en commedia dell'arte-handling med musikk fra 1700-tallet. Konkret når og hvor ideen til akkurat *Pulcinella* oppstod er imidlertid usikkert. Massine så i 1914 et commedia dell'arte-teater og ble inspirert av dette. Han deltok meget aktivt i planleggingen sammen med Diaghilev (Garafola 2010: 42). De ville at Pablo Picasso (1881-1973) skulle utvikle dekor og kostymer. Det finnes belegg for at både Picasso, Diaghilev, Massine, Ernest Ansermet (1883-1969) og Stravinsky møttes i årene før 1919, men tidsforløpet i prosjektet er vanskelig å stadfeste. Vi vet at Massine utviklet librettoen/handlingsforløpet og at Diaghilev ikke hadde Stravinsky i tankene før etter mai 1919, da Manuel de Falla som egentlig først ble spurt takket nei til invitasjonen om deltakelse (Carr 2010: 3).

Diaghilev presenterte Stravinsky for ideen om å bruke Pergolesis musikk som utgangspunkt for en ballett med vokale innslag basert på *commedia dell'arte*-tematikk. Det er usikkerhet rundt hva slags forhold Stravinsky på forhånd hadde til denne musikken. I *Expositions and Developments* uttalte Stravinsky at han kun kjente til *Stabat Mater* og operaen *La Serva Padrona* av Pergolesi, og at disse verkene ikke interesserte ham i særlig grad (Stravinsky og Craft 1962a: 112). *Chronicle of my life* sier at Diaghilev visste Stravinsky allerede likte Pergolesis musikk (referert i White 1966: 245), mens det i *Samtaler med Stravinsky* står at *Pulcinella* var det eneste verket av Pergolesi han virkelig likte (Stravinsky og Craft 1962b: 54). Diaghilev hadde samlet manuskriptkopier fra konservatoriet i Napoli og British Museum av en rekke ukjente eller mindre kjente verk, kammermusikk, klavermusikk og operaer utgitt under Pergolesis navn. I 1920 trodde man alt var av Pergolesi, men senere tids forskning viser at mange av komposisjonene også er av komponistene Gallo, Monza, van Wassenaer og Parisotti (Carr 2010). Stravinsky så gjennom manuskriptene og stilte seg positiv til samarbeidet. Det sies at han ble forelsket i materialet (White 1966: 50). Stravinsky var som sagt sistemann med på laget i samarbeidet (Taruskin 1996: 1462) og hans kontrakt ble signert desember 1919, tre måneder etter at han hadde begynt på arbeidet (Stravinsky og Craft 1979: 183). Taruskin påpeker at *Pulcinella* er av de sjeldne tilfellene, det første siden *Ildfuglen*, der Stravinsky sier ja til en bestilling på et prosjekt han selv ikke har deltatt i å initiere (Taruskin 1996: 1462).

Carr har belyst hvordan arbeidsprosessen til Stravinsky sannsynligvis skal ha fortonet seg. Dette er interessant med tanke på at jeg senere skal analysere hvordan han behandler barokkmusikken. Først skal han ha satt seg nøye inn i handlingsforløpet som Massine hadde utviklet og som inneholdt noen spesifiserte musikkseksempler som tarantella og gavotte på utvalgte punkter i handlingen (Carr 2010: 5). Stravinsky studerte kildene han hadde fått av Diaghilev, valgte ut noen og forkastet andre. Han skisserte musikalske ideer og nyskrevne tillegg direkte på manuskriptene, samt skisserte noen separate ideer ved siden av. «I began by composing on the Pergolesi manuscripts themselves, as though I were correcting an old work of my own. I began without preconceptions or aesthetic attitudes, and I could not have predicted anything about the result» (Stravinsky og Craft 1962a: 112). Grunnet tidsmangel måtte han raskt forberede et øvingspartitur for Massine, deretter et klaveruttog og til slutt et fullt partitur der han også allerede antydte ideer for hvordan han ville forme den instrumentale suiteversjonen av verket (Carr 2010: 14-15).

Det var attraktivt og inspirerende for Stravinsky å få samarbeide med to av samtidens store kunstnere, Picasso og Massine. Picasso var spesielt nær og kjær for ham og de hadde tidligere møtt hverandre i april 1917 da Picasso tegnet det første av hans tre kjente portretter av komponisten (Stravinsky og Craft 1979: 181-182.) Et samarbeid mellom så markerte kunstneriske skikkelser er unikt, men ikke nødvendigvis uten misforståelser. Diaghilev var sjokkert over Picassos design som var langt fra den rene *commedia dell'arte*-stilen han ønsket. I tillegg var han skuffet over Stravinskys musikk og mislikte det satiriske preget: «Han hadde ventet en streng, maniert instrumentasjon av noe riktig søtt» (Stravinsky og Craft 1962b: 84). Det oppsto også misforståelser da Massine koreograferte utfra pianoreduksjonen av partituret. Diaghilev skal ha villedet Massine ved å gi inntrykk av at verket kom til å få en stor og voldsom orkestrasjon mer liknende de tidligere ballettene, når virkeligheten til Stravinsky var et orkester på 33 musikere. Resultatet ble at koreografien et par steder var ute av proporsjon i forhold til musikken (White 1966: 51). Selve handlingen er hentet fra et manuskript fra Napoli fra omkring 1700 som består av en rekke ulike komiske episoder der hovedrollen var Pulcinella, en tradisjonell helt i den neapolitanske *commedia dell'arte*. Episoden som ble valgt som utgangspunkt for balletten hadde tittelen *The Four Pulcinellas*. Handlingen består i korte trekk av sjalusi, forklodninger, kjærlighetsforviklinger, avsløringer, mordforsøk, og til slutt bryllup (White 1966: 245-246).

## 2.2 Fakta om de fem ulike versjonene av verket<sup>3</sup>

*Pulcinella* er en enakters ballett skrevet for et relativt lite orkester på 33 musikere bestående av to fløyter (en dobler med pikkolo), to oboer, to fagotter, to horn i F, en trompet i C, en trombone, fem solostrykere (1.1.1.1.1.) og tutti strykere (4.4.4.3.3). I tillegg er det en bass, tenor og sopran-solist som synger fra orkestergraven. Teksten deres er hentet fra barokkoriginalene og de forholder seg verken til handlingen eller rollefigurene i balletten. Verket ble komponert i perioden september 1919 til 20. april 1920 og balletten ble urfremført i operahuset i Paris 15. mai 1920 med Ballets Russes og dirigent Ernest Ansermet. Koreograf Massine danset selv tittelrollen (White 1966: 249). Piano/vokal-reduksjonen ble utgitt av J. & W. Chester i 1920, mens det fullstendige partituret ble utgitt i 1924 av Edition Russe de

---

<sup>3</sup> I tillegg til de to orkesterversjonene av *Pulcinella*, *Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'* (SGP), *Suite Italienne* for cello og klaver (SIC) og *Suite Italienne* for fiolin og klaver (SIF) finnes det også ytterligere to duoversjoner, begge for cello og fiolin. Den første er utarbeidet av Heifetz og Piatigorsky og den andre av Katherine Rife. Det kunne vært interessant å se på den første av disse, men siden begge to kun finnes innspilt og ikke nedskrevet, samt det faktum at Stravinsky selv ikke var innblandet i utarbeidelsen, fører til at disse ikke er tatt med i denne oppgaven.

Musique (senere av Boosey & Hawkes) (Walsh 1993: 302). Partituret ble revidert i 1965. I ettertid har det, hovedsakelig i Europa, vært flere ballettproduksjoner av *Pulcinella*, men ingen har reprodusert Massines koreografi (White 1966: 249-250). Ut fra balletten *Pulcinella* utarbeidet Stravinsky en suiteversjon i 1922, der 11 av de totalt 22 satsene i balletten er med.<sup>4</sup> Suiten har samme instrumentale besetning som balletten, men uten sangsolister. Vokalpartiene er erstattet av ulike instrumenter. Den første fremførelsen ble gjort av Boston Symphony Orchestra 22. desember 1922 under ledelse av dirigent Pierre Monteux. Suiten ble utgitt i 1924 på Edition Russe de Musique (senere av Boosey & Hawkes) (White 1966: 250). Den siste reviderte versjonen ble utgitt i 1949. Suiten er blitt den mest kjente og spilte versjonen av *Pulcinella*.

*Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi' (SGP)* for fiolin og klaver ble utarbeidet i Nice sommeren 1925 og ferdigskrevet 24. august 1925 (White 1966: 250). Suiten er den første av Stravinskys bearbeidelser av ballettutdrag for fiolin og klaver og er tilegnet fiolinisten Paul Kochanski (1887-1934), en russisk-polsk fiolinist som levde i New York. Urfremføringen 25. november 1925 i Frankfurt var ikke ved ham, men fiolinist Alma Moodie og Stravinsky. Selv med totalt tre dedikasjoner tilegnet seg skal ikke Kochanski ha spilt noen aktiv rolle i å utarbeide fiolinstemmen i noen av disse verkene (Schwarz 1986: 303). Suiten inneholder seks av satsene fra *Pulcinella* og ble utgitt på Edition Russe de Musique (senere av Boosey & Hawkes) i 1926 (Walsh 1993: 302). Verket er relativt lite spilt, da den senere *Suite Italienne* for samme besetning har blitt mer populær. Cellisten Gregor Piatigorsky ønsket lenge at Stravinsky skulle skrive noe for cello. Da dette ikke skjedde startet han selv å transkribere en versjon av *Pulcinella* og fikk etterhvert komponisten selv med på samarbeidet (King 2010: 80). I 1932 transkriberte de sammen *Suite Italienne* for cello og klaver (*SIC*). Gavottesatsen fra *SGP* ble utelatt og satsen Aria ble lagt til. Verket ble utgitt på Edition Russe de Musique (senere av Boosey & Hawkes) i 1934 (Walsh 1993: 302) og er i dag på standardrepertoaret for cello. Omkring 1933 skrev Stravinsky i samarbeid med fiolinisten Samuel Dushkin *Suite Italienne* for fiolin og klaver (*SIF*). Satsene er de samme som i *SGP*, men med en hurtig Scherzino i tillegg. Verket ble utgitt i 1934 på Edition Russe de Musique (senere av Boosey & Hawkes) (White 1966: 251). Samuel Dushkin var en amerikansk fiolinist med russisk opphav som ble en av Stravinskys nære samarbeids- og samspillspartnere både i Europa og Amerika. I løpet av noen få år utarbeidet de i tett

---

<sup>4</sup> Se fullstendig verk- og satsoversikt i vedlegg 1.

samarbeid et stort duorepertoar for fiolin og klaver. Dushkin var meget delaktig i arbeidet og sier selv: «My role was to extract from the original scores of former works we were transcribing a violin part which I thought appropriate for the violin as a virtuoso instrument and characteristic of his musical intentions» (sitert i Schwarz 1986: 307).

## 2.3 Om originalmusikken og dens komponister

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) var en viktig representant for den eldre neapolitanske skolen. Grunnet hans tidlige død var karrieren kort, men den inneholdt likevel en stor produksjon. Ved hans død var han knapt kjent utenfor Italia, men hans opera *La Serva Padrona* ble en del av voldsomme estetiske debatter i 1752-1754, Querelle des Buffoons, mellom tilhengere av den tradisjonelle franske operastilen og den nye italienske opera buffa-stilen med Rousseau som en av forkjemperne. Dette førte til at Pergolesi ble kjent over hele Europa (Brook 1986: 141). Hans tidlige død førte til en mytisk helgenstatus i ettertiden, og kombinert med hans popularitet resulterte det i mange falske utgivelser i hans navn (Taruskin 2010: 61). Musikken hans hadde en tydelig neapolitansk karakter med spanske motiver og vekslende komiske og sentimentale gester farget av en populær stil (Hucke og Monson u.å.). I hovedsak er operasatsene som blir brukt i *Pulcinella* av Pergolesi, mens de fleste instrumentalsatsene er skrevet av anonyme ”kleinmeisters” (Taruskin 2010: 61). Jeg skal nå kort omtale de andre komponistene som har skrevet musikk som brukes i denne oppgaven.

Domenico Gallo, antakelig født i Venezia ca. 1730, var fiolinist og komponist. Han skrev mye kirkemusikk og er kjent for sine fiolinsonater og symfonier. Gallos satser som blir brukt i *Pulcinella* er ikke særlig like Pergolesi stilmessig, men heller mer mot en galant stil fra 1750/1760-tallet (F. Walker sitert i Cudworth u.å.). Count Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766) var ikke italiensk, men en nederlandsk komponist. Hans *Concerti armonici* brukt i *Pulcinella* ble i 1740 først utgitt anonymt, deretter med Ricciotti som opphavsmann. I en utgave fra begynnelsen av 1800-tallet er konsertene tilskrevet Händel, der navnet senere ble dekket av en merkelapp med navnet Pergolesi. Det var under Pergolesis navn at konsertene ble populære (Dunning u.å.). Carlo Ignazio Monza (sent 1600-1739) var en italiensk komponist med spesielt mange operaverk oppført over hele Italia. Hans *Pièces modernes pour le Clavecin* ble i over to århundrer feilaktig tilskrevet Pergolesi. Samlingen var med i to antologier, *Eight lessons for the harpsichord* og *A second set of eight lessons ... composed by the Celebrated G.B. Pergolese*, utgitt i London i 1771 og 1778 (Donà u.å.).

# 3 Metode og fremgangsmåte

## 3.1 Et utvidet analysebegrep

Historisk sett har analysetradisjonen i stor grad fokusert på elementer som tonehøyde, harmoni, melodi og form. Analyse av instrumentasjon og rekomponering/transkribering inneholder mange elementer som overlapper med de tradisjonelle elementene, men i tillegg er aspekter som klangfarge, tekstur, dynamikk og artikulasjon meget sentrale. Blant andre Kerman (1980), Cook (1994) og White (1994) ønsker at analysefeltet utvides med et økt fokus på det performative, det klingende og ikke minst det fortolkende. Analysen må tilpasses musikken som skal analyseres (White 1994: 18) og det må bevisstgjøres hvilke spørsmål man vil finne svar på (Cook 1994: 2). Deskriptive oppstillinger av lett målbare parametere som tonehøyde eller funksjonsharmonisk progresjon er ikke tilstrekkelig. Klangfargen må for eksempel anerkjennes som et bærende kompositorisk element og noe mer enn bare fargelegging. «Gradually through the nineteenth and into the twentieth century, not only dynamics but tone color are removed from the province of realization and transferred into the basic process of composition» (Rosen 2001: uten sidetall). Walker beskriver begrepet criticism innenfor musikkvitenskapen slik: «The practice of criticism boils down to one thing: making value judgements. The theory of criticism, therefore, boils down to one thing also: explaining them» (1966: xi). Man skal ikke kun beskrive hva som konkret skjer i et gitt musikalsk avsnitt, men også si noe om hvordan dette virker. Selv i analyser som etterstreber utelatelse av alle bedømmende begreper, gjøres en stilltiende estetisk vurdering bare i valg av analyseobjekt som synes verdt å studere (Kerman 1980: 313). En slik utvidet form for analyse kan imidlertid virke flyktig og lite håndfast der den plasserer seg i et skjæringspunkt mellom ulike musikalske praksiser og tenkninger (Godøy 1993: 2). Godøy påpeker at man er nødt til å forholde seg til tid og rom på en annen måte. Vår analysetradisjon har i stor grad forholdt seg til de elementene eller parameterne som vårt notasjonssystem tydeligst beskriver, og fokuset har ligget på «...å bringe musikalsk substans inn i fikserte, målbare størrelser, ... framfor å utvikle begreper for å kunne karakterisere mer flyktige og emergente fenomener» (Godøy 1993: 4).

### 3.1.1 Representasjoner av verket og lytting

I en analyse må det defineres hvilken representasjon av verket som skal analyseres. Partituret er en god beskrivende anvisning for store deler av musikken, men det sier ikke nok om helheten. Flere forskere har i de senere år hatt økt fokus på det utøvende og Godøy mener vi må ha «...utsnitt av klingende musikalsk virkelighet ... som både utgangspunkt og referanse, og å anse alle andre mulige **representasjoner** ... som sekundære i forhold til dette» (1993: 2). Det klingende overordnes altså det skriftlige og viktigheten av å trekke inn tidsdimensjonen understrekes (Godøy 1993: 2). Det er med andre ord ikke hensiktsmessig å bare forholde seg til det skriftlige analyseobjektet. Selv om dagens musikkteknologi muliggjør en total «...kartlegging av lydens akustiske egenskaper» (Godøy 1993: 5), anser jeg lytting som beste hjelpemiddel for min analyse. Inspirert av Schaeffer beskriver Godøy dette som «å utspørre den lyttende bevissthet» (1993: 8). Når vi lytter må vi feste oss ved det mest iørefallende, og sentrale spørsmål blir da: «Is this what I hear? Is it what I want to hear?» (Cook 1994: 228). Svarene er viktige da vi har lett for å høre det vi vil og forventer å høre. Forventninger kan endres, og en vil lytte annerledes etterhvert som en analyserer og blir kjent med materialet. Godøy fremhever viktigheten av å ha et stadig vekslende perspektiv på lyttingen. Med dette menes at analytikeren må evne å veksle mellom å lytte til en sammensatt klang som en enkel, helhetlig enhet i det ene øyeblikket, og som en svært kompleks sak i det andre øyeblikket (Godøy 1993: 9). Det å skulle analysere det klingende materialet innebærer at en må forholde seg til fremføringer eller innspillinger. I den forbindelse er det viktig å påpeke at aspekter som artikulasjon, balanse, dynamikk, frasering, tempo, klangfarge, intensitet, samspill og akustikk i stor grad varierer avhengig av utøvere, tid, sted og andre ytre faktorer.

### 3.1.2 Vokabular, målestokk og konvensjoner

En stadig tilbakevendende utfordring er det er å snakke om musikk og spesielt de aspekter som en analyse som denne skal inneholde. White beskriver det slik: «The music theorist must strive to use words – discursive symbols – to describe things which are inherently non-discursive» (1994: 293). Selvfølgelig vil vi kunne ta i bruk en del av de tradisjonelle begrepene i vår nedarvede musikkteori, men vokabularet må i tillegg utvides (Godøy 1993: 4). Mangelen på et adekvat begrepsapparat føles prekær både innenfor den praktiske og den analytiske delen av instrumentasjonsfeltet. For å si noe om musikk er metaforer nødvendige og egnede språklige virkemidler som kan brukes til å «...forstå det ukjente gjennom det kjente» (Møller 2011: 11). På den måten kan abstrakte fenomener kobles til «...konkrete

opplevelser fra andre konseptuelle domener...» (Møller 2011: 11), gjerne knyttet til grunnleggende fysiske erfaringer (Møller 2011: 12). Godøy mener vi kan se for oss «...en verdiskala mellom en minimumsverdi og en maksimumsverdi...» (1993: 10). Det vil si at vi for eksempel kan fastslå en klangs karakter på en subjektiv skala mellom to motsetninger, gjerne ved hjelp av metaforer som hard/myk, spiss/rund eller tett/åpen. Dette gir et system der vi kan «...betrikte verdien av en dimensjon som til enhver tid relativ til andre tenkelige eller mulige verdier» (Godøy 1993: 10). Metaforer er i stor grad subjektive og fordrer felles erfaringer og assosiasjoner for å oppfattes likt. Hvilke metaformotpoler man velger å ta i bruk vil naturligvis i stor grad være avhengig av musikken som omtales, men også vokabularet brukt i instrumentasjonslærebøkene kan være til inspirasjon.

I forlengelsen av mangel på begrepsapparat finnes en annen tilnæringsmulighet, nemlig å ta i bruk de musikalske konvensjoner vi finner i den vestlige kunstmusikktradisjonen (Møller 2011: 12). Om vi har felles referanser og kjennskap til gjeldende konvensjoner, får vi et bedre utgangspunkt for å danne felles assosiasjoner (Møller 2011: 12). Konvensjoner fungerer i denne oppgaven også som et eget aspekt i analysen, da det fra Stravinskys side brukes som et bevisst virkemiddel i verkene. I den vestlige kunstmusikken har det gjennom historien blitt innarbeidet en del konvensjoner, tradisjoner og stereotyper, gjerne knyttet til de enkelte instrumentene, som det som komponist går an å leke med, forsterke eller motarbeide. «A composer may deliberately defeat the expectations aroused by the specific pattern followed; the resulting tension between the anticipated and the actual course of the music can be a source of esthetic delight» (Cone 1962: 287). Det er i spillet med konvensjoner og klisjeer at den musikalske humoren, ironien eller satiren gjerne kommer til uttrykk. Forbundet med konvensjoner er også rollene de ulike instrumentene har i samspillet, som for eksempel bassfunksjon, motstemmefunksjon, harmonisk funksjon, fremdriftsfunksjon, utviskende funksjon, sammenbindingsfunksjon og så videre. Dette fører oss over i neste avsnitt.

### **3.1.3 Idiomatikk**

Begrepet idiomatikk benyttes gjennomgående i denne oppgaven. Spørsmålet om roller og idiom er i følge Godøy «...en helt nødvendig del av en instrumentasjonsanalytisk systematikk» (Godøy 1993: 19). Dette er det nederste nivået i Godøys hierarkiske tankegang, for det er når de teksturale funksjonene blir kombinert med instrumentenes idiom – dets særegne klanglige og spilletekniske egenskaper – at vi finner instrumentenes rolle i et gitt



musikalsk utsnitt (1993: 19). Helheten i Godøys systematikk vil bli gjort rede for i kapittel 3.4. Det avgjørende for en god instrumentasjon er at rollen og idiomet stemmer godt overens. Dette er derfor en toveis påvirkning fordi «...den teksturale utformingen setter så absolutt betingelser for hvilke idiomer som passer. Og omvendt, så vil forskjellige idiomer sette betingelser for hvilke teksturale utforminger som er mulige» (Godøy 1993: 21). Det er viktig å tenke på en god utforming av hver enkelt stemme og etterstrebe en relativt jevn arbeidsfordeling mellom instrumentene (Godøy 1993: 21). Idiomatikk handler om hva som er egnet og karakteristisk for instrumentet og de muligheter og begrensninger som finnes. Lærebøkene i orkestrasjon kan være gode hjelpemidler for å bli kjent med de ulike instrumentenes idiomatikk. White stiller en rekke spørsmål som kan være nyttige for å fastslå om noe er idiomatisk eller ikke. Disse dreier seg om hvorvidt instrumentene blir brukt i deres mest effektive register i forhold til deres forventede funksjon, hvordan de tekniske mulighetene blir utnyttet og om eventuelle uidiomatiske partier kan forsvares og er suksessrike i forhold til den musikalske effekten (White 1994: 240). Et annet poeng er at både utøvere og instrumenter utvikler seg gjennom historien (Walker 1966: 23). Det som i dag virker umulig, kan kanskje være mulig i morgen. Det fulle potensialet i et instrument blir bare forløst etter generasjoner. Når idiomatikk omhandles må det skilles mellom de ideer som genuint utvider mediet og de som virkelig kommer i konflikt med det (Walker 1966: 23).

## **3.2 Analytikerens erfaring og kunnskap**

Denne oppgavens analyse avhenger i stor grad av min erfaring. Hvilke elementer jeg fokuserer på avhenger av min uttalte så vel som tause kunnskap. Lytting som et viktig verktøy er, på samme måte som konvensjoner og metaforer, avhengig av lytterens lyttererfaring og lyttemåte. Min opplevelse og erfaring med musikk, i dette tilfelle spesielt min stilfortrolighet med barokkmusikk, vil påvirke hva jeg opplever som unikt eller særegent. Det samme gjelder min oppfattelse av Stravinskys musikk og de ulike instrumentasjonstradisjonene. Hvordan jeg vil klare å skille det særegne fra det normale ved Stravinskys rekomponering eller transkribering avhenger av hva jeg allerede vet om disse fagfeltene, om idiomatikk og generelt om instrumentasjon som håndverk. Mange komponister, arrangører, utøvere, dirigenter og teoretikere har naturligvis mye praktisk forståelse rundt orkestermediet, men som Godøy påpeker har denne kunnskapen i stor grad forblitt usystematisert og taus (1993: 3).

### 3.2.1 Min fremgangsmåte

Jeg vil nå gjøre rede for min metodiske prosess. For å danne et teoretisk grunnlag har det vært nødvendig å lese omliggende litteratur om komponisten, samtiden, orkestrering, rekomponering og transkribering og om verkene spesifikt. Jeg har gjort min analyse gjennom nøysom og repeterende lytting, både med og uten partiturer. Selv om partiturstudier har vært en viktig del av prosessen, har analysen blitt til gjennom alltid å gå fra det klingende til det skriftlige. Jeg har i størst mulig grad forsøkt å først lytte meg frem til hva som er iørefallende, unikt og fremtredende, for deretter å gå til partiturene og studere i detalj hva som faktisk skjer.

Analysearbeidet i denne oppgaven har vært todelt da prosessen fra det barokke til *Pulcinella* innebærer én type transformasjon, mens prosessen fra *Pulcinella* til de tre duoversjonene innebærer en annen. Analysearbeidet har også bestått av flere faser. For å kunne kartlegge hvordan Stravinsky behandler det barokke materialet har jeg først satt meg inn i originalene, for på den måten å kunne skille hva som er Stravinsky og hva som er barokk. Derneft har jeg analysert hvordan han behandler materialet i *Pulcinella*, hva som oppleves mest unikt og deretter tolket hva slags effekt dette har. Videre har jeg sett på hvordan Stravinsky har overført *Pulcinella* til de tre ulike duoversjonene av verket og gjort komparative analyser av de ulike løsningene han har valgt i transformasjonsfasen. Spesielt for akkurat denne analysen er at vi har å gjøre med både gammelt og nytt materiale på samme tid. Hvilke elementer jeg velger å kommentere sees alltid i forhold til det konstante barokke bakteppet og sammenliknes med dets stiltrekk. Mye av det mest unike i disse verkene ligger i de aller minste detaljene. Godøys metodiske prinsipp om stadig vekslende perspektiv mellom mikro- og makronivå, detaljer og helhet, som blir beskrevet i kapittel 3.4, har derfor vært viktig. Analysen i denne oppgaven vil i stor grad kunne kalles en instrumentasjonsanalyse, men også andre aspekter er interessante og vil bli drøftet. Sentrale begreper benyttet i min analyse vil bli gjort rede for i det følgende.

## 3.3 Verkdefinisjoner

### 3.3.1 Rekomponering og bruk av lånt materiale

Rekomponering er ikke så bredt omtalt i analytisk litteratur, og Straus mener dette kommer av at rekomposisjoner ofte har blitt sett på som atypiske for deres respektive komponister og den generelle musikalske strømmingen i samtiden (1990: 45). Søkeordet *recomposition* på

*Oxford/Grove Music Online* gir ingen treff, men begrepene *borrowing* og *modelling* beskriver det samme. Burkholder skriver det enkelt: «Let us define musical borrowing broadly as taking something from an existing piece of music and using it in a new piece» (1994: 863). Med dette “something” mener han alt fra en melodi til et strukturelt plan, men det viktige er at det lånte må kunne identifiseres som noe som lånes fra et spesifikt allerede eksisterende verk. *Borrowing* skilles fra komponering nettopp ved at det må lånes fra konkrete verk og ikke fra generelle arketyper eller stiler (Burkholder 1994: 863). Burkholders vide definisjon av «the uses of existing music» (1994: 861) krever differensiering, for det å bruke lånt materiale kan forekomme på mange ulike måter. I denne oppgaven anser jeg *Pulcinella* for å falle inn under Burkholders kategori «(1)**Modeling** [*sic*] a work or section on an existing piece, assuming its structure, incorporating part of its melodic material, imitating its form or procedures, or using it as a model in some other way», mens de tre duoversjonene faller inn under kategorien «(4)**Arranging** a work for a new medium» (Burkholder 1994: 854). Skillet mellom arrangering og transkripsjon blir definert i kapittel 3.3.3.

På *Grove Music Online* skriver Burkholder at komponister i den vestlige tradisjonen gjerne har brukt modellering på ulike måter og med ulike intensjoner. Det kan brukes i en læringssituasjon for å bli kjent med en stil eller et spesifikt mesterverk, men det kan også brukes for å konkurrere mot, hylle eller kommentere en annen komponist. Ved hjelp av modellering kan man formidle mening ved å antyde eller henspille på et velkjent verk. De ulike måtene overlapper hverandre og kan også opptre samtidig (Burkholder u.å.(b)). Burkholder stiller tre grupper av essensielle spørsmål vi må ta stilling til i vårt arbeid med verk som bruker lånt materiale. De første er rent analytiske; hva lånes og hvordan brukes det. Deretter følger han opp med tolkningsmessige eller kritiske spørsmål; hvorfor er dette materialet lånt og hvilke musikalske eller utenom-musikalske funksjoner tjener det. Til slutt kommer de historiske spørsmålene som omhandler tradisjonen (Burkholder 1994: 864). Denne oppgaven vil hovedsakelig forholde seg til de to første gruppene av spørsmål, og i drøftingen vil disse bli forsøkt besvart. Videre må det også tas i betraktning den sammenhengen lånet oppstår i, samtidens holdninger, det estetiske formålet og den kulturelle konteksten (Burkholder 1994: 866). *Borrowing* som forskningsfelt er komplisert fordi det krysser historiske epoker, sjangre og fagfelt (Burkholder 1994: 867). Graden av endringer i det musikalske materialet har betydning for hvordan vi definerer verket. Skjer det for store endringer fra det lånte materialet til det nye kan det være vanskelig å oppdage lånet i seg selv,

men er forandringene for små vil det kanskje kun oppleves som en tolkning, en transkripsjon eller et arrangement av originalen (Burkholder u.å.(a)).

Å låne eldre materiale i nye komposisjoner har blitt gjort til alle tider og er en tradisjon like gammel som den vestlige musikken selv. Straus påpeker at det unike ved 1900-tallets rekomposisjoner er at de inneholder større stilistiske spenn fordi den historiske avstanden mellom rekomposisjonen og den opprinnelige modellen har økt. På en slik måte oppstår det lett to lag i verkene, originalmaterialet og de rekonponerte elementene, som enkelt kan skilles fra hverandre (Straus 1990: 44). Straus fremhever skillet mellom de rekomposisjonene som er gjort av praktiske årsaker og de som er gjort av en kunstnerisk impuls der målet er å skape et nytt autonomt verk med like stor kunstnerisk integritet som originalen (1990: 45). En rekomposisjon kan også si noe om komponistens forhold til tradisjonen.

Begrepet parodi har i musikkvitenskapelig sammenheng to betydninger, hvorav den ene har sammenheng med musikalske lån. Parodi blir gjerne først og fremst assosiert med 1500-tallets messekomposisjoner, men er likevel et begrep som brukes om musikalske lån der store deler av helheten av et allerede eksisterende verk blir brukt i et nytt verk, og der det gjennom fri behandling oppnås en fusjon mellom gamle og nye elementer (Tilmouth og Sherr u.å.). I tillegg finnes den mer kjente versjonen av parodibegrepet; det satiriske, humoristiske eller karikerte, noe som også kan frembringes ved hjelp av musikalske virkemidler. Begrepet pastisj dukker også opp i betydningen: «Imitation, parody; A work written partly in the style of another period...» (Cochrane u.å.). Dette må ikke forveksles med den operarelaterte betydningen: «An opera made up of various pieces from different composers or sources and adapted to a new or existing libretto» (Price u.å.).

### **3.3.2 Instrumentasjon og orkestrasjon**

Instrumentasjon og orkestrasjon er begreper som brukes om hverandre, og ulike forsøk er gjort på å definere disse. Instrumentasjon kan både bety den besetningen som kreves i et spesifikt verk, men også hvordan de ulike oppgavene og det musikalske materialet er fordelt mellom de ulike instrumentene innen komposisjonen (Olsen 1988: 9-10). Jeg forholder meg til Godøys definisjon: «Instrumentasjon er kunnskap om den faktiske klanglige utformingen av et musikkverk eller et utsnitt av et musikkverk» (1993: 2). I tillegg støtter jeg meg til *Oxford Dictionary of Music* sin definisjon som legger til aspektet med det idiomatiske og

komponistens kunnskap om de ulike instrumentene og deres egenskaper (Instrumentation u.å.). Begrepet orkestrasjon definerer Godøy som en «...benevnelse for instrumentasjon for det man vanligvis kaller et orkester» (1993: 2). *Oxford Dictionary of Music* legger her til det forvirrende at begrepet orkestrering også kan være sammenfallende med begrepet arrangering (Orchestration u.å.).

### 3.3.3 Arrangement og transkripsjon

Det eksisterer lite tydelige distinksjoner mellom begrepene arrangement og transkripsjon i oppslagsverk. Et søk i *Oxford Dictionary of Music* på *arrangement* resulterer i: «Arrangement or Transcription. Adaptation of a piece of mus. for a medium other than that for which it was orig. comp» (Arrangement u.å.). Når både *Oxford* og *Grove Music Online* videre prøver å skille, faller de ned på tendenser for hvordan begrepene vanligvis blir brukt, men ikke nødvendigvis universelt akseptert. Arrangement er en friere behandling av materialet med eller uten skifte av medium og en større grad av bearbeidelse. En transkripsjon anses som mer lojal mot originalen (Boyd 2001). Jeg følger dette og støtter meg til Adler: «Transcription is a lateral transference of a previously composed work from one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process...» (Adler 2002: 667). Graden av bearbeidelse avgjør altså om det kalles et arrangement eller en transkripsjon, men igjen må elementet idiomatikk inkluderes. En transkripsjon kan inneholde en del omskrivninger så lenge årsaken er av idiomatiske hensyn til det nye mediet. Dersom årsaken til omskrivingen skjer kun av kunstneriske hensyn, vil definisjonen være et arrangement (Straume 2013: 8).

## 3.4 Instrumentasjonsanalyse

Store deler av denne analysen faller inn under en instrumentasjonsanalyse, men som tidligere nevnt er det viktig å tilpasse analysen til den musikken som skal analyseres. I og med at alle verkene i denne analysen har en relativt oversiktlig tekstur, form og harmonikk, vil noen av de mest komplekse aspektene ved en slik analyse ikke være hensiktsmessig å ta med. Jeg vil i hovedsak støtte meg til deler av Godøys *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk* (1993), men også trekke inn synspunkter fra andre. Godøy er opptatt av at vi må anerkjenne instrumentasjon som et mangfoldig og sammensatt felt. Feltet må deles opp og elementene må studeres separat, samtidig som synet på helheten må bevares. «**Multidimensjonalitet** blir derfor det viktigste teoretiske prinsippet her, og **differensiering** blir det viktigste metodiske

prinsippet...» (Godøy 1993: 3). Godøys metode har en tilsynelatende hierarkisk, ovenfra-og-ned type tilnærming, men uten at det øverste nivået nødvendigvis er viktigere enn det nederste. Det sentrale er evnen til å stadig veksle perspektiv mellom det makroskopiske og det mikroskopiske. Øverst i hans systematikk finnes satsen som helhet. Deretter differensierer han mellom hovedaspektene klangfarge, tekstur og harmonikk. Det påpekes at alle disse tre aspektene overlapper og er avhengige av hverandre, men at differensiering er en nødvendighet. De tre hovedaspektene må deretter subdifferensieres i underaspekter og «...valget av aspekter vil være avhengig av det perspektiv man til enhver tid velger, eller det som man in [sic] den fenomenologiske tenkningen kaller for vår intensjonalitet» (Godøy 1993: 9). White (1994) og Piston (1961: 356) er enige med Godøy om at man må klare å dele opp og se på enkeltelementer, samtidig som man ikke overser helheten. Alt henger sammen; dynamikken påvirker teksturen, klangen kan understreke formen og kontraster i klangen kan fremheve det melodiske eller rytmiske (White 1994: 252). White deler analysen inn i tre nivåer; mikro-, middel- og makroanalyse (1994: 20). Han foreslår en todelt prosess, der man først beskriver hva som skjer og deretter ser sammenhenger og fortolker (1994: 18-19). I tillegg til Godøys tre hovedinndelinger i klangfarge, tekstur og harmonikk, legger White til aspektet rytme, noe jeg støtter meg til (1994: 21).

### 3.4.1 Hovedaspekter

Jeg vil i dette avsnittet gå gjennom hovedaspektene klangfarge, harmonikk, tekstur og rytme, samt andre underaspekter og begreper jeg vil benytte meg av i min analyse.

#### **Klangfarge**

Det første aspektet, klangfarge, *timbre*, er kanskje det minst håndgripelige og kan defineres som «...summen av de kvalitetene som skiller to lyder med samme tonehøyde og lydstyrke fra hverandre» (Møller 2011: 9). Balansen mellom de ulike overtonene i en klang påvirker klangfargen i stor grad, men Godøy mener klangfargen ikke nødvendigvis er likt instrumentets overtonespektrum slik som Fourieranalyse fremstiller det. Dette er fordi et akustisk instruments overtonespektrum aldri er statisk, men derimot i utvikling over tid (Godøy 1993: 11). Ansats, støy, bi-lyder, register og dynamikk er også faktorer som påvirker et instruments klangfarge. Dolan beskriver klangfarge som «an elusive object» som «...evades precise definition and rigorous analysis» (2013: 53). I tillegg til å beskrive et enkelt instruments klang og dets gradvise variasjoner over tid, må vi også kunne forholde oss

til samtlige kombinasjoner av instrumenter og klangfarger. Det vanskeliggjøres ved at våre vanlige instrumenter er inndelt i klare grupper og at «...vårt instrumentarium ikke utgjør noe ubrutt kontinuum av klangfarger» (Godøy 1993: 12). Det er derfor ikke lett å se for seg et felles sammenhengende fargespekter. Kompleksiteten i ulike klangfarger gjør det til et utfordrende element å gripe an, men Møller foreslår at det kan tas stilling til om klangfargene er homogene og blander seg godt med hverandre, eller om klangfargen har en mer heterogen karakter slik at de ulike bestanddelene enkelt kan skilles fra hverandre (2011: 10). Aspektet klangfarge er det som kanskje inneholder størst grad av subjektivitet og der bruken av metaforer er til stor nytte.

### **Tekstur**

Tekstur defineres som «...fordelingen av toner i tid og rom» (Xenaxis referert i Godøy 1993: 15). Godøy selv definerer begrepet på en vidtfaende måte når han sier tekstur «...utgjør i sum rett og slett kunnskapen om den rytmiske og konturmessige utformingen av musikken på basis av en underliggende harmonikk» (1993: 18). I en instrumentasjonsanalytisk sammenheng handler tekstur om å prøve å definere de ulike lagene, rollene og funksjonene i musikken. En første naturlig inndeling vil bestå av musikkens forgrunn, mellomsjikt og bakgrunn (Adler 2002: 118). Forgrunnen er den viktigste stemmen, ofte melodien, og det komponisten ønsker skal være mest fremtredende. Mellomsjiktet er motstemmer eller annet viktig kontrapunktisk materiale, mens bakgrunnen er akkompagnementet, enten akkordisk eller ved bruk av polyfoniske eller melodiske figurer (Adler 2002: 118). Rimsky-Korsakov fremhever at det å tydeliggjøre en forgrunn i forhold til en bakgrunn enten kan skje kunstig ved hjelp av dynamiske styrkegrader innskrevet i stemmene, eller naturlig grunnet de kontraster som oppstår gjennom valg av klangfarge, register og eventuelle doblinger (1964: 36). Godøy understreker viktigheten av å differensiere det teksturale ettersom «...svært mye av det som omtales som 'instrumentasjon' egentlig er en tekstural differensieringsproblematikk» (1993: 16). Hvis vi først har oversikt over de ulike rollene i en musikalsk tekstur, er det relativt greit å fordele dette mellom de ulike instrumentene til rådighet avhengig av fargevalg og idiomatikk (Godøy 1993: 16).

Innenfor aspektet tekstur har utviklingen av vokabular og egnede kategorier kommet lengre enn for eksempel innenfor aspektet klangfarge. Piston har utviklet en oversikt med syv ulike teksturkategorier, der de første vil være av størst relevans for denne analysen. Først setter han opp tekstur med ett element, også kalt «orchestral unison» (1961: 355). Her innbefattes også

oktav-, ters- og sekstdoblinger, og klangfargen og instrumentvalget blir viktig. Deretter følger teksturtypen med to elementer, gjerne melodi og akkompagnement, i en homofon tekstur (1961: 364). Om man så legger til en motstemme, «secondary melody», får vi en teksturtype med tre elementer (1961: 374). Andrestemmen kan ha form som en obligatstemme, en motstemme eller en mer likeverdig stemme. Den fjerde teksturtypen kaller Piston «part writing», der alle stemmene er likeverdige uten en fremtredende melodi (1961: 382). Videre i en kontrapunktisk tekstur har alle stemmene melodiske elementer. Det kan være imiterende kontrapunkt, individuelle melodier med fugal karakter eller en enkel kanon (1961: 388-389). I tillegg setter Piston opp akkorder som en egen teksturtype (1961: 396). Den siste kategorien er den komplekse tekturen der man kombinerer to eller flere av de overforstående kategoriene (1961: 405).

Et sentralt aspekt for denne oppgavens analyse med tanke på tekstur vil være bevegelsen i det musikalske materialet (Møller 2011: 14). Godøy påpeker at vi kan ha ulike hastigheter i tekturen på samme tid og hvordan vi kan differensiere dette gjennom for eksempel motsetningene utholdt/bevegelig. I tillegg henviser han til Schaeffers begreper *grain* (overflate) og *allure* (framtoning) (Godøy 1993: 16). *Grain* er krusninger eller mønstre på et mikroskopisk nivå som for eksempel triller, tremolo, arpeggioer, vibrato, støy etc. «...grain is ... concerned with the smallest textural qualities of the sound, and by analogy with both tactile and visual qualities» (Godøy 1997: 222). *Allure* er mønstre på et høyere makronivå. «...‘allure’, denotes the more slow-moving fluctuations of the sound» (Godøy 1997: 222). I denne analysen omhandler *allure* for eksempel ulike rytmemønstre (Godøy 1993: 16).

## **Harmonikk**

Harmonikk er et sentralt element i den tradisjonelle musikkvitenskapelige analysen. Den funksjonsharmoniske analysen vil selvfølgelig berøres i denne oppgaven i og med at barokkmusikkens harmonikk er skjelettet i verkene som analyseres. Likevel er det innenfor instrumentasjonsanalysen ofte av større interesse å se på harmonikken gjennom hvordan akkorden er bygd opp og teksturelt fordelt utover blant instrumentene, hvilke doblinger som er gjort, tykkelsen, tettheten og spredningen på akkorden, forholdet mellom konsonans og dissonans og hvilket register tonene befinner seg i (Adler 2002 og Godøy 1993: 13-14). Igjen vil Godøys akse mellom to motpoler være til nytte, for eksempel mellom maksimal og minimal spredning eller tykkelse (1993: 14). For Godøy er harmonikk hierarkisk, fordi



tonene i en akkord har ulik grad av styrke og viktighet. Han mener derfor det er viktig å avdekke forgrunner og bakgrunner også i det harmoniske, noe han definerer som «det harmoniske feltet» (Godøy 1993: 13). Dette henger sammen med hvordan harmonifremmede toner benyttes og hvordan disse forholder seg til hovedharmonikken og sentrum/periferien i klangen (Godøy 1993: 13). Begrepet «akkord med tillagt tone» vil være relevant for denne analysen, og min forståelse av begrepet er at en akkord kan få tillegg som påvirker klangfargen og karakteren uten å nødvendigvis forandre den harmoniske funksjonen. I analysen vil også begrepet harmoniske sjikt, som berører både det harmoniske og det teksturelle, stå meget sentralt. Det beskriver hvordan musikken i tillegg til en harmonisk forgrunn og bakgrunn kan ha to likeverdige teksturelle lag som pågår samtidig med hver sin harmonikk, gjerne grunnet liggetoner eller statiske ostinater. Individuelt kan sjiktene internt være konsonerende, men helheten blir tidvis dissonerende.

## **Rytme**

Jeg har valgt å ha med rytme som et eget hovedaspekt da dette har en fremtredende rolle i de verkene jeg skal analysere. Rytme er i utgangspunktet et enkelt målbart parameter og dermed lettere å sette ord på enn andre aspekter, men det å tolke hvilken effekt rytmen har på det samlede uttrykket byr på de samme utfordringene knyttet til mangel på vokabular. Rytme er tett forbundet til tekstur, og som allerede beskrevet kan ulike lag i musikken ha ulik hastighet eller bevegelse. Den harmoniske pulsen har også betydning for vår opplevelse av retning og fremdrift. Rytme kan i stor grad være stemnings- og kontrastskapende. Tetthet er et begrep som allerede har blitt tatt i bruk innenfor klangfarge, harmonikk og tekstur, men også innenfor rytme kan vi snakke om mer eller mindre grad av tetthet (White 1994: 125). Taktart, puls, rytme og forholdet mellom dem er aspekter som vil bli sentrale i oppgavens analyse. Begrepet rytmisk dissonans er ofte brukt når det rytmiske mønsteret i musikken ikke samsvarer med den noterte taktarten, men White argumenterer for at det da egentlig ikke oppstår noen klingende dissonans. Det oppstår først rytmisk dissonans når vi har to forskjellige rytmer mot hverandre i to ulike stemmer, men da mener White begrepet kontrapunkt er mer egnet å bruke (1994: 133). I denne oppgavens analyse vil også bruk av synkoper, betoning og rytmiske forskyvinger være viktige elementer brukt som virkemidler fra komponistens side.

### **3.4.2 Underaspekter og begreper**

#### **Dynamikk og artikulasjon**

Dynamikk faller inn under både klangfarge og tekstur og er et aspekt som i stor grad påvirkes av utøverne. Likevel bør dette utdypes da Stravinsky bevisst bruker dynamikk både for å skape balanse, men også som effekt. Mulighetene innen dynamikk er uendelige og det brukes i stor grad som et kontrastskapende virkemiddel. Etter mitt syn er det gjennom en god og bevisst bruk av det dynamiske aspektet at de teksturale funksjonene, rollene og raffinementet ved en god instrumentasjon fullbyrdes. White påpeker at alle instrumenter har ulike registre med forskjellige dynamiske muligheter, noe ofte komponistene er bevisst (1994: 245). Det er viktig å ikke bare forholde seg til de noterte styrkegradene, men også hvordan det klinger i praksis. Under det dynamiske finnes også utskrevne eller strukturelle crescendoer og diminuendoer. Det vil si at komponisten skaper et stigende eller fallende samlet volum uten å endre styrkegradene i stemmene, men ved å gradvis legge til eller trekke fra instrumenter i samspillet. Artikulasjon er et annet underaspekt som kan bidra til å klargjøre en komponists instrumentasjon, og også her finnes uante muligheter for variasjon og effekter. Artikulasjon kan i likhet med dynamikk tydeliggjøre tekturen. Bruken av artikulasjon påvirker det klanglige og henger tett sammen med det idiomatiske (White 1994: 240).

#### **Stemmeføringer**

I skjæringspunktet mellom harmonikk, tekstur og roller finnes stemmeføringer, det vil si hvordan de ulike instrumentenes stemmer er utformet. Rimsky-Korsakov skal ha gått så langt at han likestiller god instrumentasjon med det å lage gode stemmer (Referert i Godøy 1993: 14). Dette handler om å lage meningsfulle stemmer, og som Godøy påpeker, gode roller for de enkelte instrumentene. Igjen har dette sammenheng med tekturen og dens utforming og ikke minst det idiomatiske aspektet (Godøy 1993: 14). Jeg synes også det er viktig å tenke på det fysiske, hvordan stemmene er å spille, de kammermusikalske elementene, hvor stemmene er plassert i forhold til hverandre i orkesteret romlig sett og igjen de ulike funksjonene i samspillet. Dette er faktorer som i stor grad påvirker hvordan de kunstneriske intensjonene blir realisert og formidlet til publikum.

#### **Heterofone doblinger**

Heterofone doblinger er et begrep hentet fra masteroppgaven til Aleksander Waaktaar (2015: 13) og med dette menes en unøyaktig dobling. Det finnes to ulike former for heterofon

dobling. Den ene er når en melodisk linje dobles med en annen artikulasjon eller spilleteknikk i et eller flere andre instrumenter. Dette sammenfaller med Adlers «Combining Articulations in the Same Melodic Line», der to eller flere instrumenter spiller samme melodiske linje, men med ulike artikulasjoner (2002: 286). Den andre formen for heterofon dobling er når en dobling skiller seg fra det som dobles med en annen rytmisk eller melodisk utforming. Dette beskriver Adler som «‘Pulsating’ Unisons», der to instrumenter spiller unisont, men den ene spiller utholdte noteverdier, mens den andre deler opp og artikulerer (2002: 283). De to formene for heterofon dobling kan selvfølgelig også kombineres.

### **Registerbruk**

Registerbruk vil i stor grad falle inn under klangfargeaspektet og henger tett sammen med idiomatikk, men hvilke registre som blir tatt i bruk i de ulike instrumentene har stor betydning for det klingende resultatet. Rimsky-Korsakov har definert «the scope of greatest expression» som det leiet der hvert instrument er best egnet til å utføre ulike klanger og uttrykk (1964: 14). Utenfor dette området er klangen mer ekstrem og Rimsky-Korsakov påpeker at en bevissthet rundt registerbruk er noe en komponist kan spille både med og mot.

### **Blokkorganisering**

Stravinsky organiserer musikken i blokker av for eksempel klangfarger, harmonikker, dynamikker eller andre kontraster. Blokkene kan enten organiseres vertikalt, settes ved siden av, eller horisontalt, legges over eller under. På engelsk brukes begrepene *juxtaposition* og *superimposition* om disse organiseringene, og jeg synes det er vanskelig å finne en like eksakt og treffende oversettelse. På norsk vil man kalle det sidestillelse og overlaging, men jeg velger i tillegg å ta i bruk de engelske begrepene for å tydeliggjøre beskrivelsen.

### **Effektbruk**

Bruken av instrumentale og orkestrale effekter påvirker i stor grad klangfargen. I verkene som her skal analyseres tar Stravinsky i bruk en rekke effekter som flageolettpizzicatoer, venstrehåndspizzicatoer, store glissandoer, dobbelt-, trippel- og firetonersgrep, uortodokse oktavdoblinger, spilleteknikker i uvanlige kombinasjoner samtidig, virtuose strøkarer og sordinbruk.

## 4 Om verkene

For at leseren skal kunne gå inn i analyse- og drøftingsdelen med samme utgangspunkt og tanke sett som mitt eget, er det nødvendig å danne et bakteppe. I det følgende vil jeg derfor gi en kort beskrivelse av *Pulcinellas* mottakelse, hva komponisten selv og andre har sagt om verkene, samt en generell gjennomgang av hva som kjennetegner musikken.

### 4.1 *Pulcinella*

Etter urfremføringen i 1920 ble balletten en stor suksess blant publikum. Kritikerne, derimot, var mer delte i sitt syn (White 1966: 249). Etter premieren skrev Louis Laloy i *Comoedia*: «However, Pergolesi's airs remain recognizable throughout, by the easy play, the smiling and languorous grace, the suave radiance» (sitert i Carr 2010: 16). Han tar opp om Stravinsky hadde rett til å bruke de barokke temaene på denne måten og svarer uten tvil: «In art, the only politics is that of results, and a masterpiece executed at the price of a slight sacrilege is no less admirable for it» (Carr 2010: 16). I et intervju på premieredagen uttalte Stravinsky selv at det han hadde oppnådd med det musikalske språket var «...quite new; nobody has ever tried it in music. There are some innovations which cause surprise» (Rigaud sitert i Mosch 2010: 49). Etter førsteoppførelsen i London stod det derimot at publikum var forbauset over at de ikke var mer forbauset: «We had expected something quite different: more Stravinsky and less Pergolesi» (Raoul de Roussy de Sales sitert i Carr 2010: 16). Sammenliknet med tidligere verk av Stravinsky anså flere i samtiden *Pulcinella* for å være et svik mot Stravinskys egne estetiske idealer (Druskin 1983: 87). Selv mente Stravinsky at ingen forstod hvilken åpenbaring av fortiden dette verket var for ham, og at han derfor ble anklaget for å være en pasticheur, at han kun kopierte, skrev enkel musikk og at han fjernet seg både fra modernismen og sin russiske arv (Stravinsky og Craft 1962a: 113).

En rekke metaforer har blitt brukt for å snakke om *Pulcinella*, både positivt og negativt. Flere benytter metaforer om maskerade og maskebruk i sine omtaler, naturlig nok grunnet *commedia dell'arte*-stilen verket bygger på. «There is a mask, a shockingly colourful one, but there is also a very evident gap between mask and face – or perhaps better, between puppet and puppeteer» (Griffiths 1992: 65). Boulez beskriver hvordan Stravinsky oppdager historien slik: «His handling of Pergolesi suggests a chance visit to a museum by a wandering visitor, quite unprepared for what he finds...» (sitert i Carr 2010: 7).

#### 4.1.1 *Pulcinella* som vendepunkt

Mye er skrevet om at *Pulcinella* markerte et vendepunkt. Om det var et skritt tilbake, fremover eller til siden er det ingen fasit på, men det er udiskutabelt mye som er nytt med verket (Druskin 1983: 49). Druskin påpeker at mange av de som diskuterer endringene i Stravinskys musikk på denne tiden ignorerer det faktum at dette ikke var et tilfeldig innfall fra komponistens side, men betinget av sosiale og politiske endringer i tiden (1983: 45). Krigen var over og Stravinsky kan ha følt et behov for å ta nye kunstneriske beslutninger, gå nye veier og erstatte sine gamle musikalske verdier med noe nytt (Druskin 1983: 45 og 86). Det er ulike meninger om hvor betydningsfullt det var at dette var et bestillingsverk. I følge Taruskin er dette et prosjekt Stravinsky aldri ville foretatt seg på eget initiativ og som hadde lite å gjøre med hans kreative interesser på denne tiden (2010: 61). Druskin, derimot, mener Stravinsky må ha vært mentalt forberedt på å ta et steg som dette, men at han trengte en ytre stimulus for å få det til å skje (1983: 86). Gitt hans situasjon på denne tiden kan han ha trengt inspirasjon fra en kunstnerisk kilde, noe han fant i barokkmusikken og handlingsscenarioet med masker og forkledninger i *Pulcinella* (Walsh 1993: 96). For som Stravinsky selv er sitert: «...that I created the possibility of the [Pergolesi] commission as much as it created me, and that *Pulcinella*, though it may seem to have been an arbitrary step at the time, was an entirely logical step for me» (fra *Memories and Commentaries* sitert i Walsh 1993: 87).

*Pulcinella* var viktig for skiftet i Stravinskys estetikk (Butler 2003: 28). Som Stravinsky selv sier: «*Pulcinella* was my discovery of the past, the epiphany through which the whole of my late work became possible. It was a backward look, of course – the first of many love affairs in that direction – but it was a look in the mirror, too» (Stravinsky og Craft 1962a: 113). Butler hevder skarpheten, ironien, løsrivelsen og objektiviteten vi finner i *Pulcinella* – og som er blitt observert hos Stravinsky allerede fra *Petrushka* – utvider seg til alle de stilistiske parodiene fra denne perioden (2003: 28). I forlengelsen av dette spesifiserer Walsh at det fra 1918 ikke lenger var noe poeng å dele hans verker inn i to; de av den ekte Stravinsky som skrev de store ballettene, og de av den uformelle Stravinsky som skrev de enklere stykkene. Alt var nå en essensiell del av kunstneren (Walsh 1993: 96). Med tanke på ettertiden hevder Walsh at *Pulcinella* er et verk av vel så stor symbolsk betydning som noe annet, riktignok i en egen klasse innenfor sin genre (1993: 96). Det kan diskuteres hvorvidt skiftet i estetikk hadde en umiddelbar effekt på Stravinskys egen stil, men *Pulcinella* førte utvilsomt til et nytt språk, en ny tenkemåte, en ny holdning og ny anerkjennelse av eldre tiders musikk (White

1966: 248). Flere unge franske komponister, blant annet fra Les Six, var mer støttende enn kritikerne til Stravinskys verker fra sent 1910-tidlig 1920. Spesielt *Pulcinella* ble viktig. Verk som *Vårofferet* eller *Les Noces* lot seg ikke følge opp videre i noen retning, mens universaliteten i *Pulcinella* lot seg assimilere av andre komponister (Paul Collaer sitert i Campbell 2003: 237).

Hans tidligere lojalitet til et russiskpopulært melos ble nå overført til et melos basert på den tradisjonelle musikken fra Vest-Europa, og Italia spesielt (White 1966: 248). Druskin anser dette verket som et av de store fordi det representerer Stravinskys første forsøk på å gi musikken en latinsk karakter. Selv om *Pulcinella* omhandler noe genuint italiensk, vendte Stravinsky seg i dette verket til det felleslatinske vi finner både i det franske og det italienske (Druskin 1983: 83-84). Stravinsky trengte noe å knytte seg til, og han finner dette i en klar tradisjon som ikke nødvendigvis har en spesifikk geografisk forankring. Butler beskriver *Pulcinella* som klassisk, klar, ikke i det hele tatt russisk, og mer fransk enn tysk (2003: 28). Taruskin (1996) og Druskin (1983), på sin side, forsøker å finne de russiske trekkene også i dette verket, på samme måte som Carr beskrivende hevder at Stravinsky bruker den originale musikken som en maske for å dekke over hans russiske komposisjonsteknikker (2010: 17).

#### **4.1.2 Forholdet mellom Stravinsky og Pergolesi**

Går vi videre til Stravinskys forhold til Pergolesi og hans musikk, omtaler Stravinsky dette som et kjærlighetsforhold: «Should my line of action with regard to Pergolesi be dominated by my love or by my respect for his music? ... In order to create there must be a dynamic force, and what force is more potent than love?» (Stravinsky fra *An Autobiography* sitert i Straus 1990: 58). En tendens hos Stravinsky som kan sees i *Pulcinella* er hans evne eller instinkt til å se det nye i det gamle. Vera Stravinsky og Craft skriver at *Pulcinella* var Igors omvendte forhold til fortiden (1979: 216). Her trekker de en parallell til Borges paradoks: «The fact is that every writer *creates* his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future» (Borges 1964: 108). Vera Stravinsky og Craft mener Igor Stravinsky får oss til å tro at Pergolesi lånte av ham (1979: 216). Slik sett oppstår det noe unikt ved at verket har to opphavsmenn. Pergolesi løses ikke opp i Stravinsky, men står side om side. Griffiths mener det skjer en opplysning, ikke bare ved hjelp orkestrasjonen, men også ved at Stravinsky belyser harmonikken fra en ny vinkel, slik at det egentlig er skyggene av originalsatsene vi har å gjøre med i *Pulcinella*. Det skapes to nivåer av mening samtidig:

«...the Stravinskian all the way along the length of the Pergolesian» (Griffiths 1992: 65). Stravinsky velger å ikke se seg selv som et avkom av tidligere mestere, men som skaperen av både seg selv og sin fortid (Straus, 1990: 64). Craft hevder *Pulcinella* er så kyndig gjennomført at vi tar det som opprinnelig er Pergolesi for å være Stravinskys oppfinnelse. Det viktige da er hvordan og med hvilke midler Stravinsky får verket til å låte som sitt eget (Craft sitert i Vlad 1960: 77). Adorno kritiserer måten Stravinsky tar i bruk lånt materiale i sine verker og Carr mener Adorno er usaklig i hvordan han karakteriserer Stravinskys oppmerksomhet mot tradisjonen (2002: 299). Adorno snakker ikke her om *Pulcinella* spesielt, men låner begrepet «music about music» fra Rudolf Kolisch om objektiviseringen av musikken og bruken av eksterne modeller. «The evil glance at the model casts a spell of bondage upon music about music» (Adorno 1973: 187). Vlad skriver at et verk som delvis eller fullstendig er basert på allerede eksisterende musikk ikke innebærer *a priori* at verket stilistisk sett er en pastisj. Det er fullt mulig for musikalske former skrevet av komponister fra tidligere tider å bli så fullstendig transformert i kontakten med stilen og uttrykket til en kunstner i senere tid, at det oppstår ny mening. Resultatet blir et genuint originalt verk (Vlad 1960: 76).

I knew that I could not produce a 'forgery' of Pergolesi because my motor habits are so different; at best, I could repeat him in my own accent. That the result was to some extent a satire was probably inevitable – who could have treated *that* material in 1919 without satire? (Stravinsky og Craft 1962a: 112-113).

### 4.1.3 Utvalget av satser og verkets form

I denne oppgaven har jeg ikke studert de manuskriptene Stravinsky valgte bort. Det gjør det vanskelig å si noe om valget Stravinsky gjør av barokkmateriale. Imidlertid støtter jeg meg til Griffiths poeng om at denne musikken verken er for god eller dårlig til ”å ødelegges”, at den ikke er så kjent at Stravinskys bidrag umiddelbart vil bli utpekt som eksternt, men heller ikke så ukjent at dislokasjoner går ubemerket hen (1992: 63). Om jeg ikke nødvendigvis er enig i Griffiths bruk av verbet ”å ødelegge”, så er det klart at den utvalgte barokkmusikken er egnet for bearbeidelse og behandling, og det er en fordel at dette ikke er satser som var eller er kjente for lyttere flest. Det interessante knytter seg derfor til hva Stravinsky forventer at lytteren har av forkunnskaper og lyttererfaringer. Mosch ser tre fordeler ved å bruke akkurat denne originalmusikken som utgangspunkt. For det første er den ikke allerede tynget med uttrykk. For det andre er den, som vanlig i barokken, kun notert i skjelettforn og dermed uten utskrevne mellomstemmer. Dette gir frihet og nødvendiggjør en bearbeidelse. Dessuten er formprinsippene i denne musikken – i motsetning til 1800-tallets musikk basert på variasjon

og utvikling – basert på kontrast og sidestillelse (Mosch 2010: 51). Griffiths hevder man ikke kunne sett for seg *Pulcinella* uten akkurat dette originalmaterialet. Samtidig ser han for seg at nesten all musikk fra 1650 til sent 1700-tall kunne blitt ”Pulcinellafisert”, ettersom det *Pulcinella* presenterer mer er en måte å skrive og lytte på (Griffiths 1992: 63).

Da handlingen for *Pulcinella* var lagt og Stravinsky skulle velge ut sitt barokke utgangspunkt fra Diaghilevs materiale, så han at dette var mer en ”action dansante” enn en ballett. Han måtte velge ut passende kammermusikk- og opera-utdrag som kunne omgjøres til dansenumre (White 1966: 246). Om satsutvalget uttaler Stravinsky følgende:

I therefore began to look through Pergolesi for ‘rhythmic’ rather than ‘melodic’ numbers. I did not go far, of course, before discovering that this distinction does not exist. Whether instrumental or vocal, whether sacred or secular, eighteenth-century music is, in one sense, *all* dance music (Stravinsky og Craft 1962a: 113).

*Pulcinella* har form som en rekke skiftende og kontrasterende danseepisoder, men innehar likevel en samlet helhetsfølelse. Den kontinuerlige musikalske utviklingen som er karakteristisk for en symfoni erstattes med en suiteaktig rekkefølge av isolerte numre, der hvert nummer eller sats har et forskjellig visuelt og stilistisk nivå. Eisenstein kalte dette «a montage of attractions», hvilket Stravinsky var tilhenger av (referert i Druskin 1983: 66). Montasjebegrepet står sentralt i komposisjonsprosessen, og Stravinsky er helt fri når det gjelder tonearter, formell struktur og kronologisk rekkefølge på satsene (Vlad 1960: 76). Adorno så på verket som historisk devaluerte fragmenter satt sammen på en montasjelignende måte, og han trekker en parallell til surrealismen: «Insofar as surrealist composing makes use of devalued means, it uses these as devalued means, and wins its form from the ‘scandal’ produced when the dead suddenly spring up among the living» (Adorno sitert i Carr 2010: 7). En annen måte å beskrive verkets sammensetning er Carrs «musical mosaic of complementary colors» (2010: 31). Samtidig er *Pulcinella* mer enn bare en mosaikk eller suite av enkeltstående, individuelle numre. Verket innehar også en gjennomarbeidet helhet grunnet den bevisste sammensetningen av teksturer, dynamikker, tonaliteter og instrumentale klangfarger (White 1966: 246).

#### **4.1.4 Kompositoriske grep**

Stravinsky går den barokke musikken i møte både ved bruk av suiteformen, men også ved at *Pulcinella* er skrevet for et relativt lite orkester på trettitre musikere med et instrumentutvalg tilpasset 1700-tallsmanuskriptene. Sett i lys av tiden *Pulcinella* ble skrevet i og hva slags



format Stravinsky tidligere hadde skrevet for, er dette ganske eksepsjonelt. Treblåsergruppen inneholder ikke klarinetter og orkesteret har ingen slagverk eller perkusjon. Strykerne er delt opp i en solo- og en tuttigruppe – concertino og ripieno – som kjent fra 1700-tallets concerto grosso. Stravinsky tar i stor grad bruk det konserterende prinsipp, enten tradisjonelt mellom solo- og tuttigruppen i strykerne, eller i tre- og messingblåserne (White 1966: 247-248). Han har utelatt et utfyllende akkordinstrument i basso continuo-gruppen, men erstatter denne funksjonen på ulike måter gjennom verket. Balletten har også tre solosangere som synger fra orkestergraven. Ton de Leeuw ser instrumentasjonen i *Pulcinella* som et bevis på at dette verket ikke tilhører Stravinskys neoklassiske stil, da han mener instrumenter som obo, horn og strykere er alt for fremtredende (2005: 23). Siden det ikke finnes slagverk i orkesteret tar Stravinsky i bruk tørre, perkussive effekter i de andre instrumentene, i tillegg til andre orkestrale effekter og uortodokse spilleteknikker (White 1966: 248).

«In fact, however, the remarkable thing about *Pulcinella* is not how much but how little has been added or changed» (Stravinsky og Craft 1962a: 113). Samtidig vet Stravinsky å slå til akkurat der det passer aller best. Han har i hovedsak bevart melodi og bass fra originalene, med noen tidvise friheter i basslinjene (Vlad 1960: 75). Walsh skriver at notatene Stravinsky har gjort i skissene han fikk av Diaghilev stort sett består av å legge til mellomstemmer og harmonier, gjøre små kutt, sette elementer sammen på nye måter, indikere hvordan han vil orkestrere, samt ideer rundt dynamikk og tonearter (1993: 97). Han bryter opp den formelle symmetrien ved å utelate, forlenge eller repetere fraser og aksentuere nye taktslag. Resultatet er gjenkjennelig for Stravinskys tonespråk, men i en mildere form enn flere av hans tidligere verker (White 1966: 246-247). Han legger til og trekker fra både takter og taktslag, flytter og overdriver aksenter og synkoper. Det oppstår ofte en diskrepans mellom rytmen og taktarten, for eksempel grunnet bruken av ostinatfigurer (Druskin 1983: 90). Disse rytmiske forskyvingene eller bruddene kaller Claude Lévi-Strauss «a delicious sensation of falling» (sitert i Druskin 1983: 92). Han beskriver det som følelsen av å miste fotfestet, å bli kastet inn i et tomt rom, mens det i virkeligheten kun skyldes det faktum at underlaget eller landingspunktet vi instinktivt søker viser seg å være på et annet sted enn forventet (Druskin 1983: 92).

Det kanskje mest fremtredende er hvordan Stravinsky behandler harmonikken. I stedet for å endre den gitte teksten velger han å akseptere den slik den er, men å legge til fargelegginger som ikke nødvendigvis følger andre regler enn det han selv ønsker. Barokkmusikkens

akkorder, progresjoner og stemmeføringer danner det fullstendige harmoniske grunnlaget, og Stravinsky legger sine egne overlageringer oppå dette (Walsh 1993:98). Han legger til diatoniske dissonanser, mellomstemmer, uoppløste forslags- og gjennomgangstoner (Vlad 1960: 76), forlenger noen allerede eksisterende harmonier (White 1966: 247) og utvikler ostinater eller akkompagnement som kun tidvis sammenfaller med den iboende harmonikken i melodien (Straus 1990: 58). I visse tilfeller gjør han også utelatelser eller forskyvninger av det harmoniske (Griffiths 1992: 64). Stravinskys behandling nøytraliserer, men dekker ikke til, den originale harmonikken (Walsh 1993: 98).

Den originale barokkmusikken baserer seg i stor grad på konvensjonelle dominant-tonika-forbindelser og enklere harmoniske sekvenser. Den harmoniske progresjonen er basisen og det som skaper fremdriften i materialet (Walsh 1993: 98). Walsh påpeker den spennende situasjonen som oppstår når Stravinsky legger til et repetert ostinat eller liggetone. Det oppstår da en konflikt der det utholdte og statiske kolliderer med den nokså enkle retningen eller direksjonaliteten i den originale harmonikken (1993: 98). Dette sammenfaller med Straus teori om at Stravinskys tillagte ostinater har tre effekter; de undergraver følelsen av progresjon, de deler teksten inn i to autonome lag, og de danner en klanglig blokk der bortfallet av ostinatet blir et brått skifte (1990: 58). «In each of these respects – static diatonicism, layered texture, and block juxtaposition – the piece recalls other works by Stravinsky rather than classical tonality» (Straus 1990: 59). Den statiske blokkstrukturen er kjent fra Stravinskys tidligere verker. Han komponerer blokker av klanger, solide eller transparente, tunge eller lette, men alltid med en dynamisk korrelasjon (Druskin 1983: 91). Originalkildenes harmoniske progresjoner er ofte så sterke at Stravinsky blir nødt til å beholde fraselengdene og oppbygningen som finnes i det originale materialet. Tidvis nøytraliserer Stravinsky likevel harmonikken i en slik grad at frasene og motivene lettere blir isolert. På en slik måte står han friere til å dele opp og rekonstruere frasene på måter som likner cellemontasjene han ellers er kjent for (Walsh 1993: 98). De temaene som i stor grad er avhengig av den originale akkordprogresjonen holdes stor sett intakt, mens temaene med enklere harmonikk lettere kan splittes opp som celler og manipuleres på ulike måter. Det meningsbærende ligger ikke alltid i frasen selv, men i hvordan den blir plassert (Griffiths 1992: 64).

Mye av særpreget i *Pulcinella* ligger også i instrumentvalgene, bruken av uortodokse instrumentpar i oppfinnsomt og humoristisk samspill (White 1966: 247-248), og Stravinskys bruk av tradisjonelt sett upassende klanger og registre (Druskin 1983: 48). Instrumentasjonen er i følge Vlad pur Stravinsky (1960: 76). Det klanglige blir viktig for Stravinsky i *Pulcinella*. For eksempel bruker han klangfarge og dynamikk for å kontrastere, isolere og differensiere mellom ulike elementer eller lydkilder (Druskin 1983: 91). Og som Mosch uttaler: «...the composer works with unexpected and well-calculated mixtures and contrasts of tone color and occasionally distorts the original to the point of caricature» (2010: 50).

## 4.2 Duoversjonene

Alle tre duoversjonene er på forskjellige måter mer eller mindre direkte oversettelser av *Pulcinella*, noe som innebærer at de rytmiske forskyvninger, formmessige kutt og forlengelser Stravinsky gjør i balletten forblir de samme. Mange av Stravinskys kompositoriske grep i *Pulcinella* bevares. Duoversjonene beholder den musikalske karakteren fra *Pulcinella* og prøver å fange opp de fargerike og orkestrale effektene fra balletten. Det ligger i sakens natur at ikke alle klanglige finesser kan overføres, men Stravinsky kompenserer blant annet med bruk av en del effekter og uortodokse spilleteknikker. Han tillegger verkene musikalsk karakter ved hjelp av store glissandoer, store sprang og posisjonsskift, pizzicatoakkorder, venstrehåndspizzicato, kombinasjon av pizzicato og arco, flageoletteffekter, tremoloeffekter, registerbruk og ulike utfordrende strøkarer (Hsieh 2005). Han tar i bruk effekter både på steder der vi finner det i *Pulcinella*, men også nye steder i musikken. I noen sammenhenger blir for eksempel flageoletter brukt for å gjøre det mer idiomatisk og lettere å spille, mens en ny glissando ofte kan være en erstatning for en annen orkestral effekt (Hsieh 2005: 41-42). Selv om Stravinsky i duoversjonene gjør et utvalg av satser, så danner de alle tre en fullstendig helhet hver for seg (Murasugi 2009: 2). En slående forskjell mellom *Pulcinella* og *Suite Italienne* for fiolin og klaver (*SIF*) er artikuleringen. Med dette menes at Stravinsky i orkesterversjonen er mye mer spesifikk med sine markeringer og viser tydeligere hans detaljerte arbeidsmåte (Murasugi 2009: 25). Her vil jeg legge til at det også er store ulikheter mellom de tre duoversjonene.

Hsieh mener *Suite Italienne* for cello og klaver (*SIC*) integrerer Stravinskys kompositoriske egenskaper og Piatigorskys utøvereegenskaper og erfaringer (2005: 28). Gjennom Piatigorskys kjennskap til celloen bevarer verket både den karakteristiske celloklangen der det er

passende, samtidig som grensene for teknisk virtuositet blir utfordret. Sammenlikner vi de to fiolinversjonene ser vi tydelige forskjeller. *SIF* som er skrevet for Dushkin er mindre krevende enn den skrevet til Kochanski noen år tidligere. Ut fra dette spør Griffiths om Dushkin ikke hadde like høyt spillemessig nivå som sine samtidige fiolinister (1992: 109). Dette har ikke nødvendigvis noen sammenheng, fordi det at *SIF* er mer idiomatisk sier på ingen måte noe om Dushkins fiolinistiske nivå. Også Schwarz kommenterer ulikhetene mellom de to fiolinversjonene og mener at *SIF* viser en radikal endring i tilnærmingen til fordel for en mer idiomatisk helhet. Han mener dette er en forbedring, men noe av «...the austere flashes of Stravinsky's ingeniousness...» fjernes (Schwarz 1986: 308), og det hele blir transformert til et mye mer ordinær og melodisk stykke. Fiolinen i *SIF* blir stort sett gitt melodilinjen, selv om denne i *Pulcinella* er fragmentert og delt mellom ulike instrumenter. Vi opplever dermed en mer sammenhengende og fremtredende melodilinje (Murasugi 2009: 25). Både Piatigorsky og Dushkin kan ha overbevist Stravinsky om at den første versjonen var lite idiomatisk, for også celloversjonen innebærer en sammenliknbar forenkling. Craft mente Stravinsky kanskje lyttet mer villig til Piatigorsky fordi han var mer usikker og mindre kjent med celloen enn fiolinen (Schwarz 1986: 308). Hsieh sammenlikner *SIC* og *SIF*, og mener *SIC* har mindre repetisjon av motiviske og tematiske strukturer enn *SIF*. Det vil si at der motiver kommer tilbake og repeteres er det oftere en ren repetisjon i *SIF*, mens instrumentasjonen er endret i *SIC* (2005: 29). Sammenliknet med den virtuose *SIC* er *SIF* mindre teknisk krevende. *SIF* tar i bruk færre effekter og utvidete spilleteknikker og Hsieh mener denne klinger mer moderat (2005: 27-28). Både *SIC* og *SIF* er i dag en del av standardrepertoaret for sine respektive instrumenter (Hsieh 2005: 3).

Ifølge Schwarz viste Stravinskys fiolinistil en stor grad av originalitet og sofistikasjon, med lite hensyntagen til vanskelighetsgraden for å utføre det. Han fremhever at komponister som ikke selv er fiolinister gjerne er mer hensynsløse med det å lage tekniske utfordringer. De utfordrer virtuosene, som igjen deretter hever seg etter utfordringen, og ordet spillbarhet har dermed på sett og vis forsvunnet ut av vokabularet med tiden (Schwarz 1986: 302). På starten av 1900-tallet fantes en fiolinistil og idiomatikk som var forbundet med storheter som Ysäye, Kreisler, Thibaud og Heifetz. Musikken til Stravinsky, derimot, krevde et nytt syn på fiolinen, med noe mindre fokus på det emosjonelle og mer på det usentimentale, rytmiske og tørre. Med denne nye musikken fulgte også en ny type fiolinister, og både Kochanski, Moodie og Dushkin er nevnt i denne kategorien (Schwarz 1986: 303).

## 5 Analysen

Jeg har gjentatte ganger lagt vekt på hvor mye av det barokke Stravinsky bevarer og hvor tett han forholder seg til originalene. Når jeg lytter til *Pulcinella* som en helhet slår det meg at avstanden mellom det gamle og det nye gradvis blir større gjennom verket. Ouverturen bruker førstesats fra Gallos 12 triosonater som utgangspunkt, mens Finalen henter musikk fra den siste satsen i de samme triosonatene (Mosch 2010: 51). Sammenlikner vi disse to satsene i *Pulcinella*, hører vi tydelig den økte avstanden. Taruskin mener Stravinsky fra å kun oppdatere harmonikken i førstesats, kommer med drastiske endringer av fraselengder, omkalfatrer formen og justerer harmoniene grundig i sistesatsen (2010: 62). Dette utelukker ikke at han også preger musikken i stor grad fra begynnelsen, men at grepene han gjør blir større og at stadig mer av komponisten Stravinsky kommer til syne utover i verket.

### 5.1 Ouverture/Sinfonia

#### 5.1.1 Ouverture/Sinfonia i *Pulcinella*

Utgangspunktet for ouverturen i *Pulcinella* er førstesats fra sonate nr. 1 i G-dur fra *12 sonater for to fioliner og bass* av Domenico Gallo. Satsen har et fremtredende overturepreg, med et staselig og majestetisk uttrykk og en sterk rytmisk karakter. Ouverturen er identisk i ballett- og suiteversjonen og var det siste Stravinsky skrev på verket, etter at han hadde datert og signert Finalen. Dette ser man i partituret i balletten, der øvingsnumrene først starter fra andresatsen, og ouverturen kun har romertall (Carr 2010: 10). Satsen ligger veldig nært opp til det originale materialet.

#### Førsteintrykket

Melodien fra Gallos førstestemme blir fra åpningen av satsen spilt av førstefiolinene, med lik punktert rytme og triller som originalen, men med nye innskrevne buer. Basslinjen er lagt i fagotter, cello og bass. Det er kun cellostemmen som er eksakt lik originalen, mens den dobles ulikt i de andre stemmene, et eksempel på heterofone doblinger. Fagottene er med på synkopefiguren, men andrefagotten blir ikke med ned til H i andretakt grunnet registeret. Kontrabassene dropper de repeterte åttendelene i takt 1, noe som letter tyngden i teksturen. I disse fire taktene ser vi at Stravinsky fyller ut akkordene relativt konvensjonelt, men med noen subtile tillegg. Det melodiske fra andrefiolinstemmen i Gallo er ikke med i sin helhet, men tonene er mer eller mindre dekket inn. I takt 1 for eksempel er førsteslaget en ren G-dur,

mens D-duren på andreslaget i tillegg har en G og H i andreobo, førstehorn og andrefiolin. Den klingende H-en i førstehorn kolliderer også på tredjeslaget, og på opptakten inn i neste takt har vi G-dur med en C i bratsj og andrehorn. Slik kunne vi analysert hver takt, der det altså kun er snakk om få toner lagt til på de originale akkordene. Stravinsky varierer tredje takt ved å addere andre tilleggstoner. Han legger til en A for å få tre løse strenger med åpen klang i andrefiolin. Denne kolliderer på førsteslaget med G-durakkorden rundt.

Hovedsentrum er G-dur og den løse A-en blir en forstyrrelse i periferien. Den kunne fungert som en slags none, men oppleves ikke slik. Stravinsky lar i stor grad oboer, horn og andrefiolin bli liggende på sine statiske toner. Effekten i dette tilfellet er ikke enorm, men stor nok til at vi oppfatter det i bakgrunnen av det mest fremtredende originale barokke. Gallos original har mye synkoper også over taktstrekene. Stravinsky forenkler synkoperytmen noe, men legger det i flere stemmer, så det klingende resultatet oppleves samlet nærmest likt.

Teksturen er enkel, med en klar og tydelig melodi øverst i registeret. Hele orkesteret ligger i et relativt tett, normalt leie i *f*-dynamikk og vi har et homogent klanguttrykk som oppleves strykedominert med akkordtoner i blåserne. Det er interessant hvor mye lettere teksturen oppleves i takt 5-6 når treblåsere, horn og kontrabass utelates. Dynamikken i strykerne er fortsatt den samme, men lydbildet blir et helt annet. Den originale melodien ligger fortsatt i førstefiolin, basslinjen i tutticello og den originale andrestemmen i tuttibratsj. I tillegg fyller Stravinsky på med en meget fin stemme i andrefiolin med barokkaktige forholdninger i takt 6. Førsteintrykket er totalt sett meget barokk, men med en anelse om noe mer. Stravinsky sår et frø som gjennom verket vil blomstre. Allerede i takt 16 når åpningstemaet kommer tilbake igjen, får vi en mer utviklet versjon. Her legger Stravinsky enda mer vekt på de utholdte akkordtonene, spesielt i oboer og førstefagott. Et eksempel er hvordan førstehorns klingende G og fagottens og oboens Fiss krasjer med omgivelsene. Gallos originale harmoniske progresjon er sterkt tilstede, men Stravinsky fargelegger på sin personlige måte.

### **Utvikling og variasjon**

Gallos original inneholder nærmest klisjefylte sekvenseringer (takt 7-9, takt 22-24 og takt 35-37) som vi skal se Stravinsky behandler med stor eleganse og respekt. I takt 7-9 legger Stravinsky melodien i førsteobo. Grunnet treblåsernes pause i de to forrige taktene, føles det nytt og friskt når obo og fagott her kommer inn med melodiske solistinnslag. Basslinjen legges med originalrytmen i tutticello, solobass med utholdte noteverdier og tuttibass som fremhever de tunge taktslagene. Igjen et godt eksempel på heterofone doblinger der åttendelene skaper fremdrift, mens de andre skaper linjer. Soloførstefiolin er lik som den

originale førstefiolinstemmen. Soloandrefiolin utfyller akkordene og solocello fremhever septimene og understøtter funksjonsharmonikken. Det helt nye er motstemmen Stravinsky legger i førstefagott. Denne er en slags imitasjon eller svar på melodien. Interessant er også solobratsjen som holder en liggende H gjennom hele passasjen. Dynamikken sier mye om hva Stravinsky vil fremheve, da obo og fagott fortsatt har *f*, cello/bass har *p*, mens de tre lyse solostrykerne har *pp*. Når sekvenseringene kommer tilbake i takt 24-26 er melodien som i originalen i bassleie, solocello, og andrefiolin og bratsj er identiske som Gallos original. Det eneste Stravinsky legger til er en spennende fallende fjerdedelsrekke i førstefiolin. Denne enkle, vakre og effektfulle stemmen går konsekvent sin egen vei uansett omgivelsene, skaper dissonanser, men forandrer likevel ikke hovedharmonikken. Teksturen er meget enkel og står som en stor kontrast til de tette taktene i forkant, med utfylte, mettede harmonier og fiolin- og bratsjstemmer som fletter seg inn i hverandre. Siste gang denne melodien opptrer i takt 37-39 er instrumentasjonen igjen ny. Det originale bevarer Stravinsky ved å legge melodien i soloførstefiolin og andrestemmen i sin helhet i soloandrefiolin. Den originale basso continuo-stemmen ligger i tuttikontrabass i klingende lik oktav. Det mest interessante er hvordan Stravinsky legger de samme tonene i alle strykere, og at soloene holder lange toner, mens tutti spiller åttendeler. Den tradisjonelle åttendels-continuo-stemmen assosierer vi klart med barokken, samtidig som akkordene blir mer syngende og klangfargene blir fyldigere. Dette er en heterofon doubling brukt meget effektivt. Liggetonen i solobratsj som vi ante konturen av i takt 7-9 har nå blitt en utholdt og rytmisert kvint. Selv om den omliggende akkordprogresjonen er velkjent, setter et lite tillegg som dette et tydelig preg av Stravinsky.

### **Lek med form**

Stravinsky forandrer originalen formmessig og rytmisk kun tre steder i denne satsen. Første eksempel er takt 11-12 der han legger til et slag, endrer taktart og dermed forrykker symmetrifølelsen i satsen. Takt 10 i Gallo ser vi har en repeterende liten sekund i basslinjen, et kvernende motiv i andrefiolin og en synkopert A i førstefiolin. Dette motiviske materialet er i relativt liten grad avhengig av en lengre akkordprogresjonsrekke, og det kan være noe av årsaken til at det alltid er i denne taktens materiale Stravinsky ser mulighetene for oppdeling, repetisjon og montering. Midt i takt 17 tar Stravinsky igjen seg friheter og legger inn halvannen takt med nettopp en slik motivcelle, nå uten bass, midt i et annet musikalsk materiale. I takt 42 kutter Stravinsky ut to slag i forhold til melodien, igjen i det samme musikalske materialet, og sluttkadensen kommer derfor bråere enn i originalen.

### **Det konserterende prinsipp**

Et godt eksempel på hvordan Stravinsky benytter seg av det konserterende prinsipp er den allerede nevnte innskutte motivcellen i takt 17. Han setter åpningstemaet på pause. Fra det fulle tutti får vi halvannen takt med kun de to solofiolinene i et synkopert samspill, før åpningstemaet fortsetter tutti takten etter. Kontrasten mellom det store tutti og det lille concertino er stor, ingen overganger er gradvise. Det er også interessant å se hvordan de to solofiolinene avslutter sin innskutte frase når åpningstemaet fortsetter i takt 19. Ellers når det gjelder instrumentvalg og det konserterende prinsipp vil jeg trekke frem hvordan åpningstemaet i takt 33 legges uten opptakt i førstehorn med akkompagnement av andrehorn og fagotter. Å bruke hornet på en solistisk måte i et slikt tema, selv om det varer kun én takt, fjerner oss raskt unna det barokke originaluttrykket. Dette er eneste sted i satsen temaet ikke blir presentert av fioliner. Etter kun én takt går melodien over til førstefagott som avslutter og uttrykket fragmenteres. Deretter kommer igjen fullt orkester inn og klangkontrasten blir stor. Det finnes flere eksempler på hvordan melodien overlappes mellom ulike instrumenter, for eksempel i takt 27-28 fordelt mellom solofiolin og førsteobo. Den tørre fiolinklangen samsvarer med den mer spisse obostemmen, og kombinert med trillen og kadensen i fagotter står dette klangbildet som en kontrast til det strykedominerte i resten av satsen.

### **Detaljenes effekt**

Ved å holde seg tett til originalen, men kun benytte seg av artikulasjon, dynamikk og doblinger setter Stravinsky i takt 13-15 sitt preg på musikken. Han artikulerer med aksenter og staccato og det tematiske deles opp mellom fagott og obo. Basslinjen i fagotter med en tillagt sekst/ters i forhold til det originale, dobles på et nærmest humoristisk vis i tutticello og bass som kommer inn med kun fem toner i oppgangen. Når de forsvinner legger han inn overraskelsesmomentet *p subito* på uventet plass og fremhever dermed den konvensjonelle kadensen i takt 15 på en parodisk måte. Uten å forandre teksten fra Gallo skaper Stravinsky likevel et helt nytt uttrykk.

### **5.1.2 Duoversjonene av Introductione/Introduzione**

Jeg vil nå se hvordan de samme satsutdragene på relativt lik måte blir overført til de tre duoversjonene. *Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'* (SGP) har i begynnelsen melodien lagt i fiolin, med akkompagnerende tette akkorder i klaveret likt akkordene i *Pulcinella*. Visuelt sett er det tydeligere i klaverstemmen hvordan akkordene har



fått tilleggstoner og vi har den samme synkopefiguren i akkompagnementet. Fra takt 3, som jeg opplever som en fortsettelse av de to foregående, legges melodien i klaveret i en takt, for deretter å gå tilbake til fiolinen i takt 4. Dette deler opp linjen på en noe uventet måte. Det mest slående med denne åpningen er likevel fiolinstemmens mange dobbelt- og trippelgrep. En slik melodiutlegging gjør at vi mister noe av briljansen og klarheten i fiolinklangen, overskuddet forsvinner og det feststemte ouverturepreget som kjennetegnet orkesterversjonen har falmet litt. Det er også verdt å legge merke til at fiolinstemmens buer stort sett er annerledes enn buene i melodistemmen i *Pulcinella*. Ser vi på overgangen inn i takt 5 og 6, så mister vi i *SGP* den teksturelle letthetskontrasten, men vi kan ane at klaverets venstre hånd går litt opp i register. I åpningstaktene i *Suite Italienne* for cello og klaver (*SIC*), er klaverstemmen identisk som *SGP*. Melodien ligger i cello fra takt 1 naturlig en oktav dypere, men også alle ekstra akkordtoner er fjernet. Det klinger som en mer overbevisende og solid åpning. Buene i melodien er gjort om til en tredje variant og i *SIC* har de to sekstendelene i melodien på andreslag i takt 1 også blitt punktert. Slik er det ikke i originalen, *Pulcinella* eller *SGP*. I takt 3 fortsetter celloen med melodien og den helhetlige linjen blir lettere å følge, men klaverstemmen er lik som i *SGP*, så det oppstår en melodidobling i oktaver. *Suite Italienne* for fiolin og klaver (*SIF*) har melodilinjens i fiolin uten akkordtoner som i *SIC*, men alle buer er fjernet i de første tre taktene og på andreslaget i takt 1 og 3 er det nå jevne sekstendeler begge steder. Det vil si at vi har tre rytmiske og buemessige varianter av melodien i de tre ulike duoversjonene. Klaverstemmen i takt 3 har blitt endret slik at den ikke dobler melodien. Det vil si at takt 1 og 3 nærmest er identiske i *SIF*, slik som de også er i Gallo. I de to tidligere versjonene har begge instrumentene startet i *f*, men i *SIF* skal klaveret kun starte *mf*. Man kunne tro at *SGP* som har dobbeltgrep og flere toner i fiolinstemmen også genererer mer volum, men det stemmer ikke nødvendigvis. Fiolinstemmen i *SIF* kan nok skape vel så mye kraft, da det muliggjør en rikere klangproduksjon og bedre projisering når man kun har én tone å fokusere på. For å prøve å gjenskape noe av lettheten fra *Pulcinella* skrives det i *SIF* inn *meno f*- og *mp*-dynamikk i takt 5.

Den første sekvenseringsdelen i *SGP* i takt 7-9 er enkelt transkribert, der alle stemmene er dekket, trillene fjernet og legato innskrevet i klaveret. Fiolinen spiller obostemmen og soloførstefiolin som dobbeltgrep. Jeg antar at det er en skrivefeil, men førstetonene i takt 8 og takt 9 i høyrehånd i klaveret virker ulogiske i forhold til *Pulcinella*. Selv om tonen H finnes i alle taktene, mangler vi hørbart effekten av den utholdte liggende tonen fra solobratsj. I *SIC*

er venstrehånd i klaveret nærmest likt som *SGP*, men med øverste stemme mer lik solocellostemmen fra *Pulcinella*. Celloen spiller en slags kombinasjon av soloførstefiolin og fagott. Tonefeilene fra *SGP* er rettet opp. *SIF* er en ryddigere variant, der fiolinen spiller obostemmen fra *Pulcinella* i sin helhet uten dobbeltgrep, med innskrevet dynamikk *p* og med de originale trillene. Klaverets venstrehånd er lik som i *SIC* og høyrehånd spiller nå fagottstemmen i sin helhet, samt de to solofiolinstemmene fra *Pulcinella* med akkordtoner. I denne versjonen mangler vi virkelig den liggende H-en fra solobratsj. I takt 24-26 i *SGP*, som i originalen, er melodien lagt i bassregister, men med noe lenger buer. Fiolinstemmen spiller den vakre fjerdedelslinjen fra soloførstefiolin, men også dobbeltgrep med toner fra soloandrefiolin og solobratsj. Dette er komplisert og ligger ikke godt for fiolin. Det finnes ingen god fingersetning som fungerer og samtidig bevarer enkelheten i uttrykket. *SIC* løser dette mer naturlig ved å legge melodien i cello og at klaveret dekker de tre andre stemmene. Dette danner en oversiktlig sats som står frem som en tydeligere kontrast til de tette taktene i forkant, og dermed også overfører mer av det konserterende prinsipp vi finner i *Pulcinella*. *SIF* tar utgangspunkt i *SGP*'s stemmeføringer, Stravinsky ønsker å bevare melodien i bassregister, men høyrehånd og fiolinstemmen har byttet roller. Dette virker mer egnet for begge instrumenter. I takt 37-39 i *SGP* legges både soloførste- og soloandrefiolin fra *Pulcinella* i fiolinstemmen, men her ligger det bedre for instrumentet. Åttendelene fra tuttistrykerne er lagt i bassen i venstrehånd, mens høyrehånd spiller de lengre noteverdiene. Både *SIC* og *SIF* er relativt like *SGP*, men igjen er det påfallende at de to siste kun spiller melodilinjene uten akkordtoner og at alle tre versjonene har ulike buer.

I takt 10-15 der det oppdelte cellematerialet dukker opp leker Stravinsky i *SGP* med oktaveringene i klaveret i takt 10-11, slik at det som i *Pulcinella* var en liten sekund nå er blitt en liten none. Det mangler dermed en dyp D på førsteslaget i takt 11. Klangforandringen inn i takt 13, der fagotter og oboer tar over for strykerne, samt kontrabassdoblingen i takt 14, kommer ikke så tydelig frem når fiolinen fortsetter med det samme melodiske materialet, selv om det legges en oktav ned med bruk av løse strenger for skape en noe endret klang. I *SIC* spiller celloen som fiolinen i *SGP* i takt 10-12, men uten dobbeltgrepene som ikke spilles med flageolett. I takt 13 legges blåerstemmene i klaveret og celloen har pause for første gang i satsen. Når celloen da kommer inn med fagottstemmene i takt 14, blir det en større kontrast også fordi den ligger dypt i register. Vi opplever klaverstemmen som det melodiske, men fagottstemmen blir mer fremtredende. Dessuten markerer Stravinsky/Piatigorsky den noe uortodokse *subito p* i takt 15 ved at celloen spiller den konvensjonelle kadensen, men nå

pizzicato. *SIF* løser disse taktene på en måte som ligger nærmest *SGP*. Igjen er fiolinstemmen forenklet, tersdobliger er utelatt og løse strenger tas i bruk. I takt 13 er den løse A-strengen fra *SGP* lagt ned, noe som gjør det mindre idiomatisk, men registeret blir dypere. Det er som sagt tre steder i *Pulcinella* Stravinsky utvider og forkorter originalen, og det skjer alltid i det samme musikalske materialet. *SGP* har identisk form som *Pulcinella*, men i *SIC* og *SIF* legges det inn enda en ekstra takt med det samme insisterende kvernende motivet mellom takt 22 og 23. Opptakten inn i takt 25 føles dermed meget befriende. Ellers er det verdt å nevne at takt 33 i *Pulcinella*, der hornet så fint solistisk tar over melodien, i *SGP* og *SIF* blir lagt i fiolinen, men i et dypt register som en kontrast til det lyse takten før. Klaveret legges også dypere. Klangendringen blir ikke den samme som i *Pulcinella*, men Stravinsky forsøker å kompensere. I *SIC* får vi ingen registerendring i melodien i takt 34, men klaverstemmen fra *SGP* er likevel beholdt med et dypere register.

Om vi til slutt sammenlikner Gallos original og *SIF*, første og siste versjon av materialet, er det mange likheter som dukker opp. Selvfølgelig er klaverstemmen i *SIF* utsmykket med rikere akkorder enn originalen, men skjelettet er det samme. Et melodisk interessant eksempel er takt 21. Der Stravinsky i *Pulcinella* fordelte Gallos fiolinstemme mellom de ulike lyse strykestemmene i orkesteret, er fiolinstemmen i *SIF* faktisk helt lik originalens takt 19. Det har den ikke vært i verken *Pulcinella*, *SGP* eller *SIC*. Om Stravinsky/Dushkin bevisst gikk tilbake til Gallos original eller om dette er tilfeldig, er et interessant spørsmål.

## 5.2 Serenata

### 5.2.1 Serenata i *Pulcinella*

Originalverket som denne satsen bygger på er hentet fra Pergolesis opera *Il Flaminio*, fra akt 1, scene 1, en arie sunget av Polidoro. Jeg tar utgangspunkt i ballettversjonen med tenor og ser på ulikhetene mellom ballett- og suiteversjonen underveis. Etter å ha studert hva Stravinsky gjør med originalmaterialet må jeg innrømme at en del elementer jeg på forhånd trodde var Stravinskys verk, viser seg å være Pergolesi. Når jeg lytter til originalen er den tydelige siciliano-karakteren med punktert rytmikk og tunge enere og treere slående, noe som bevares i *Pulcinella*. Stravinsky henter inspirasjon fra originalen harmonisk, for når originalkilden flere steder har utholdte liggetoner, vil jeg si det på sett og vis er naturlig med Stravinskys overdrivelser av det noe kjølige og statiske ved harmoniseringen av materialet. I originalen ligger det mye melodisk og rytmisk materiale i utformingen av mellomstemmene

og i manuskriptet står det innskrevet ”Col Ghitarrino”, altså at satsen skal akkompagneres av et gitarlignende instrument. Originalt går satsen i d-moll, men Stravinsky legger den i c-moll. Formmessig er Stravinsky friere i denne satsen. Mest av alt kutter han ut deler, utelater en del tekst og kombinerer basslinjen fra en sangsolodel med en instrumentaldel. Mot slutten av satsen bruker han det samme materialet som originalen i et instrumentalt etterspill.

### **Statisk harmonikk mot tekstur i bevegelse**

Melodien i instrumentaldelen er lik som originalen, kun med innskrevne buer lagt i obo. Oktavsprangene ned til den dype C-en er utfordrende å få til egalt på dette instrumentet. Basslinjen i åpningstaktene er lik originalen både rytmisk og tonemessig, men i de første fem taktene er den lagt i bratsj. Bratsjene ligger dypest i registeret og deres mørke klang fungerer godt som bassgrunnlag når celloene fra starten ligger i lyst flageolettregister. Det eneste Stravinsky legger til i åpningen er en åpen kvint, C-G. Bortsett fra en liten variasjon i takt 4-5 (parallele kvarter) og litt mer liv i takt 6, er det harmoniske statisk og tørt. Kvinten oppleves som et eget harmonisk sjikt og effekten mot den syngende melodilinen blir sterk. Det er interessant å se på ulikheten i artikulasjon mellom fløytene og bratsjene fra starten og hvordan dette vil ha klingende effekt. Det er også påfallende å se hvor nøyaktig Stravinsky er med dynamikken. Det står solo uten videre styrkegrad i obo, *mp* i bratsj, *p* i cello og *ppp* i fløyter. Teksturen blir nærmest tredelt, med en tydelig fremtredende melodi, basslinjen og det statiske akkompagnementet i bakgrunnen. Vi har altså melodi og bass fra originalen som Stravinsky legger sitt tillegg oppå, *superimposition*. Som tidligere nevnt var det originalt at denne satsen skulle akkompagneres av gitar. Den effekten skaper Stravinsky ved å legge inn hurtige trettitodelsrytmer, enten på samme tone eller i oktaver senere i satsen. Fra åpningen ligger dette i cellostemmen, som skal spille naturlige flageoletter i kvinter, separate strøk, rytmiske trettitodeler, a punto d'arco, altså på spissen av buen. Flageolettene ligger godt, er klangfulle og figuren gir et lekent uttrykk. Når fiolinene tar over denne figuren i takt 4 er rytmen og tonene identiske, men uten flageoletter. Det er blitt lagt til en bue med staccato over trettitodelene, samt innskrevet ned- og oppstrøk. Utførelsen blir dermed annerledes og vi kommer over i en ricochet/jeté-teknikk som også utføres på spissen av buen. Keller tar i sin artikkel *An instrumental problem in Pulcinella* opp akkurat denne figuren. Han mener rytmisk klarhet og presisjon er avgjørende for at teksturen her ikke blir kaotisk, og han problematiserer hvordan å få en hel fiolingruppe til å spille denne type strøk synkront (1973: 23). Både utøvernes nivå, men også individuelle preferanser avgjør om cello- eller

fiolinvarianten av strøket fungerer best.<sup>5</sup> Det er også interessant å se at i takt 26 når denne figuren akkompagnerer sangeren med tekst, er rytmen i solosmåstryk forenklet til kun sekstendeler, mens tuttismåstryk spiller trettitodeler i oktaver mellom løs streng og flageolett. Dette oppleves mindre insisterende enn jetéfiguren fra takt 4. Stravinsky var nok bevisst at en slik strøkart kan skape uklarhet som kan komme i veien for tekstuttalen. Den rytmiske figuren preger teksturen. Bevegelsen og det urolige står som en kontrast til det statiske i harmonikken. Åpningen har en melankolsk karakter med et noe mer kjølig akkompagnement.

### **Doblinger, ekstratoner og effekter**

Basslinjens overgang fra bratsj til cello/bass løses på en utsøkt måte inn i takt 6; Bratsjene lander på en G, cellistene kommer inn og dobler med en *pp* fjerdedels G unisont før de vandrer nedover, mens bratsjene blir liggende. Kontrabass kommer inn i *p* og dobler celloene i én takt. De avslutter med kun en åttendel på sisteslaget i takt 6. Doblungen mellom cello og bass er også elegant i takt 8 der bassene kommer inn igjen. Cellistene betoner den siste åttendelen i takten, går opp en oktav og det hele avsluttes med et stemmekryss på førsteslaget i takt 10. Alle slike små detaljer gjør Stravinsky til en instrumentasjonens mester etter min mening. Harmonisk ser vi i takt 9 hvilken effekt det har at andrefløyte og andrefiolin går opp til D på andreslaget. Vi opplever nærmest en Ess-maj7-akkord. Deretter går de ned igjen til C på fjerdeslaget et slag for tidlig i forhold til den iboende harmonikken i melodi- og basslinjen. Det å antesipere tonika slik er et lite grep som visker ut landingsfølelsen når melodien avsluttes i takt 10. I takt 10 kommer tensorsolisten inn på tredjeslaget forskjøvet som om det var et førsteslag. Dette kunne vært et formmessig grep fra Stravinsky, men er hentet fra Pergolesi. Tenoren synger den originale teksten og Stravinsky legger flageoletter i fløyte og pizzicatoflageoletter i strykerne. Dette gir en hul klang og kombinert med tutti fiolinenes flautando skapes et goldt uttrykk. Bortsett fra melodi og bass ligger det kun en kvint, C-G, i akkompagnementet. I suiteversjonen blir tenorstemmen erstattet av soloførstefiolin med sordin. Dette passer godt inn i det allerede dempede klangbildet og tåker til solistpreget noe. Betoningen oppleves skjev fordi fløytene, solostrykerne, bratsj og cello kun spiller den tredje åttendelen i hvert slag. Basslinjen dobles heterofont med rytmisering i tutti gruppen, mens solobassisten sørger for den melodiske linjen. Interessant er også sammenbindingsfunksjonen i tutti bratsj i takt 10 som kommer frem med to toner flageoletter, *marcato* i *ppp*.

---

<sup>5</sup> På en rekke innspillinger høres det for meg ut som om cellistene ikke spiller separate strøk, men tar i bruk jetévarianten allerede fra begynnelsen. Jeg har likevel valgt å forholde meg til det Stravinsky har skrevet.

## **Stampende tutti**

De utholdte taktene 17-18 var et annet element jeg trodde var fra Stravinsky, men som overraskende finnes i originalen. Både det å forlenge avslutningstonen til solisten og det statiske i bass er fra Pergolesi, men Stravinsky overdriver betoningen av det tredje åttendelsslaget, legger på dissonanser og dobbeltgrep og får frem en intens stampende effekt. Vi mister følelsen av retning og fremdrift. Trillene som veksler mellom hel- og halvtonetrinn i kun tuttiandrefiolin er et godt eksempel på Godøys begrep *grain* brukt i praksis.

Artikulasjonsmessig blander han korte toner spilt arco med aksentuerte pizzicatoakkorder i solostrykerne. Jeg opplever her at komponisten med relativt små grep skaper et mye mer dramatisk uttrykk. I suiteversjonen er bassenes forklarende tekst i takt 17 oversatt til fransk, mens instruksene til solostrykerne fortsatt er på italiensk. Blandingen av fransk og italiensk forekommer også i balletten flere steder, noe som er forståelig i og med at originalmusikken er italiensk, mens verket ble urfremført i Paris.

## **Helheten er en sum av mange detaljer**

Vi kjenner fra malerkunsten at et bilde på nært hold består av små enkeltstående detaljer, men på avstand fremstår som en samlet homogen helhet. I takt 19-20 ser vi først på basslinjen der den originale, rytmiske versjonen spilles i tutticello, mens tuttibass dobler med arco på tredje åttendel og solobass dobler med pizzicato. I tillegg legger Stravinsky inn en forstyrrende trille hos solocello, altså kun hos én av musikerne som en liten krusning på overflaten, men med pauser for å gi plass til bassbetoningene. I tillegg innfører han en ny rytme i blåserne og hornet kommer inn med sine eneste to takter i satsen. Alle elementene blander seg utsøkt fint sammen og lager en helhet som sangsolisten kan flyte på. Fra takt 21 får vi et samlet mer legatopreg med kun punkterte fjerdedeler i akkompagnementet. Når satsen til nå har hatt en så godt etablert rytmefigur, oppleves det tomt når denne forsvinner. Først spiller solo og tuttistrykere unisont, og som et slags naturlig ekko eller utskrevet diminuendo fortsetter solostrykerne alene. I suiteversjonen utnytter Stravinsky flere steder at soloinstrumentet fiolin kan spille to toner samtidig. I takt 19 dobler solofiolinen først hornets utholdte tone, og i takten etter legges melodien høyt opp på G-strengen. På en slik enkel måte flytter Stravinsky klangfargen langt fra de barokke konvensjonene for hvordan en slik melodi blir spilt.

## **Trangføring**

Takt 30-32 er en instrumental avslutningsdel som overlapper sangsolisten på hans siste tone. Her legger Stravinsky melodilinjen i trangføring ved at andreoboen svarer med den helt like

melodilinjen en oktav ned før førsteoboen er ferdig og før førstefløyten fortsetter.

Solostrykere og lyse tuttistrykere fortsetter sin insisterende figur. Basslinjen varieres ved at tuttibass først får pause på den tredje åttendelen i takt 30 og videreutvikles i takt 31 til at cellotutti kun fyller inn bassenes manglende åttendeler i samme klingende oktav. Dette fører til at teksturen gradvis tynnes ut.

## 5.2.2 Duoversjonene av Serenata

De tre duoversjonene er i denne satsen relativt forskjellige, samtidig som det må påpekes at valg av tempo er en viktig faktor for hvordan uttrykket i denne satsen oppleves. *SGP* åpner med melodien i klaveret sammen med basslinjen og den åpne kvinten. Trettitodelsrytmen fra *Pulcinella* er utelatt, men flageolettklangen ligger i fiolinen som veksler mellom en fast C og en flageolett klingende G. Stemningen er fin, men det oppleves overraskende at fiolinen midt i frasen overtar melodien allerede i takt 3. Her ser vi at klaveret fortsetter figuren som fiolinen hadde i de to første taktene. Takt 4 er kreativ der melodilinjen legges i kunstige flageoletter i fiolinen. Klangen og uttrykket endres og dette på et sted hvor det i *Pulcinella* ikke finnes noen utpreget klangendring. Samtidig må det nevnes at det å spille en slik var og vakker melodi i helhet med kunstige flageoletter krever mye av utøveren. Klaveret og fiolinen veksler videre på å spille melodi og akkompagnement, med utstrakt bruk av flageoletter i fiolinen hele veien. Melodien varieres og klangfargene er skiftende. Karakteren i åpningen i *SGP* vil jeg betrakte som intim og rolig. Klaveret spiller melodien i takt 9, fiolinen tar pause og når den da kommer inn med tenormelodien midt i takt 10, er det faktisk som om vi opplever det som noe nytt. Vi ser at klaverakkompagnementet som ligger under i de kommende taktene er transparent, enkelt og spredt utover et relativt stort register. I *SIC* har klaveret trettitodelsbevegelsen fra *Pulcinella* i høyrehånd i åpningen og dette preger satsen og uttrykket. Uroligheten i teksturen er mer fremtredende og karakteren er likere balletten. De statiske harmoniene kommer tydelig frem i denne meget oversiktlige satsen med melodi i cello, bass i venstrehånd og åpen rytmisk kvint i høyrehånd. Det at cellomelodien i åpningen også ligger en oktav under fiolinen, skaper en mer sangbar og solid klang. Vi ser i *SIC* at Stravinsky beholder den enkle satsen og den samme stemmefordelingen helt frem til takt 9. Vi får altså i denne versjonen en ekstrem tydeliggjøring av forgrunn og bakgrunn, melodi og akkompagnement, der dette kanskje kunne være noe mer tilslørt i *SGP*. Jeg vil også påpeke at det ikke står noen dynamiske anvisninger annet enn *p* i begge instrumenter fra begynnelsen. En del dynamiske ekkoeffekter er blant utøvere i dag nærmest en innarbeidet

tradisjon, men de står ikke notert fra Stravinsky sin side. I takt 9 der fiolinen i *SGP* tok pause, hopper cellisten opp en oktav og synkoperer en lang, svak lys C, før den får tenormelodien midt i takt 10. Karakteren blir mer inderlig i denne oktaven. Klaverstemmen er innskrenket registermessig, gjort enklere å spille og utelater en bassoktav. I *SIF* starter melodien i fiolinen, med en ekstremt åpen og enkel klaversats. Ser vi bort fra første takt med tette hender og stemmekryss, så ligger den åpne kvinten uten trettitodelsrytmen i høyrehånd og basslinjen i utholdte noteverdier i venstrehånd. Uttrykket er rolig og ukomplisert. Som i *SIC* er det ikke innskrevet dynamikk, men i likhet med *SIC* oppleves det som mer energi og dybde der venstrehånd går ned en oktav i takt 6, akkurat der hvor bassene kommer inn i *Pulcinella*. I takt 9 er melodien fortsatt i fiolin og når tenormelodien egentlig starter i takt 10, opplever vi liten forskjell. Vi aner klangendringen ved at fiolinen spiller *pp* på D-strengen, samt skiftet i klaverets akkompagnement, men overgangen oppleves mer vellykket i *SGP* og *SIC*.

Jeg vil kort nevne takt 16 i alle versjonene, der vi ser at de tillagte sekstene på melodien fra suiteversjonen av *Pulcinella* har blitt med, og at også cellostemmen spilles i samme lyse klingende oktav som fiolinversjonene. Kombinasjonen arco og pizzicato fra *Pulcinella* i takt 17-18 forenes i fiolinen i *SGP* med triller på arcofjerdedelene og store pizzicatoakkorder på hver tredje åttendel. Klaveret og fiolinen har unison rytme og det oppleves som en homogen tutti. Nytt er at Stravinsky skriver inn en *subito p* på fjerdeslaget i takt 17 og opp igjen til en *subito f* på fjerdeslaget i takt 18. ”Sul G”-effekten som følger i *SGP* i takt 19 fungerer fint, spesielt når fiolinen legger den samme frasen opp en oktav takten etter. Klaveret har her et noe haltende uttrykk og spredt klang. I *SIC* spiller klaveret samme stemme i takt 17-18, men celloen utelater pizzicatoakkordene og ligger kun på en rytmisert C med triller og aksenter. De samme dynamiske og trillemessige endringene opptrer på sisteslaget, men trillene i cello i takt 18 er utelatt. Om dette er bevisst eller slurv er vanskelig å svare på. I takt 19 skal celloen fortsette *f*, mens klaveret har *più p* og *dolce*. *SIF* er i takt 17-18 lik som *SGP*, men pizzicatoakkordene i fiolin er lagt om. I takt 19 har Stravinsky gått bort fra ”sul G”-ideen og går opp i den øverste oktaven med en gang, for deretter i takt 20 å gå ned en oktav og legge på dobbeltgrep inspirert av solofiolinen i orkesterversjonen.

Vi så at *SIC* var den eneste versjonen med trettitodelsfiguren fra begynnelsen. I takt 23 innfører både *SGP* og *SIC* rytmefiguren med betegnelsen saltando i fiolin/cellostemmen, kombinert med en flageolet på det siste åttendelsoppstrøket. I takt 26 innfører klaveret



oktavfiguren fra tuttistrykerne i *Pulcinella* og dette vedvarer ut satsen. I *SIF*, derimot, ser vi at oktavfiguren innføres i klaveret allerede i takt 23, mens fiolinstemmen aldri spiller saltandofiguren overhodet. Sammenlikner vi tilslutt de tre siste taktene, er alle de tre trangførte blåserstemmene lagt i fiolinstemmen samtidig i *SGP*. Dette medfører komplisert melodiføring og dobbeltgrep. Fiolinen lander på en kort ener i siste takt, mens klaveret spiller trettitodelsbevegelsen takten ut. I *SIC* spiller celloen førsteobostemmen i takt 30, klaveret tar seg av andreobostemmen kombinert med trettitodelsbevegelsen, før celloen svarer med førstefløytestemmen. Siste takt er effektiv, der klaveret ligger på oktavene sammen med en dyp C på hvert slag, mens celloen spiller flageolettpizzicato på hver tredje åttendel helt til det siste. Dette gir en følelse av fortsettelse og imiterer den tekniske kombinasjonen fra *Pulcinellas* takt 10. *SIF* er lik *SGP*, men har andreobostemmen lagt i klaveret slik som *SIC*.

## 5.3 Aria

Ariasatsen finnes kun i *SIC* av duoversjonene og bygger på musikk fra øvingsnummer 91 til og med 113, samt 122 i *Pulcinellaballetten*. Dette materialet finnes ikke i suiteversjonen. Originalmusikken er hentet fra tre ulike satser fra to ulike operaer av Pergolesi, *Il Flaminio* og *Lo frate 'nnamorato*.

### 5.3.1 Allegro (alla breve) (91), Andante (104), Larghetto (122) i *Pulcinella*

Det første materialet i Aria er hentet fra Allegro (alla breve), øvingsnummer 91 i *Pulcinella* og originalkilden er Pergolesis opera *Il Flaminio*, akt 1, scene 5, en arie sunget av Bastiano. Begge versjonene går i G-dur. Originalen har i mine ører en fremtredende dominant-tonika-fokusering, mye unisone partier, rytmisk tunge enere og treere og generelt et dypt bassleie.

#### Stravinskys blokker

Åpningen av satsen er nytt materiale fra Stravinsky og ikke hentet fra Pergolesis original. Dette er en tretakters etablering av fjerdedeler med kvintstablinger (C-G-D) i strykerne. Harmonisk sett skaper en kvintstabling en viss tonal forankring, samtidig som følelsen av grunntonen viskes ut i stor grad. Rytmisk er karakteren insiterende og repeterende og klanglig er det et åpent preg med mange løse strenger. Stravinsky utfører en fin instrumentering med repeterte nedstrøk med mye kraft i tuttistrykerne, mens pizzicatoene i solostrykerne gir en ekstra attack. Han oppnår ønsket balanse ved å sette inn *mf* i tutti- og *f* i solostrykerne. Stravinsky etablerer i åpningen en blokk som ikke har noe med den originale

kilden å gjøre. Først presenteres blokken og den sidestilles det originale, *juxtaposition*. Deretter i takt 4 når originalmaterialet kommer inn, blir dette lagt oppå den allerede etablerte blokken, *superimpositon* (Carr 2010: 31). Originalmelodien kommer første gang lagt i horn og generelt vil jeg si at Stravinskys sats domineres av messingklangen, mens originalen var strykerbasert. Melodien er lik originalen som også har en femtakers frase. Stravinsky erstatter den originale basslinjen med sin nye blokk. Han fortsetter med akkordene i strykerne, legger på fagotter og førstefioliner for å aksentuere de lette taktslagene enda mer og kontrabasser og andrehorn er de eneste med litt bevegelse. Deres klingende E på sisteslaget krasjer med alle D-ene som insisterende ligger der. Dette skaper et skarpt uttrykk uten å bli overdrevet. Stravinsky forsterker den synkoperte rytmen i melodien ved å legge på aksenter og betone akkompagnementet på de lette taktslagene. I takt 8 legger han til en forkortet versjon av melodien i trompet én takt før hornet egentlig er ferdig med sin linje. Dette skaper forvirring. I takt 10 forsvinner plutselig blokkakkordene og effekten blir, som Carr sier, enorm med den stille fjerdedelen på tredjeslaget (2010: 31). Det oppleves som et tomrom når blokken plutselig forsvinner. Den originale melodilinen fortsetter deretter unisont i alle strykere uten basslinjen, før fløyter og fagotter svarer i takt 13 og avslutter. Under blåserne legger Stravinsky til den originale basslinjen i solocello og solobass, med en fin overgang inn i takten fra *tutticello*/bass. Der alle strykerne i takt 11 spilte korte toner, kombineres her *legato* og *staccato* i blåserne, heterofon dubling. Uttrykket mykes opp, samtidig som tydeligheten bevares.

### **Legato, grain og tomme enere**

Fra opptakt til takt 15 er stemmene like som originalkilden med et tydelig mer *legato*preg i hele orkesteret. Imitasjonen i basslinjen er også original. Det eneste Stravinsky legger til er tremolotonen, *grain*, i andrefiolin og at han skriver ”sul Sol” i førstefiolinene som et grep for å endre klanguttrykket. Videre forsterker han oktavsprangene og synkopene ved hjelp av tremolo og aksenter, samt elegante *doblinger* i blåserne. Han setter klangblandingen av horn og fagott opp mot resten av orkesteret som en kontrast i takt 20-21. Carr påpeker hvordan Stravinsky utelater førsteslaget fra originalkilden hos strykerne i takt 22 (2010: 31). Han endrer bare instrumentasjonen fra originalen. Ved å kun la de fire svake blåserne avslutte sin frase før *subito* *tutti*orkester igjen kommer inn med tremolo og relativt sterk dynamikk, gjør han et lite grep som får en overraskende effekt. I takt 26 stopper de fire blåserne brått før frasens sistetone. Det skapes et kutt og Stravinsky lar førsteslaget være helt tomt og stille.

## Dynamikk

I takt 30 kommer bass-solisten inn. Teksturen er meget enkel, med varierende bruk av doblinger, tonika og dominant som opptrer samtidig og en artig portamento inn i takt 48 hos solisten. Fra takt 48 til og med takt 56 blir sangeren kun akkompagnert av strykere, og effekten er dermed stor når oboer, horn og trompet kommer inn med *f*-dynamikk i takt 57. Her ser vi hvordan dynamikk brukes som virkemiddel. I taktene 57-59 har vi en voldsom diminuendo i alle instrumenter, og Stravinsky forsterker og naturliggjør denne ved at oboene for eksempel slutter å spille i takt 58. Det interessante er hvordan han legger til blåserne kun for disse tre taktene. Melodien i bassvokalen dobles en og to oktaver opp av fioliner med tremoloeffekt og obo før vi lander på en fermate bestående av kun en ters som originalt. Videre forsterkes tremoloen i lyse strykere med et voldsomt effektfullt dynamisk utslag på kort tid og tooktaversspranget i fløyte fører den ned i et dypt register med relativt lite volum i takt 61. Det er verdt å legge merke til trompetens ene tone i takt 62 kun som en klanglig fargelegging. «Coloring a note» kaller Adler dette (2002: 603). Fra takt 64 repeteres de forrige fire taktene uten oktavspranget i melodien og dermed utelates også alle instrumenter med oktavsprang. Det er kun cello/bass som repeterer sin stemme, i tillegg med en meget dyp klingende D i horn. Takt 66-67 er gjort så enkelt som mulig og helt likt originalen. Fra takt 60-68 kan vi se hvordan teksturen tynnes ut i en utskrevet, strukturell diminuendo. Det blir gradvis færre instrumenter og dypere register, og på eneren i takt 68 er det nærmest tomt.

## Rytmsk diskrepans

Større kontrast og noe nytt kommer på tredjeslaget i takt 68. I det lekne materialet der Stravinsky i takt 28-29 la til to tretakter, forsterker han nå den rytmiske forvirringen. På tredjeslag i takt 68 starter andrefagott og horn en tretaktsfigur som går på tvers av alla brevetakten. Dette varer til og med takt 76. Figuren spilles mot taktnotasjonen og melodiføringen og er en klisjefylt valsefigur som oppleves nærmest parodisk med sin gjenkjennelige ”om-pa-pa”-karakter. På andreslaget i takt 69 kommer den fine klangkombinasjonen førstefagott og solobratsj i unison oktav med en gjentakelse av bassolistens tema, en takt før han egentlig er ferdig. Solocello forsterker etterslagene med kraftig pizzicato. Med en gang bassolisten gjør seg ferdig, det vil si en takt før fagott og bratsj er ferdig, kommer trompeten inn med åpningstemaet igjen. Alt legges oppå hverandre i en salig blanding. Denne gangen forlenger Stravinsky åpningstemaet med to takter, slik at den blir syv takter lang, og fra takt 72 kommer tuttiorkester inn. Strykere og fløyter henger seg på de to lagene som er etablert. Vi har to rytmiske universer pågående samtidig, to elementer som ikke forholder seg til

hverandre, teksturen blir delt opp og forvirringen er totalt. For å bruke Pistons teksturkategorier er det kun melodi og akkompagnement, men de passer ikke sammen. White ville kalt dette kontrapunktisk. Stravinsky forsterker laginndeling ved hjelp av register og klangfarge. Tretaktsfiguren ligger i et dypere register, mens det melodiske i alla-breve takt er klarere og mer fremtredende klanglig, samt i et lysere register. Tonalitetsmessig har vi, som tidligere, kvintstablinger med mye løse strenger, mye lyd og akkordene holdes uendret gjennom de fem taktene 72-76. Stravinsky skaper en statisk ”om-pa-pa”-følelse uten progresjon, noe som igjen understreker originalmelodiens noe statiske iboende harmonikk.

### **Forventninger**

Fra opptakt til takt 91 spilles kun én melodistemme unisont i oktaver med ulike klangfarger. Det blir en naturlig crescendo opp i registeret fra bass, via fagotter og fløyter frem til det tomme tredjeslaget i takt 94 og den voldsomme Ass-durakkorden med ters i bass som kommer overraskende på fjerdeslaget. Carr trekker frem den forventningen stillheten på tredjeslaget i takt 94 skaper og effekten av at Stravinsky deretter forlenger den neapolitanske sekstakkorden (2010: 31). Akkorden spilles kort og voldsomt sterkt av tuttiorkester med stor spredning utover hele orkesterregisteret, før de tre lyseste solostrykerne blir liggende i *pp*. Akkorden blir i mine ører stående som et stort spørsmålstegn og vi lurert på hva som skal skje. Stravinsky hopper på dette punktet over en del av det originale materialet i satsen, så akkorden er muligens en løsning for å skape brudd og forventning.

### **Antesipert overgang inn i andante, ro og utrygghet**

Etter at basslisten er ferdig i takt 104 lager Stravinsky en totakters avslutning i førsteobo og fagotter. På en interessant måte betoner han sisteslaget i takt 105 og skaper dermed en spennende overgang inn i andantesatsen. Ved at bass, cello og andrefagott lander på tonika et slag for tidlig i forhold til førstefagott, oppstår en antesipert tonikalanding. Den originale kilden til Andante, øvingsnummer 104, er fra Pergolesis opera *Lo frate 'nnamorato*, akt 3, scene 3, en arie sunget av Nina. Det finnes to transkripsjoner i boken til Carr av denne satsen. De er ganske ulike, noe som gjør det vanskelig å si med sikkerhet hva Stravinsky gjør med formen og det melodiske materialet. Balletten har ingen sanger i denne delen. Tonearten er den samme som originalen, Ess-dur, men fra satsen før lander vi på tonen G. Det er interessant hvordan det skapes sammenheng fra forrige del i G-dur ved at vi lander på en grunntone som vi først etter en stund oppdager fungerer som ters. Først i takt 112 spiller bassen grunntonen og videre den originale basslinjen. Satsen har en glidende inngang, med

tre tillagte takter der karakter og toneart etableres og registeret bygges ut. Fra den meget rytmiske allegrodelen før faller vi nå helt til ro, nærmest uten pulsfølelse, men med noe ulmende i uttrykket. Strykerne holder lange toner kombinert med tremolo, sul tasto. Når selve melodien starter i fjerde takt holder solofiolinen seg på G-strengen, skyggelagt av tuttiførstefiolin med tremolo. Stravinsky legger inn en ekstra takt i melodien denne første gangen – G-en i førstefiolin holdes en ekstra takt – og danner en sekstaktersfrase, mens originalen egentlig har fem. Når temaet gjentas fra takt 115 er det kun tuttistrykerne som spiller, fordi soloførstefiolin og solobratsj på nytt kommer inn og tar over videreføringen av melodien fra takt 119. Slik skapes det et rikere samspill og mer spennende dialog enn om kun én instrumentgruppe hadde spilt alt som i originalen. Her er det også verdt å nevne ulikhetene i klangfarge på en melodi spilt av en solofiolin og av en fiolingruppe. Det rent volummessige er kanskje ikke så ulikt, men fargen og karakteren endres. En solist kan spille klarere, og vibratodetaljer og selve klangproduksjonen vil kanskje høres tydeligere. En gruppe, derimot, kan skape en dusere, jevnere og mer homogen klang med mer legato.

### **Tetthet**

Det neste partiet fra øvingsnummer 108 henter også materialet sitt fra *Lo frate 'nnamorato*. I den ene skissen står dette materialet inn i den forrige arien sunget av Nina, mens det i den andre står som en Arioso sunget av Ascanio, fra samme akt, men scene 5. Fra starten utvider Stravinsky til vokaltrio som synger fire takter liggende Ess, doblet av strykere kun fordelt mellom enstrøken og lille oktav. Basslinjen i tutticello er som originalt, elegant heterofont doblet av kontrabasser i samme klingende oktav. Fra takt 150 ser vi igjen at komponisten doubler heterofont med ulik notelengde i de ulike stemmene og at solostrykerne tydelig skal spille mer utholdt. Han forholder seg tett opp til originalen med *subito f* i takt 152, men nedstrøkene Stravinsky så tydelig her har skrevet inn tolker jeg som et lite svakhetstegn hos komponisten. Jeg lurer på hvordan han mener de skal utføres og hvilken effekt han vil skape, for de virker noe upassende og deler opp frasen. Hele denne delen opplever jeg er av veldig operatisk karakter der Stravinsky utfyller den syngende arien på en kompakt måte. Teksturen er like homogen som originalen og akkordene mettes på en konvensjonell måte.

### **Letthet, eleganse og fragmentarisk erindring**

I takt 129 hadde vi en mye lettere karakter med kun de fem solostrykerne som spilte. Mye av det harmoniske og melodiske sirklet rundt en liggende Ess. Fra takt 162 kommer dette tematiske materialet tilbake igjen, som en slags erindring, men denne gangen i moll og i ny

kombinasjon. Stravinsky skifter taktarten fra 3/8 til 6/16. For det klingende resultatet har dette ingenting betydning, men etter to takter forstår vi hvorfor. Opptakt til takt 164 henter nemlig Stravinsky inn nytt melodisk materiale fra den samme operaen, akt 2, scene 7, en Canzona sunget av Vannella. Han tilpasser og transponerer fra d-moll til ess-moll. Betoningen har fra takt 162 vært 2+2+2, men de melodiske fragmentene obo, tenor og senere fagott kommer inn med har underdelingen 3+3. Vi kan erindre melodi- og rytmemønsteret fra Serenatasatsen. Stravinsky utelater denne gangen den originale bassgangen og forsterker heller liggetonen Ess som blir liggende i hele syv takter, kun med litt bevegelse i andrefiolin og bratsj. Før oboen og tenoren har fått fullført sin lille strofe kommer solostrykerne inn i takt 165 igjen med sin vuggende tematikk i to takter. Fra takt 167 fullfører tenoren, oboen og fagotten med seks små takter med en gjennomgående punktert sicillianorytme. Stemmeføringene er hver for seg vakre, men samlet blir det noe snodig ved uttrykket. Deler av det samme materialet hentet fra samme original finner vi igjen i den korte lille delen Larghetto fra øvingsnummer 122 i balletten. Også her er tonaliteten ess-moll, taktarten 6/16 og i de ti små taktene er det kun solistiske oboer og fagotter som spiller. De første to og en halve taktene akkompagneres med en insisterende kvint, Ess-Bb, uten å ta hensyn til harmonikken vi finner i den vakre obomelodien. Det er litt vanskelig ut fra skissene å skille hva som er originalt og hva som er Stravinsky, men de siste fem taktene er melodisk og delvis basslinjemessig likt som de fem siste taktene i originalarien. Den meget effektfulle pausen i takt 6 er også hentet fra Pergolesi. Stillheten er en viktig del av musikken. Jeg opplever harmonikken i denne lille strofen som avansert og at Stravinsky gjør geniale instrumentvalg. Det kammermusikalske elementet kommer til sin fulle rett.

### **5.3.2 Celroversjonen av Aria**

Der de to første satsene i *SIC* er enklere, kreves det fra Ariasatsen mer av tekniske ferdigheter hos musikerne (Hsieh 2005: 32). Satsen er en kreativ transkripsjon med store kontraster i dynamikk, register og effektbruk. Fra åpningen av satsen presenteres den nyskrevne blokken til Stravinsky med store pizzicatoakkorder med tre løse strenger i cellostemmen. Blokken fortsetter når melodien kommer inn i klaveret i takt 4, men for å markere etterslagene, spilles første og tredje slag pizzicato, mens andre og fjerde spilles arco. Dette er en effektfull teknikk i mine ører og det er liknende kombinasjoner i takt 20, 98, 107. Det eneste vi mangler fra *Pulcinella* er den tydelige E-en på fjerdeslaget. Klaveret spiller melodien i oktaver *f marcato*. Det interessante er hvorfor melodien er fordelt på en slik måte mellom de to hendene, hvorfor

han ikke legger inn flere oktavdoblinger og hvorfor oktavene er utelatt på siste slag i takt 7 og 9. Celloen og klaveret ligger i eksakt samme register, men gjennom ulikhetene i klangproduksjonen oppfatter vi et tydelig skille mellom melodi og akkompagnement. I takt 10 oppstår den samme tomromseffekten når blokkstrukturen forsvinner og vi får et tomt hull på tredjeslaget. Klaveret og celloen har en aksentuert opptakt og spiller deretter som i balletten en unison åttendelsbevegelse. Klaveret ser vi oktaverer opp og ned på andre og fjerde åttendel. Dette skaper følelsen av flere parallelle oktaver. I opptakten inn i takt 13 i *Pulcinella* kommer fløyter og fagotter plutselig inn med *f* i lyst register, mens kontrasten i *SIC* skapes motsatt vei; celloen spiller *p*-dynamikk i mørkt register med korte toner. Det samme paradisk enkle akkompagnementet ligger i klaveret i dypt leie og fortsetter videre som en kontrast til cellostemmens krevende parallelle oktaver og store registerhopp.

Følelsen av utelatt ener er i *SIC* ikke tilstede i takt 22 som i balletten, men tydeligere i takt 24, der celloen kun har en pizzicato på førsteslaget. I takt 26 gjør celloen et hopp opp etter det tomme førsteslaget og spiller soloførstefiolinstemmen i originalregisteret. For å lette vanskelighetsgraden er legatobuene fjernet og erstattet med staccato. Generelt i denne satsen ligger mye for celloen i lyst leie og med stor variasjon i register. I det neste partiet fra takt 30 gjøres en enkel transkripsjon. Det fiffige er hvordan celloen spiller bassmelodien kombinert med en løs G-streng fra takt 35, noe som fører til kompliserte strengeoverganger. Sangerens portamento i takt 47 har her blitt til en lang glissando over to oktaver. Formmessig blir det i takt 52 lagt til en ekstra totakters repetisjon der celloen går opp i et meget lyst flageoletteleie med en helt ny klangfarge. Den voldsomme diminuendoen i takt 59 løses i *SIC* med fallende halvnoter i cello og klaver. Diminuendoen er innskrevet kun i klaveret, men det skjer også automatisk i celloen når den går ned i register. Celloen har tatt over tremoloeffekten fra småstrykerne i oktaver, noe som er en krevende teknikk både for høyre- og venstrehånd. Dynamikk og register blir som i *Pulcinella* et meget viktig instrumentasjonsmessig virkemiddel de neste åtte taktene. De dynamiske svellene er lagt annerledes og registerbruken blir overdrevet. Klaveret beveger seg i tremolo ned en oktav pr. takt fra takt 62, mens celloen spiller melodilinjen fra bassolisten fordelt over så mange oktaver at man mister helhetsfølelsen; først en tostrøken flageolett, deretter ned tre oktaver. Vi opplever ingen klanglig egalitet i linjen og den italienske barokkmelodien virker langt unna. Generelt i satsen ser vi at Stravinsky overdriver og forsterker oktavsprangene (takt 83, 88-89). Fra takt 70 spiller celloen en oktav dypere enn bassolisten og det oppleves kontrasterende med en så leken og spretten karakter så langt ned i registeret. Klaveret legger til en meget dyp D i

venstrehånd og har pause på andreslaget før venstrehånd på tredjeslaget kommer inn med tretaktsfiguren, ”om-pa-pa”-parodien. I takten etter kommer klaveret også inn med det melodiske fra førstefagott/solobratsj og fra takt 72 tar celloen over den ironiske valsefiguren på tvers av taktarten i pizzicato. Dette skaper et tydelig klanglig skille fra klaveret som spiller det melodiske materialet og gjør de to lagene mer separert. Klaveret varierer med ulike oktaver og i takt 76 ligger det i lyst register med to-oktavers avstand mellom hendene.

Takt 93-95 er unisone også i *SIC*. Registeret forblir det samme i venstrehånd i klaveret, men bygger seg oppover i høyrehånd og cello. Klaveret går fra aksenter til legato, men endringene i klangfarge blir ikke som i *Pulcinella*. Den samme forventningseffekten oppstår på det tomme tredjeslaget i takt 96. Sekstakkorden løses ved at klaveret har et forslag i bass, før hele akkorden blir liggende i *p subito*. Hvor lenge klaverakkorden klinger påvirker her effekten av dynamikken. Den enstrøkn C-en i cello fungerer som dypeste tonen i *p*-akkorden i takt 97. Det som i *Pulcinella* var Andante, har i *SIC* fått tittelen Largo i takt 108. Den anteperte tonikaen i takten før blir utført ved at celloen setter an den dype dominanten pizzicato og deretter gjør en glissando arco tremolo opp til G som inntreffer før eneren. Venstrehånd i klaveret og celloen skal forrykke pulsfølelsen ved å lande litt for tidlig. Begge instrumentene ligger på en unison G som nå umerkelig fungerer som ters. Celloen har overført tremoloen og utvider akkorden på samme måte som strykerne i *Pulcinella*. Fra takt 111 kommer klaveret inn med melodien vakkert skygget av tremoloen i celloen som grunnet den løse G-strengen må spille lyst på D-strengen. Dette påvirker klangfargen i stor grad. Jeg opplever forventning og noe urolighet i teksturen. Alt ligger i et relativt dypt leie slik som i balletten. Fra takt 117 der tutti-førstefiolin tok over melodien, legges melodien i samme oktav i cello og den sangbare karakteren til instrumentet kommer virkelig til sin rett.

Fra takt 131 er det gjort en enkel transkripsjon med celloen i fiolinregister på melodien med noe endret artikulasjon. I dette registeret fungerer det bedre med litt mer lengde på tonene, da elegansen lett forsvinner med veldig korte toner. Notasjonen i klaveret får tydeligere frem både Ess-orgelpunktet og den melodiske bevegelsen. I *SIC* får vi naturlig nok ikke frem at vokaltrioen kommer inn i takt 138. Lydbildet blir ikke utvidet. Jeg vil nesten heller si motsatt, at vi får et enklere og mer inderlig uttrykk her. Den heterofone doblingen vi fant mellom tutti- og solostrykere ser vi i takt 152 blir løst ved at klaveret spiller en fjerdedelsakkord, mens celloen spiller en pizzicatoåttendel. Videre er det en tett tekstur og harmonikk i de kommende taktene med dype forslag og treklangsakkorder i klaveret og dobbeltgrep i cello.



Inn i takt 164 i *SIC* gjøres det ikke formelt noe taktartsskifte, men det klingende resultatet er likt. Denne gangen legges det melodiske 3/8-materialet i klaverets høyrehånd, mens celloen dobler basstonene for å understreke 3/8-rytmen. Kontrasten blir stor når celloen med 6/16-materialet i takt 166 går fra pizzicato til arco, fra mørkt til lyst og som i *Pulcinella* kun akkompagneres av en liggende Ess i bass. Melodien celloen kommer med i takt 169 er lik tenorens melodi i takt 167, men den er også lik takt 3 i øvingsnummer 122 Larghetto fra *Pulcinella*, og det er her Stravinsky henter de neste taktene fra. Klaveret går nemlig med på 6/16-akkompagnementet i takt 169. Stravinsky transkriberer takt 3-10 fra øvingsnummer 122 helt identisk. Det er kun instrumentvalg og noe artikulasjon som er endret. Avslutningen oppleves vakker, tørr, merkelig og litt spørrende.

## 5.4 Scherzino

Scherzinosatsen finnes kun i *SIF* av duoversjonene og der plassert mellom Gavotten og Menuetten. Jeg velger likevel å plassere den her i analysen, da materialet er hentet fra øvingsnummer 117 i *Pulcinellaballetten*. Det er viktig å presisere at satsen ikke sammenfaller med satsen med tittelen Scherzino som finnes både i ballett- og suiteversjonen.

### 5.4.1 Presto (117) i *Pulcinella*

Originalmusikken er hentet fra samme materiale som deler av Ariasatsen, Pergolesis opera *Lo frate 'nnamorato*, akt 2, scene 7, midtdelen, canzona sunget av Vannella. Direkte etter denne satsen kommer øvingstall 122 som Ariasatsen i *SIC* avsluttes med. Denne satsen finnes kun i ballettversjonen av *Pulcinella* og ikke i suiten. Originalen har en sopransolist og melodien kjennetegnes ved mye tonegjentakelse og hurtige stavelser. Solisten dobles av fiolin med løpende åttendeler i en slags heterofon dobling, og det er først i takt 15 der sangeren ligger på én tone over lengre tid at disse skiller lag. Stravinsky bruker tenorsolist, men beholder den originale tonearten. Formmessig synger tenoren verset to ganger i original form, men i forkant lager Stravinsky en instrumental introduksjon som er en forkortet versjon av et vers.

#### **Starter som originalen, men blir gradvis nytt**

Fra åpningen legges melodien instrumentalt i førstefioliner og bratsjer der vi ser den heterofone doblingen fra originalen blir bevart ved at kun soloførstefiolin spiller utholdte noteverdier fra starten. Stravinsky forsterker melodilinjens ved å aksentuere noteskiftene som inntreffer mellom alle tonegjentakelsene. De to fagottene spiller henholdsvis basslinjen og

mellomstemmen fra originalen de første syv taktene. Det Stravinsky legger til i åpningen av satsen er ”om-pa”-figuren i strykere som igjen består av kvintstablinger. Denne figuren holdes statisk til og med takt 11. Det er kun solokontrabassen som skal spille arco for å gi noe mer kraft på de tunge taktslagene. I takt 5 kommer førstehorn inn med en dobling av melodien, men Stravinsky antesiperer og går i gang med nedgangen en halv takt før vi hører den i melodien i fioliner. Han foregriper og forvirrer. I takt 7-8 tar trombonen over melodien og det er her Stravinsky kutter ut deler i forhold til originalverset. Melodien ender i takt 10 opp en halv takt forskjøvet når den er tilbake i fioliner og bratsjer. Det er også her fagottene slutter å spille de originale fjerdedelene, men går over til nye toner som etterhvert fortsetter i hornene. Det originale sklir mer og mer ut på siden. I takt 12 opphører den statiske kvint-”om-pa”-figuren og hele orkesteret går over i en unison bevegelse. Disse åttendelene er hentet fra bass- og fiolinstemmen i takt 15 i Pergolesis original. Plutselig er det som i originalen var en motstemme blitt det bærende musikalske materialet uten den liggende meloditonen tilstede. Akkompagnementet blir forgrunn. Det unisone oppstår plutselig og avsluttes med en tydelig hornoppgang i takt 13. Takt 14 er overgangen inn i solistens innsats og de ulike rollene i et samspill er tydelige. Åttendelene holdes i gang i småstryk slik at fremdriften ikke stopper opp, samtidig som det liggende svake hornet fungerer som et klanglig lim mellom det unisone tutti i takten før og starten på det nye verset i takten etter.

### **Utelatt bass og statisk akkompagnement med bevegelse**

I takt 15 kommer tenoren inn med originalmelodien i sin helhet doblet av åttendeler i solistisk obo. Den originale basslinjen er fullstendig utelatt. Dette er et drastisk grep fra Stravinskys side som fjerner mye av det barokke særpreget. Akkompagnementet er statisk og repetitivt. Limfunksjonen i horn fra takt 14 fortsetter som et liggende orgelpunkt og det samme finnes i andrefagott, men mer rytmisk markert sammen med solofiolinene og tutticello. Førstefagott trykker seg frem med oppadgående sekundbevegelser som repeteres og ligger interessant nok i noneavstand til andrefagotten på de tunge taktslagene. Tuttibratsjer har et hurtig ostinat på fire toner som repeteres. Totalt sett danner alle disse akkompagnerende stemmene en statisk harmonikk, men akkurat her oppleves det ikke så konfliktfylt mot melodien da den innehar relativt lite iboende harmonikk. Det oppleves mer konfliktfylt at teksturen både har mye bevegelse og er noe mer utholdt på samme tid. Uttrykket er statisk, men med mye aktivitet. I takt 17 vandrer ostinatet fra bratsjene over i andrefiolin og midt i takt 18 lander vi på et nytt harmonisk plan. Andrefiolinene går over på sin statiske A-oktavfigur som holdes helt til midt i takt 29, mens oboen overtar bratsjostinatet i de neste taktene.

## Motivisk augmentasjon

Som vi har sett har Stravinsky dannet en tekstur der vi har et statisk akkompagnement i bakgrunnen og en original melodi i forgrunnen. Noe spennende oppstår når Stravinsky oppå dette legger augmenterte versjoner av gjenkjennelige motivfragmenter i messingblåserne. I takt 17-18 kommer førstehorn med et lite tematisk utdrag fra melodien tredje takt i fjerdedeler i stedet for åttendeler, som om man spiller i sakte film. Det samme skjer i trompet i takt 21, men da også rytmisk forskjøvet slik at det som egentlig var en slags opptakt nå starter fra eneren. En lengre fjerdedelsversjon opptrer i førstehorn i takt 24. Det skal nevnes at i takt 23 endrer teksten i akkompagnementet seg og melodien synges nå uten dubling av instrumenter. Åttendelsmotoren blir liggende statisk i tuttismåstryk, mens det blir mer bevegelse i det harmoniske i bass, cello og fagotter. Noneakkordene som har pågått i fagotter siden takt 15 blir forsterket av cello og basser og de flytter seg nå parallelt oppover og nedover. Det tidligere augmenterte motivfragmentet fra messingblåserne blir forsterket til en enda mer ekstrem variant med halvnoter i horn i takt 24 og trompet/trombone i takt 25. Vi får tre ulike hastigheter av det motiviske materialet pågående samtidig, noe som skaper en urolig tekstur, men med en indre sammenheng. Dette er et godt eksempel på Godøys begrep *allure*.

### 5.4.2 Fiolinversjonen av Scherzino

Det er kun i *SIF* vi finner Scherzinosatsen og dette er nok den av alle satsene i duoversjonene som likner minst på *Pulcinella*. Både form, tekstur og harmonikk endres og han skaper store spilletekniske utfordringer for fiolinen mot slutten. Det noe stressede uttrykket i balletten vil jeg si blir forsterket av en hektisk fiolinstemme med mange løpende åttendeler og en klaverstemme som gradvis utover i satsen oppleves mer og mer travel. Satsen åpner med en ny totakters intro med tonegjentakelse på A i ulike oktaver, men med små innslag av Bb som i melodien. Den karikerer både det harmoniske og rytmiske fra åpningen av melodien. Fiolinen kommer inn med melodien i takt 3 og spiller formmessig som instrumentaldelen i *Pulcinella*, men har lagt inn en ekstra takt i takt 6-7, *subito f*. Foreløpig ligger fiolinen i et normalt register og spiller kun én tone om gangen. Fra takt 18 starter fiolinen melodien som tenoren og legger opp en oktav. Satsteksturen med åttendeler i fiolinen og fjerdedeler i klaveret holdes uendret i takt 3-36. I åpningen begynner klaveret identisk som de to fagottene som også var hentet fra Pergolesis original, men sklir fort ut. Med andre ord er det rytmiske statisk, mens det harmoniske er veldig aktivt. Det er vanskelig å skulle analysere harmonikken i detalj, men man ser tydelig at klaverfjerdedelene ofte verken forholder seg til

hverandre eller til melodien sett med tradisjonelle funksjonsharmoniske øyne. I blant er det konvensjonelt, mens det andre ganger virker som om begge klaverstemmene lever sine helt egne liv og virkelig er langt unna melodien. Overraskende nok finner vi likevel noen likhetstrekk med originalen. Fjerdeslaget i takt 10 er for eksempel en akkord som kunne vært Stravinskys, men tonene er fra Pergolesi selv om de ikke var med i *Pulcinella*. I takt 32 opplever jeg klaverstemmen som en slags augmentert versjon av fiolinåttendelene fra takt 12 i *Pulcinella* og de passer til det melodiske i tradisjonell forstand. Formmessig er *SIF* lenger enn *Pulcinella* da det legges inn en ekstra kortversjon av verset i takt 37-50. Fra takt 37 endres teksturen og det skjer enda mer på samme tid. Dynamisk går det fra en *f* til en *subito p* for å markere det nye verset. Herfra og ut satsen spiller fiolinen konsekvent tostemt med liggende toner eller løse strenger i tillegg til melodien. Registeret og hvilken stemme som legges øverst og nederst varieres. Klaveret får også her mye mer bevegelse med åttendelsostinatet fra bratsj, mer liggende utholdte toner i bass, fjerdedelsbevegelsen som fortsatt går, samt melodiske fragmenter i takt 45, 57, 60 og 61 som minner om de augmenterte messingmotivene. I *Pulcinella* lå disse motivene nærmest utenpå den eksisterende teksturen, men i denne versjonen opplever jeg det mer gjemt i mengden av alt annet som skjer. Slutten er annerledes enn balletten, da vi ikke går til materialet fra øvingsnummer 122 som avsluttet Aria-satsen.

I denne satsen må det påpekes hvor teknisk krevende den er for fiolinisten. En del av de løse strengene som skal klinge med ligger meget idiomatisk til, mens andre dobbeltgrep er mye mer kronglete. Jeg vil trekke frem det mest ekstreme eksempelet i takt 66. Vi ser først på takt 33 der fiolinen spiller åttendeler som varierer mellom tre- og firestrøken D. Dette er meget lyst, men her kan fiolinisten spille oktaven over to strenger og dermed ligge i ro i høyden så lenge denne figuren varer. I takt 66 er det melodiske likt, men det er lagt til en løs A-streng under, noe som fører til at hele den øverste linjen må spilles på én og samme E-streng (Murasugi 2009: 37). Det medfører at man i dette hurtige tempo må hoppe opp og ned mellom de to lyse oktavene. Intonasjonen og det å treffe tonene i så høyt register så raskt er krevende. Det hjelper heller ikke at man kommer fra og skal innom et keitete dobbeltgrep på den første og femte åttendelen i takten. Stravinsky/Dushkin utfordrer her både registeret og de tekniske grensene for hva som er spillbart i et så hurtig tempo.

## 5.5 Tarantella

Tarantella er en rask dans fra det sørlige Italia ofte i 6/8-takt. Den kjennetegnes blant annet av *perpetuum mobile*, altså en jevn strøm av noter av lik varighet, i dette tilfellet åttendeler (Tarantella u.å.). Den originale kilden til denne satsen er fra Unico Wilhelm van Wassenaers *Concerti armonici*. Det er usikkert om denne satsen er fra konsert nr. 2, 5 eller 6, men det er uansett en hurtig fjerdesats i Bb-dur.

### 5.5.1 Tarantella i *Pulcinella*

Satsen i *Pulcinella* er meget lik originalen når det gjelder det melodiske materialet. Et par steder hopper Stravinsky over noen takter, men han forandrer lite rent melodisk. Det spennende er alt han legger til og oppå. Carr viser til notatene til Stravinsky som skisserer en slags diatonisk clusterakkord av tonene Bb-Eb-F-G-Bb som han på ulike måter både tonalt og rytmisk bruker i denne satsen. Han begrenser sin rekonponering stort sett til disse tonehøydene (Carr 2010: 19). Carr legger vekt på at selv om ostinatene han utvikler er diatoniske, så er de ikke direkte utviklet fra materialet til van Wassenaer. Hun viser til denne satsen som et eksempel på måten Stravinsky lager en lydmontasje. Stravinsky antyder i notatene også polyrytmikken 3/4 over 6/8 som en metrisk konflikt (Carr 2010: 19). Dette skal vi se hvordan han i praksis utfører i satsen. Interessant er det at balletten og suiten har ulik tempobetegnelse. Suiten skal gå vesentlig fortere, noe som har mye å si for karakteren. Den har også innskrevet repetisjonstegn, slik at satsen blir betraktelig lenger enn i balletten.

#### Juxtaposed cluster

Satsen åpner meget brått og kaotisk. Taktarten er 6/8, men alle strykerne betoner i åpningen fjerdedelspuls med insisterende kvinter Bb-F pizzicato i *ff*. Oppå den lyse pizzicatokvinten i strykerne har vi fløyter og oboer som danner en sirenelignende figur som skifter mellom kun to toner med voldsom dynamikk. Det mest interessante i åpningen er likevel hornstemmene. Utfra den tidligere nevnte skisserte clusterakkorden, ser vi at Stravinsky lager hurtige oppadgående bevegelser med mye energi. Vi oppfatter de to hornene som en samlet gest med fem toner i hver bevegelse (klingende Bb-Eb-F-G-Bb). Den første figuren starter på femte åttendel i takt 1 og gjentas fra femte åttendel i takt 2. Deretter utelates åttendelspausen slik at den tredje figuren starter allerede på fjerde åttendel i takt 3 og den siste figuren på tredje åttendel. Denne forkortelsen skaper enda en rytmisk betoning som går på tvers av både fjerdedels- og 6/8-åttendels-betoning vi har fra før. Det oppstår kaos og satsens taktart blir

ikke definert før originalmelodien kommer inn. Stravinsky presenterer et materiale ulikt van Wassenaers, men han sidestiller det med originalen, *juxtaposed* (Carr 2010: 31).

### **Utelatt bass**

I takt 5 kommer originalmelodien fra van Wassenaer inn. Både ballett- og suiteversjonen får her plutselig en svakere dynamisk nyanse og 6/8-betoning setter seg for første gang. Det oppleves som et brudd å lande i satsens originale taktart. Stravinsky forholder seg meget tett til originalmaterialet både i første- og andrefioliner. Det unike er at han helt utelater den originale basslinjen og frem til takt 20 holder han hele lydbildet i et meget lyst register. Grepet med å fjerne hele bassfunksjonen er interessant da nettopp basslinjen og continuogruppen er hele fundamentet i barokkmusikken og noe som nærmest aldri stopper eller utelates. Spesielt stor effekt blir det når Stravinsky fyller på med en bratsjstemme som kun inneholder to toner, Bb og Eb, og som gjennom sin figurering fortsetter i 3/4-følelsen fra de fire første taktene. Vi kan si at Stravinsky visker ut det tradisjonelle selv om det melodiske er identisk van Wassenaer. Trillene Stravinsky setter inn passer meget godt i stilen. Fra takt 10 kommer celloene inn, men også de i et lyst leie slik at bassregisteret fortsatt mangler. Takt 12-17 utfyller bratsj og cello hverandre med de samme tonene til ulik tid, og de repeterer ostinatet hele seks ganger upåvirket av de to fiolinstemmene som de kunne latt seg farge av.

### **To harmoniske sjikt**

Fra takt 37 ligger originalen i første- og andrefiolinstemmene. I tillegg har vi i cello/bass en sterkt tilstedeværende noneakkord som allerede har ligget i syv takter og som blir liggende i de åtte neste. Dreiebevegelsen vi har sett tidligere i satsen blir nå virkelig tatt på alvor hos bratsjene som i fem hele takter kun skifter mellom tonene F og G i åttendelsrytme, og som sammen med bassnonen dermed danner et nytt harmonisk sjikt. Dette sjiktet er statisk og helt upåvirket av harmonikken i de to fiolinstemmene som ligger på toppen. Bratsjdreiingen oppleves som 2+2+2-unddeling og det polyrytmiske forsterkes i takt 42 der bratsjene har tre fjerdedelsakkorder på tvers av de andre strykernes rytmer.

### **Effektfulle pauser og dynamikk**

Stravinsky er noe fri formmessig i forhold til van Wassenaer. Pausen på første åttendel i takt 44-45 hos de lysere strykere og hos alle blåserne som etterhvert kommer inn, er ny og meget effektfull ved at dette perpetuum mobile, de løpende åttendelene, opphører for første gang. I takt 44 skriver Stravinsky *subito f* hos strykerne i ballettversjonen, mens suiten kun har *f* hos

blåserne som tilfører en rekke dissonanser. Denne tuttiblokken av blåsere som kommer inn i fire takter for deretter å forsvinne igjen, viser at dynamikk og teksturtetthet er viktige virkemidler i instrumentasjonen og skaper tydelige kontraster.

### **Superimposed cluster**

Fra takt 68 og ut resten av satsen blir det mer intenst. Dynamikken går ned, men teksturen blir mer kompleks. På dette tidspunktet har suiten repetert takt 5-67. Tuttifiolinene spiller identisk som originalen, men dette er det eneste som brukes fra van Wassenaers original. Van Wassenaers bass danner i originalen ganske rike harmonier og har tidvis en liggetone på dominanten F, men Stravinsky innfører tonika som liggetone og holder Bb som tonalt senter helt til satsens slutt. Tuttibratsj og tutticello har et totakters mønster som repeteres og som sammen danner en helhet. Rytmsk sett blir det mer komplisert. Som i de fire første taktene av satsen kommer solostrykerne med pizzicato fjerdedelsakkorder polyrytmisk på tvers av betoningene i melodien. I tillegg gjør fløytistene det mer kaotisk. I åpningen spilte hornene stigende åttendelsbevegelser basert på tonene Bb-Eb-F-G-Bb, og dette er nå videreutviklet til to ulike ostinater i fløytene. Disse ostinatene består av åtte åttendeler hver, noe som betyr at de hele tiden forskyver seg i forhold til taktarten 6/8. Alt oppleves skjevt, vi mister taktfølelsen og over fire takter har fløytene spilt sitt ostinat tre ganger. I åpningen sidestilte Stravinsky clustermaterialet med originalen, men her legger han det oppå, *superimposed* (Carr 2010: 31). Fløytene, solostrykerne, tuttibratsj og tutticello repeterer sine motiver helt til satsens slutt. Slutten føles evig, noe som spinner videre, men uten harmonisk fremdrift. Med andre ord forsvinner mye av det bærende fremdriftsmiddelet i denne typen musikk. Bassen har allerede landet på tonika. Vi kan si at det oppstår fire ulike lag, både teksturelt, harmonisk og rytmisk. Først har vi det melodiske fra van Wassenaer i tuttiførste- og tuttiandrefiolin. Tuttibratsjer og cello som spiller over et 6/8-delsmønster er rytmisk sett på lag med melodien, men harmonisk er de i et annet sjikt. Deretter har vi solostrykerne som med sin klangproduksjon pizzicato skiller seg fra de andre strykerne klanglig og rytmisk, men deler det harmoniske med tuttibratsj og cello. På toppen som et fjerde lag, finner vi fløytene som man nesten kan si spiller i 4/4-takt, diatonisk og ikke dissonerende. Dette ostinatet ligger i samme leie som det melodiske i tuttifioliner og vi bør observere dynamikken; strykerne har *p subito* al Fine, mens fløytene har *ff staccatissimo*. Det er med andre ord tydelig hva Stravinsky vil fremheve, samtidig som vi må huske at de to fløytene balansmessig konkurrerer mot mange strykere. Helt fra takt 68 forstår vi at vi befinner oss i en codadel og nærmer oss en slutt, men det virker som om dette statiske maskineriet kunne pågått evig. For

å sette en stopper, setter Stravinsky inn en *subito f* i takt 86 i tuttistryk, solostrykerne får *ff* og arco takten etter, mens fløyten legger av en takt før resten av orkesteret. De to siste taktene er ulike i ballett- og suiteversjonen, grunnet at satsen som kommer etter i begge tilfellene starter attacca med meget forskjellige tonaliteter.

### 5.5.2 Duoversjonene av Tarantella

Når vi skal se på duoversjonene av tarantellaen, så er dette en av satsene der de tre versjonene ligner mest på hverandre og, bortsett fra slutten, er de alle relativt konvensjonelt transkribert. Til opplysning er taktnumrene notert en takt forskjøvet i forhold til balletten. I åpningen av *SGP* er den stigende hornfiguren fra *Pulcinella* det eneste som står igjen. Fiolinen spiller en kombinasjon av de to hornstemmene, mens klaveret spiller en rytmisk lik oppadgående bevegelse med toner fra den samme clusterakkorden Stravinsky tok utgangspunkt i. Vi opplever den samme rytmiske forskyvingen ved at bevegelsen stadig flytter seg en åttendel frem takt for takt, men vi får ikke den polyrytmiske følelsen da vi ikke har noen motgående fjerdedelspuls eller dreiebevegelse. Jeg opplever åpningen som noe forvirrende, men likevel mindre kaotisk enn *Pulcinella*. Fra melodien i takt 4 og de kommende taktene er satsen meget konvensjonelt transkribert, med førstefiolinstemmen i fiolinen, tidvis med noen dobbeltgrep fra andrefiolinstemmen. Takt 7-8 er eksempler på at melodien har fått nye buer og artikulasjon. Som i *Pulcinella* mangler bassregisteret helt frem til takt 19 og klaveret ligger i et relativt tett leie. Dette er tydelig i takt 6-10 med tette hender og kryssende stemmer. Takt 11-15 danner den insisterende bevegelsen spilt av cello og bratsj i *Pulcinella* en samlet helhet i venstrehånd. Et nytt tillegg i *SGP* er venstrehånd i klaveret som i takt 18 skaper en fin nedgang i 3/4-metrikk. I takt 19-20 ser vi at oppgangen med parallelle kvinter fra oboene i *Pulcinella* er lagt i fiolinen, noe som i et meget hurtig tempo er utfordrende på strykeinstrumenter, men effekten blir energisk. Summen av de to fagottstemmene blir spilt i venstrehånd og effekten av oktavvekslingene som skaper et rytmisk spill mot 6/8-dels figureringen er tydelig. Jeg vil også nevne takt 21-23 i *SGP* som innfører en fiffig teknikk med en rask venstrehåndspizzicato innimellom mange arcotoner. Dette er spennende og effektfullt. Inspirert av det samme er takt 53 der vi har kombinasjonen venstrehåndspizzicato og arco samtidig på løse strenger. Ser vi på *SIC* fra åpningen så er klaverstemmen helt identisk, og det mest påfallende er egentlig hvor lik også cellostemmen er. Generelt vil jeg si at denne satsen er virtuos for cellisten, og muligens den mest utfordrende. Gjennomgående ligger mye i samme klingende oktav som fiolinen i *SGP*, mye bruk av tommelposisjon og



dobbeltgrep, mye lyst register og ikke minst et meget hurtig tempo. *SIC* har mer variasjon av register enn de to fiolinversjonene. Cello har mer treghet i strengen enn fiolin og kanskje derfor blir tonene litt lengre og uttrykket kan oppleves mer klangfylt. Dobbeltegrepene er flere steder fjernet, men de på cello enda mer krevende parallelle kvintene som går fra normalt til lyst register i takt 19-20 er bevart. Fra takt 21 utelater Stravinsky/Piatigorsky venstrehåndspizzicatoen og holder seg i samme oktav, men med intrikate dobbeltgrep i lyst leie. Grunnet utstrakt bruk av flageoletter, vil jeg likevel tørre å påstå at dette er idiomatisk godt skrevet. *SIF* har også identisk klaverstemme i takt 1-20. Åpningen, der *SGP* og *SIC* ikke har noe innskrevet dynamikk, har *SIF* *f* i begge instrumenter den første gesten, deretter *p* fra neste gest opptakt til takt 2. Dette har en stor virkning og vi opplever en bråere start. I både *Pulcinella*, *SGP* og *SIC* har melodilinjen vært ornamentert med triller. Spørsmålet er om man faktisk rekker å utføre en trille i et så hurtig tempo. Det er derfor forståelig at trillene i *SIF* har blitt endret til mer idiomatiske forslag. Fiolinstemmen i *SIF* har like buer og artikulasjon som *SGP*, flere dobbeltgrep enn *SIC*, men likevel færre akkordtoner og mer idiomatiske løsninger enn *SGP*.

I takt 36-46 i *SGP* ser vi fortsatt en tradisjonell måte å transkribere på, men de ulike lagene kommer på sett og vis tydeligere frem i duoversjonene med bassnonen i venstrehånd og dreiebevegelsen i høyrehånd, upåvirket av melodien i fiolin. Fiolinen spiller en teknisk vanskelig kombinasjon av første- og andrefiolinstemmen, med parallelle terser med triller. I takt 41 antydte bratsjene i *Pulcinella* fjerdedelsrytme som et spill mot åttendelene og dette blir forsterket i klaverets høyrehånd med aksenter. Musikken svinger, men på en helt annen måte enn originalen av van Wassenauer. Det er interessant hvordan *Pulcinella* delte opp originalmelodien mellom de to fiolingruppene i takt 41-42, mens fiolinen i *SGP* spiller melodien eksakt som i originalen. Man går altså tilbake til utgangspunktet. Selvfølgelig opplever vi ikke samme klanglige eller dynamiske brudd som i orkesterversjonen inn i takt 43 selv med en plutselig *f* og kjegler i fiolinstemmen, men effekten av åttendelspausen på eneren blir stor. I duoversjonene vil jeg påstå at perpetuum mobile-effekten er enda tydeligere enn i orkesterversjonen, da åttendelene her spilles av det samme instrumentet hele veien. Partiet fra takt 47 og de kommende taktene er et eksempel der stemmefordelingen er ulik mellom de tre duoversjonene. Det er vanskelig å si hva som fungerer best. Spørsmålet er mer hva Stravinsky ønsker at vi skal oppleve som melodi og hva som er motstemme. *SIC* i takt 36-46 er lik *SGP* med celloen mye i samme oktav som fiolinen. Til og med tersene er med i samme oktav. Trippelgrepene fra fiolinen i takt 44-46 er fjernet, men erstattet med en

detalj jeg antar Piatigorsky har vært med å kreere. Den løse A-strengen som indikeres nederst i dobbeltgrepet er den lyseste strengen. Det vil si at overstemmen må spilles høyt opp på D-strengen, noe som påvirker klangen og teknikken. Sammenlikner vi tilslutt *SIF* med de to andre i dette partiet er det lite som endres. Det skrives inn dynamikk, *p* i begge instrumenter i takt 36, noe som har stor betydning for effekten av *f* som skrives inn i begge instrumenter i takt 43. Alle de tre duoversjonene bruker samme form på satsen som suiteversjonen av *Pulcinella*, med repetisjon, enten ved hjelp av repetisjonstegn (*SGP* og *SIC*) eller utskrevet (*SIF*). Vi har også en ny ekstra repetisjon av seks takter i de to *Suite Italienne*-versjonene.

Fra andrehus er det spennende i duoversjonene. Her går nemlig Stravinsky så drastisk til verks at han fjerner to av de fire teksturlagene fra *Pulcinella*. Fiolinen i *SGP* spiller melodien fra van Wassenaer, men det er kun de to fløyteostinatene som er lagt i klaveret. Det vil si at all 6/8-akkompagneringen, samt alle fjerdedelspizzicatoene fra *Pulcinella* er fjernet. Dette gir oss en strøm av åttendeler på tvers av hverandre med liten form for metrikk og vi mister totalt fotfestet. *SIC* er meget lik *SGP*, men noe endret artikulasjon, buer og triller, samt noen toner utelatt. Den mest slående ulikheten er nest siste takt, der dynamikken plutselig er satt til *ff subito* og *staccatissimo*. Stravinsky skrev opprinnelig *pp*, men Piatigorsky insisterte på å prøve ut med *ff*, noe komponisten med en gang likte (King 2010: 81). Mens *SGP* smuldret opp i ingenting med *p*-dynamikk *staccatissimo*, ender *SIC* nærmest triumferende og setter et tydelig punktum. *SIF* ligner også veldig, men har en tredje variant av kombinasjoner av artikulasjoner og buer. Denne versjonen har innskrevet noe dynamikk i fiolinstemmen, men avslutter likt som *SGP* med en diminuendo i begge stemmer.

## 5.6 Gavotta con due variazioni

Det barokke materialet Stravinsky har brukt er en Gavotte med variasjoner fra *Suite nr. 3* i D-dur fra *Pièces modernes pour le clavecin* av Carlo Ignazio Monza. Ballett- og suiteversjonen er nærmest identiske, der kun enkelte dynamiske angivelser er utelatt i suiteversjonen.

### 5.6.1 Gavotta con due variazioni i *Pulcinella*

#### Valg av besetning

Det mest interessante med denne satsen er valg av besetning. Satsen er kun skrevet for blåsere, strykerne utelates og det totale klangbildet oppleves som en unik variasjon. Ser man stort på det kan det oppleves som en slags variant av det konserterende prinsipp, men

klanguttrykket er langt unna det barokke. Totalt er det 10 blåsere i besetningen, men det er sjelden alle spiller samtidig. Musikerne blir utfordret med solistiske partier og satsen har et sterkt kammermusikalsk preg, noe som utfordrer både samspillet og intonasjonen. Stravinsky velger å beholde både toneart, allabreve-taktart og form fra Monzas originale Gavotte. Han utelater repetisjonen av den siste delen, noe som også var vanlig fremføringspraksis. I likhet med Monza er Stravinskys Gavotte enkel, med et preg av legato, ro og utfylte klanger.

### **Soli, fargelegging og humor**

Fra takt 11 i Gavotten reduseres antall spillende musikere fra åtte i takten før til kun tre. Karakteren er mykere og det solistiske er i sentrum. Melodien ligger i førstefløyte og Stravinsky gjør en fin melodisk overgang til førsteobo som kommer inn og dobler avslutningstonen i takt 14. Tonen fargelegges og klangovergangen skjer gradvis, noe Adler kaller «dovetailing» (2002: 602). Førstefagott og førstehorn danner sammen basslinjen fra originalen, men det mest iørefallende fra takt 11 vil jeg påstå er den noe insisterende sekundbevegelsen som er lagt til i førstehorn på første og tredje slag i takten. En slik dissonans utvisker harmonikken som ligger i omgivelsene og gjør den mindre funksjonell. Ved å tilføre noe statisk kommer det originale utgangspunktet litt i bakgrunnen. I takt 14 skaper Stravinsky en meget lekker fallende linje i horn som fyller ut den lange meloditonen. Videre legges den fallende, nå tersbevegelsen, i fagott med effekten glissando. Dette er ikke en vanlig effekt å bruke på fagott og skaper i mine ører et noe absurd uttrykk. Teknisk sett er dette vanskelig å få til jevnt og naturlig. Stravinsky har innskrevet *dolcissimo*, det skal med andre ord ikke dominere lydbildet, men det setter uansett et noe humoristisk preg på musikken. Fagotten spiller tonemessig likt originalens bass, mens den klingende Fissen i førstehorn virkelig skaper et dissonerende preg. I takt 17 legger Stravinsky til en vakker oppadgående linje i andreobo. Linjen starter konsonerende, det oppstår dissonanser underveis, men alt oppløses fint mot slutten av takt 18.

### **Homofon sats**

Etter et nøyaktig innskrevet og naturlig komma starter neste del i takt 19, der Stravinsky tilfører en ters/sekst på melodien og alle stemmene spiller i parallelle bevegelser. For å bruke metodebegrepene, kan vi si at vi har en dobling av melodien, i en meget homofon sats, det Piston kaller «orchestral unison», og besetningen tatt i betraktning oppstår en tutti-følelse. Idiomatisk kan man legge merke til de små notasjonsforskjellene i stemmene som spiller den samme unisone linjen, med tid til å puste på ulike taktslag. Summen av alle stemmene gir en

utholdt og fyldig melodilinje. Stravinsky fyller ut akkordene mer enn Monza, men likevel på en konvensjonell måte. I originalen ser vi at bassen er tacet i annenhver takt. Stravinsky prøver subtilt å få frem det samme ved at trompet og trombone kun spiller annenhver takt og takt 20, 22 og 24 er de eneste taktene i denne satsen at alle de ti blåserne spiller samtidig.

### **Registerbruk og melodioppdeling**

Fra takt 25 legger Stravinsky basslinjen i andrehorn og fordeler melodilinjen på en spennende måte mellom førstefagott og førstehorn. Det er interessant å se på andrefagottstemmen som på sett og vis dissonerer med omgivelsene, men som takket være en god intern stemmeføring ikke oppfattes så krass eller drastisk. Stravinsky går bevisst mot Rimsky-Korsakovs «scope of greatest expression» (1964: 14) ved å legge både førstefagott og førstehorn i et meget lyst register i takt 27. Dette gjør noe med spenningen, klangfargene, uttrykket og idiomatikken, og er i mine ører et genialt grep. Det er også lekkert hvordan de to oboene kun kommer inn på kadensen inn i takt 28 for å fargelegge og fylle ut klangen. De fire siste taktene i fløyte og fagott er helt identisk med originalen til Monza.

### **Variatione Ia: Motstemmer, lek med klisjeer og progresjonsforstyrrelser**

Den første variasjonen har lik 6/8-taktart og tempobetegnelse som Monzas første variasjon. Formmessig gjør Stravinsky ingen forandringer annet enn at han igjen utelater andre repetisjon. Som i Gavotten legger han først melodien i førsteobo med originalens buer. Monzas basslinje legges i andrehorn. Det å bruke horn som bassfunksjon gir et mykt uttrykk og fjerner musikken fra det barokke klangbildet. Førstehorn deltar litt i kadensen i takt 4-5, og kommer to takter senere inn med en meget interessant ny motstemme som skaper en god retning og bevegelse i samspillet. Det er lett for at en slik 6/8-dels sats kan få et hoppete og dansete preg, men Stravinsky motvirker dette med melodiske motlinjer. Jeg opplever det som en understreking av klisjeer hvordan fagotten kommer inn og kun deltar på den tonale kadensen i takt 9-10. Takt 11-18 legger Stravinsky Monzas melodi helt likt originalen fortsatt i førsteobo og basslinjen i de to fagottene. I tillegg skriver han statiske akkorder i messingblåserne. I tre hele takter insisterer de på D-dur, selv om funksjonsharmonikken i obo og fagotter også er innom en subdominant G-dur. På denne måten forstyrrer han progresjonen og fremdriften. Det er også interessant hvordan den store septimen i førstehorn i takt 14 og takt 18 på en diskret måte forvirrer oss lyttere. Messingen spiller *p* og tilbaketrasket, men vår opplevelse av den konvensjonelle barokke akkordprogresjonen påvirkes. Stravinsky endrer lite, men skaper store virkninger.

## **Kompleksitet**

Fra takt 19 og ut satsen er det mye som skjer selv med kun fire stemmer. Førsteobo fortsetter med melodilinjens lik originalen med noe forandrete buer fra takt 25, mens andrefagott spiller en basslinje relativt lik Monza. Stemmene Stravinsky legger til i andreobo og førstefagott er i seg selv vakre og stilriktige. Andreobo følger for eksempel melodiens sekvenseringer, noe som er et typisk barokktrekk. Førstefagotten spiller også en vakker og velfungerende motstemme, men det er i samspill med melodien og hverandre disse motstemmene kolliderer. Uttrykket er lekent og mellomsjiktet i teksturen står sentralt.

## **Variatione IIa: Dialog**

I denne satsen, som har Monzas fjerde variasjonssats som utgangspunkt, leker Stravinsky med formen. Satsen er enda mer kammermusikalsk og solistisk enn de foregående. Den er krevende teknisk, samspills- og intonasjonsmessig for musikerne. Stravinsky deler opp melodien mellom fløyte og horn. Dette skaper en spennende dialog og valget av instrumentpar som settes opp mot hverandre er kreativt. Det fungerer fint å bruke horn på en slik melodisk og legato måte i kombinasjon med den myke fløyteklangen. Det er gjennom hele satsen disse to instrumentene som veksler på å utføre melodien selv om størstedelen ligger i førstefløyte. Den fine tilleggsstemmen i horn i takt 4 og 5 er med på å skape en fin avrundning.

## **Virtuoseri og albertibassparodi**

Det mest interessante elementet i denne satsen er fagottstemmene. Sekstendelsfigurasjonene henter Stravinsky fra Monza, men han kopierer ikke eksakt tonene. Han gjør forskyvninger og endringer av enkelttoner som skaper enorm ubalanse og rykker oss lyttere ut av komfortsonen. Mangelen på Giss gjennom takt 4 for eksempel, gjør at vi mister vekseldominantfølelsen. Fra takt 6 blir fagottstemmen enda skjevare og det er interessant hvordan de første tonene i sekstendelsfigurene av og til oppleves helt feil. Bare det å endre en enkel sekstendel et lite tonetrinn, som for eksempel førsteslag i takt 7 og fjerdeslag i takt 8, endrer uttrykket. Et meget elegant og rytmisk forrykende grep er at skiftet mellom andre- og førstefagott skjer på fjerdeslaget i takt 7 og at harmonikken også skifter på dette slaget. Det oppleves som et slag for tidlig. Fagottstemmene i denne satsen er kjent for å være vanskelige og Norman Del Mar kaller det en utholdenhetstest (1981: 180). På innspillinger høres det kanskje lett ut, men spilt live hører man virkelig hvordan fagottistene jobber og sliter. Stravinsky legger noen takter hos andrefagotten innimellom slik at førstefagotten får pustet,

noe som er et meget godt psykologisk trekk og fysisk avgjørende for at det skal være mulig å spille. Dette krever en ekstrem homogenitet både klanglig og rytmisk mellom de to fagottistene, men viser hvilken strålende orkestrator Stravinsky var som tenkte over de praktiske forholdene. Albertibassmønsteret spilt på fagott gir et klisjefylt og humoristisk uttrykk. Stravinsky skaper en parodi av fagottens rolle på en nærmest komisk og banal måte og han spiller på konvensjonene. Sekstendelene tar heller aldri slutt og figureringen foregår i det uendelige. Med store intervaller som gjør det hele enda mer tungvint, var nok Stravinsky litt optimistisk i sin tempobetegnelse, fjerdedel = 88.

### **Kutt og avbrytelser**

Formmessig skaper Stravinsky i denne satsen brå kutt som overrasker lytteren. De to første slagene i førstehus, takt 16, bygger opp til en kadens som skal ende på tonika, men her kuttes to slag. Sekstendelene i melodien får ingen avslutning og vi føler vi er på eneren i takten selv om vi notasjonsmessig er på tredje taktslag. Videre kutter Stravinsky igjen to taktslag ved å la de to første slagene i fløytemelodien komme samtidig som de to siste taktslagene i hornmelodien i takt 18. Det som i åpningen av satsen var en høflig dialog har nå blitt en samtale der partene avbryter hverandre. Når vi mot slutten av satsen går inn i andrehus, får vi den etterlengtede tonikaen som ble utelatt i førstehus og satsen avsluttes konvensjonelt.

### **5.6.2 Fiolinversjonene av Gavotta con due Variazioni**

Gavotten og variasjonene finnes ikke i *SIC*, men satsen blir selv med en relativt oversiktlig tekstur i *Pulcinella*, interessant transkribert på ganske ulike måter i de to fiolinversjonene. Fra åpningen av Gavotten i *SGP* ligger melodien i klaveret, mens fiolinen spiller en ny utholdt D-flageolett. Fra opptakt til takt 3 opplever vi mer spørsmål-svar-situasjon ved at melodien deles opp og fiolinen tar over. Fiolinen fortsetter samtidig med sin liggende D, noe som gjør at kompliserte dobbeltgrep oppstår. Enklere blir det i takt 5-6 når en løs D-streng kan benyttes, men vi ser at fiolinen i stor grad spiller tostemt hele veien. Åpningen av *SIF* er satsmessig mye klarere og enklere. Melodien legges fra begynnelsen i et naturlig register i fiolinen uten dobbeltgrep. Buene er litt endret og det er også skrevet inn en dynamisk variasjon der Stravinsky foreslår *mf* første gang og *p* andre gang. Dette er en konvensjonell og vanlig måte å variere en repetisjon på. I klaveret legger han de ulike resterende stemmene på en fin måte fordelt mellom de to hendene, der forholdningstonene fra *Pulcinella* kommer tydelig frem.

Fra takt 11 løses også transkripsjonen ulikt. I *SGP* blir melodien lagt i høyrehånd i klaveret og bassen fra førstefagott i venstrehånd. Fiolinen spiller de insisterende sekundene fra førstehorn, men nå som utholdte fjerdedeler, samt med en ny liggende A på toppen. Vi mister selvfølgelig klangoverlappingen i takt 14, men fra takt 15 får vi en klangendring på melodien når fiolinen overtar. Klaveret spiller horn og fagottstemmen, men naturligvis uten glissandoeffekt. I takt 18 er det en unødvendig dobling av andreobostemmen som skaper kronglete dobbeltgrep i fiolinstemmen. *SIF* derimot har i dette partiet en meget enkel sats med en tydelig stemmefordeling. Fiolinen fortsetter med melodien i takt 11-14. Ingen ting er endret eller lagt til og melodien kommer tydelig til sin rett. Fra takt 15 er fortsatt melodien i fiolinen og vi mister helt effekten av klangforskjellen to ulike instrumenter skaper. Vi opplever en mye mer helhetlig melodiføring i *SIF* generelt, men uttrykket blir mer forutsigbart. Takt 19-24 har nærmest lik klaverstemme i de to versjonene, mens fiolinen ikke spiller tosten i *SIF*. Klaverstemmen inkluderer bassregisteret annenhver takt (20, 22 og 24), inspirert av Monzas original som utelot bassen i de resterende taktene. Takt 25-28 ser vi igjen at melodien som var delt mellom horn og fagott nå i begge versjonene legges i fiolinen i sin helhet. Vi mister all effekt av den ekstreme registerbruken, selv om *SGP* kompenserer med ”sul G” i fiolinen.

### **Variazione I**

Satsen åpner i *SGP* med melodien i fiolin og overdrevet leken karakter med trille på første tone. Fiolinstemmen har en mer staccato og spretten artikulering enn både Monza og *Pulcinella*. Klaverstemmen har basslinjen lik som andrehornet i *Pulcinella*, men med mer oktaveringer likt Monzas original. I takt 4 ser vi at det er lagt til en forstyrrende Ciss i klaveret. Fra opptakt til takt 7 overtar klaveret melodien, mens fiolinen spiller en variant av den spennende førstehornstemmen uten legatobuer, samt legger til en løs A-streng i perioder. Ser vi på *SIF* i de samme ti taktene er mye relativt likt. Fiolinen har like lite legato, men den fullfører obostemmen i hele perioden og den kreative hornstemmen legges i klaveret. Fra takt 11 løses igjen transkriberingen ulikt. *SGP* legger obomelodien opp en oktav i klaverets høyrehånd med alle buer fjernet, mens venstrehånd og fiolinen dobler de akkompagnerende akkordene. Fiolinen spiller D-dur trippelgrep som skaper en noe hard kant på uttrykket. I neste sekvensering overtar fiolinen melodien en oktav opp med oktaver på hvert tunge taktslag. I *SIF* i disse åtte taktene er det hele igjen mer idiomatisk. Fra takt 11 blir melodien i fiolin oktavert opp og atter med annen artikulering enn både *SGP*, *Pulcinella* og Monzas original. Klaveret fyller akkordene alene. Den dypeste tonen i alle akkordene utgjør Monzas

basslinje, men den harmoniske progresjonen forstyrres av de to Fissene han lar være med i G-durakkorden i takt 12 og 14. Det samme skjer i takt 16 og 18. Det finnes ingen flertonersgrep i fiolinen og instrumentasjonen er helt lik i sekvenseringen i takt 15-18.

Fra takt 19 skaper *SGP* en kompleks sats. Den nye andreobostemmen fra *Pulcinella* legges i fiolinstemmen, melodien i høyrehånd og fagottstemmene i venstre. Utover blander Stravinsky de to obostemmene i fiolinen og oktaverer og omlegger i klaveret. I *SIF* er det hele mye mer oversiktlig. Fiolinen spiller andreobostemmen i sin helhet en oktav opp med innskrevet ny artikulasjon og dynamikk. Klaverets høyrehånd spiller den originale melodien, men utelater dreiebevegelsen på førsteslaget i takt 20. Stravinsky legger fagottstemmene nærmest uberørt i klaverets venstrehånd, og forholdningene kommer tydelig frem. Det interessante er hva Stravinsky ønsker at vi skal oppleve som melodien. Fiolinen har fra takt 19 i *SIF mf*, mens klaveret har *mp*. Spørsmålet er om han mener stemmene skal være mer eller mindre likeverdige dynamisk, tatt i betraktning klaveret størrelse og volum, eller om han ønsker at den nykomponerte motstemmen i fiolinen skal oppleves som forgrunn og være mest fremtredende. Til nå i satsen har fiolinen alltid spilt melodien. Det vil si at vi som lyttere, om vi ikke vet annet, kan oppleve Stravinskys nykomponerte materiale som den originale melodien. Fra takt 25 og ut er *SGP* fortsatt en tett versjon med mange akkordtoner og konstante dobbeltgrep i fiolinen. Klaverstemmen er kompleks i de første taktene med mange stemmer fra *Pulcinella*, men fra takt 27 er den enklere. I *SIF* er det atter mer oversiktlig med obomelodien lagt i fiolin uten dobbeltgrep. Motstemmen fra andreobo er lagt i klaverets høyrehånd, mens de to fagottene er lagt i venstre. Bruken av flertonersgrep i fiolinen eller ikke er det som skiller de to versjonene i aller størst grad i denne variasjonen.

### **Variatione II:**

I den andre variasjonssatsen kommer ulikhetene mellom *SGP* og *SIF* tydeligst frem. Det vil si, de første seks taktene bruker samme mal, der fiolinen spiller det melodiske. Den aktive fagottstemmen legges i klaveret fordelt mellom de to hendene på en tett, men idiomatisk god måte. Hornlinjen i takt 4-5 legger Stravinsky først som en åpen, løs E-streng i fiolinstemmen, deretter dobler og avslutter klaverets høyrehånd. I duoversjonene savner vi den unike oppdelingen av melodien mellom fløyte og horn fra *Pulcinella*. Når man har dialogfølelsen fra *Pulcinella* i øret kan man tolke det som om Stravinsky legger fiolinmelodien i et register slik at andre takt oppleves som et mørkere svar enn resten, men dette er faktisk likt som Monzas original.



I andre del skiller de to fiolinversjonene seg fra hverandre både transkripsjons- og formmessig. *SGP* følger formen fra *Pulcinella* identisk, men repetisjonen er utskrevet fordi instrumentasjonen varieres andre gang. I takt 6-7 legges melodien i klaverets høyrehånd, mens fiolinen og venstrehånd begge spiller albertibassen fra fagottstemmen. Alle tre stemmene ligger i eksakt samme register, noe som vanskeliggjør å bringe melodien ut på en tydelig måte. Etter to takter legges fløytemelodien i ekstremt lyst leie med kunstige flageoletter i fiolinstemmen. Dette skaper kontrast og en helt annen klangfarge enn tidligere. På opptakten inn i takt 10 går fiolinen ned i register, vekk fra flageolettene og spiller saltando på oppgangen i stedet for legato. Klaveret dobler oppgangen legato og med innskrevet glissando på en ny oppgang i takt 10. Fiolin og høyrehånd bytter stadig stemmer og i takt 13 har fiolinen lagt på triller på hver tone. Dette skaper krusninger og bevegelser på mikronivå på overflaten. I tillegg forenkler Stravinsky førstefløytestemmen i klaveret slik at det oppstår parallelle septimer mellom fiolinen og klaveret. Fra takt 14 og et par takter videre ligger begge instrumentene i et lyst register. I takt 16 skapes en god klangblanding mellom klaveret i relativt dypt register og flageoletter på G-strengen i fiolin. Den hule fiolinklangen får tydelighet og dybde fra klaveret. I takt 18 spiller venstrehånd fortsatt albertisekstendelene, mens høyrehånd går opp i register og spiller fløytemelodien med mer legato. På tredjeslaget inntreffer noe nytt der fiolinen, fortsatt med flageoletter, kommer inn med enda en kanonvariant av temaet, men nå med prikker på kvintolen og helt uten buer. Stravinsky legger lag på lag og det avbrutte uttrykket fra *Pulcinella* blir forsterket. Det å spille en slik melodi i kunstige flageoletter over en så lang periode er krevende. Det er mulig at det ikke vil klinge optimalt, men det er spennende å høre på. På fjerdeslaget i takt 20 hopper fiolinen ned i register, avslutter flageolettene og legger til en ny saltandooppgang inn i takt 21. Her spiller klaveret nye triller med mer overtoner. Resten av satsen er mer konvensjonelt transkribert.

Det mest iøynefallende med andre delen i *SIF* er at Stravinsky utelater de formmessige forskyvningene han gjør i *Pulcinella*. Han går med andre ord ”rett i andrehus” og avslutter satsen direkte og konvensjonelt med en forventet tonika. I *SIF* finner vi dermed ingen brå uventede overganger, utelatte tonikaer eller overlappinger av temaer. Fra takt 6 ønsker Stravinsky en *mf*-karakter i fiolinen og han legger hornmelodien i et dypt leie før han i slutten av takt 7 gjør en skalabevegelse opp og tar sekvenseringen av den samme melodien en oktav over. Melodien er mer fremtredende enn i *SGP*. Buene som tidligere fantes i fagottstemmen er nå fjernet i klaveret. Saltandoideen på oppgangen i *SGP* har i *SIF* blitt legato. Fra takt 10 og ut satsen er fiolinstemmen helt identisk med melodien fra *Pulcinella*

bortsett fra et par artikulasjonsbuer i takt 15-16. I klaverstemmen gjør Stravinsky derimot noen toneendringer og som i *SGP* legger han til en ekstra glissandooppgang som gir mye volum. Komponistens bevissthet rundt detaljer kommer frem i notasjonen mellom klaverhendene på fjerdeslaget i takt 12 og i hvordan han poengterer *dolce, non legato* i venstrehånd, mens høyrehåndens forholdninger i takt 13 har *legato*. Takt 13-14 er mer direkte overført fra *Pulcinella* enn *SGP*, uten forenklinger, nye stemmer eller innskrevne triller. Forholdningene fra førsteobo i takt 15 kommer tydelig frem i klaverets høyrehånd når de blir lagt sammen med topptonene fra melodien på fjerdedelene. Om vi til slutt sammenlikner den enkle *SIF* med originalen av Monza, så er de overraskende like. I Gavotten består ulikhetene kun av konvensjonelle nye mellomstemmer, tillagte akkordtoner med stor effekt, tersdoblinger, akkordutfyllinger og endringer i artikulasjon. I den første variasjonen veksler Monzas diskant mellom fiolinen og klaverets høyrehånd og igjen er det kun noen tillagte toner, oktaveringer og utbroderinger av allerede antydete mellomstemmer som skiller de to versjonene. I den andre variasjonen ser vi mest likhet fordi formen interessant nok er helt samsvarende. Fordi alt Stravinsky lekte seg med i *Pulcinella* er utelatt, så ender *SIF* opp meget lik som Monza. Ulikhetene ligger i detaljer som utskrevne forsiringer, artikulasjon, oktaveringer og enkelte toneendringer i bassen med stor effekt.

## 5.7 Minuetto

### 5.7.1 Minuetto i *Pulcinella*

I denne satsen er det barokke utgangspunktet hentet fra en arie fra operaen *Lo frate 'nnamorato* av Pergolesi, akt 1, scene 2, sunget av Don Pietro. Når jeg lytter til originalen oppleves menuettpreget meget fremtredende. Sangeren dobles av lyse strykere, så originalen er stort sett kun tostemt med melodi og bass. Stravinsky bevarer som tidligere det melodiske materialet identisk og delvis også basslinjene. Pergolesis sats går i G-dur, men Stravinsky starter satsen i F-dur og gjør en modulasjon til G-dur mot slutten. Originalen har kun én sanger, så vokaltrioen i balletten er tilført fra Stravinsky. I suiteversjonen erstattes trioen hovedsakelig av messingblåserne, men de første 24 taktene er balletten og suiten identiske.

#### **Kammermusikalsk klang og miste av fotfeste**

Satsen starter med den originale melodien lagt i *p*-dynamikk i førstehorn. Åpningen er klangfull og myk, og det dansende føles langt unna. Andrefagott ligger på en lang F i bassregister, mens andrehorn har en melodisk basslinje med en effektfull klingende G i takt

2-3 og en vakker linje i takt 4-5 lagt til av Stravinsky. Førstefagott tar over F-en til andrefagott og sammen skaper de en felles linje videre. Det samme skjer i hornene, der andrehornet avslutter melodilinjen fra førstehornet. Det kammermusikalske er med andre ord fremtredende og jeg opplever at Stravinsky skaper følelsen av et stort klangrom. I takt 7 har vi en velfungerende forholdning i melodis overhengende klingende F når fagotten har en G i bassen, og deretter en konvensjonell tersdobling i andrefagott på sekstendelsnedgangen. I takt 8 utelater Stravinsky et taktslag og setter inn en enkel 2/8-takt. Dette forrykker vår metriske følelse og, som Lévi-Strauss var inne på, mister vi fotfestet. Vi lander et annet sted enn vi hadde forventet. Stravinsky fyller denne takten med en klisjefylt melodisk nedgang som imiterer melodien takten før. Han spiller elegant på den klassiske musikkens klisjeer som slike karakteristiske melodiske vendinger, dominant-tonikaforhold og kadenser.

### **Tersdobling og vakre motstemmer**

Fra takt 9 kommer solostrykerne inn i *p*-dynamikk, mens alle blåserne unntatt førstefagott har pause. Den originale melodien legges naturlig i førstefiolinen. Når dette spilles solistisk, blir karakteren og uttrykket et annet enn om det hadde blitt spilt i gruppe. Solobratsjen legger på en vakker tersdobling av melodien, som Stravinsky fullfører så insisterende at den for eksempel i takt 11 krasjer både med den iboende akkordprogresjonen i melodilinjen og de andre strykestemmene. Solocello og solobass har et lite ostinat som gjentas fire ganger. Bassens gjentakende takt kan være inspirert av melodis første takt, mens celloen insisterer på tonen C i to ulike oktaver. Sammen danner de en tonika-dominant-dreining som oppfattes statisk mot det mer romantiske i førstefiolin. På førsteslag i takt 15 er forholdningen fra takt 7 nå intensivert med G og D i kontrabass og fagott, mot de overhengende F og A i de andre strykerne. I takt 9-15 har førstefagotten en elegant ny melodisk linje som går noe på tvers. Den forstyrrer lydbildet på en diskret måte uten å være direkte dissonerende. I dette registeret blander fagottklangen meget godt med de fem solostrykerne. Jeg opplever teksturen tredelt, det Piston kaller «secondary melody». Innføringen av tonen H i takt 14-15 intensiverer dominantfølelsen og den parodiske trillen i takt 15 forsterker våre assosiasjoner til barokken.

### **Rytmiske punkteringer**

Den rytmiske leken vi finner fra takt 16 med punkteringer, tre gjentakelser av samme figur, en fragmentert følelse og hele tonespråket generelt, minner om noe typisk Stravinsky, men både melodien, basslinjen og det formmessige er fra Pergolesis original. Også i originalen starter melodien på andreslaget med den omvendtpunkterte rytmefiguren, men Stravinsky

utelater meloditonen på førsteslaget også i takt 17-18. Kontrasten mellom strykere og blåsere oppleves brå og Stravinsky fordeler melodilinjens mellom instrumentene på en kreativ måte med to takter i førstefløyte, så førsteobo, før de to hornene fullfører i oktaver i takt 20-23. Stravinsky bevarer enkelheten fra den originale basslinjens C-Dess i takt 16, men han deler opp og oktaverer mellom andrehorn og førsteobo. Førsteobo kommer inn for første gang i satsen med to små enkle Dess-toner med stor effekt, mens andrehorn har en kort sekstendels pause i slutten av hver takt for å slippe dette frem. I tillegg har Stravinsky valgt å la C-en ligge utholdt gjennom hele takten i andrefløyte, slik at den dissonerende effekten blir stor. Når tutti- og solocello og bass kommer inn i takt 19, spiller de tilnærmet likt den originale basslinjen. I takt 20-23 er teksturen kun tostemt og det hele dør ut. Den enkle tostemtheten fra Pergolesi får tre frem i sin originale form i et parti med både kromatikk og forventning. Strykerne får deretter pause når alle blåserne setter inn opptakt til 24 med en kadensfigur lik originalen som Stravinsky beriker med harmoniseringer og akkorder med tillagte toner. Det å fjerne strykerne brått skaper en stor klangkontrast. Med så spennende stemmeføringer og melodiske vendinger som finnes i melodilinjens i takt 16-18 og 20-21, og i bassen takt 21-23, mener jeg det er tydelig at Stravinsky har valgt ut sitt barokke originalmateriale med omhu.

### **Vått mot tørt**

Inn i takt 25 hopper Stravinsky over en takt og idet vi lander etter kadensen i takt 24 er vi allerede på starten av melodien igjen. I ballettversjonen kommer bass-solisten inn her, mens melodilinjens i suiteversjonen spilles av trombone med andre fraseringsbuer. Bassen synger helt likt som originalen med identisk tekst og akkompagneres kun av solokontrabass, solocello og de tre tutticellistene som skal spille meget tørt ved froschen. Kontrasten mellom den utholdte lange linjen hos solisten og det meget korte og tørre akkompagnementet, skaper et sterkt skille. I tillegg oppstår det en registermessig kontrast når vi plutselig kun ligger i et samlet, tett og mørkt register. Den kraftfulle bassen får støtte i sitt eget leie, men av et akkompagnement som ikke forsterker melodiens artikulasjon. Mange ville her akkompagnert legatolinjen i melodien også med legato strykere. Stravinsky går imot instrumentenes tradisjoner og konvensjoner ved å bruke strykere på en tørr måte i dybden. Solokontrabass ligger dypest i akkompagnementet og i balletten spiller den helt identisk med basslinjen fra Pergolesi. I suiten er to toner endret. Likevel blir denne linjen visket ut av de fire andre tillagte stemmene. Som i takt 9 insisterer solocello på tonen C, men denne gangen i et lysere register. Jeg skal ikke gjøre en fullstendig harmonisk analyse, men alle akkordene i tutticello er i utgangspunktet konvensjonelle akkorder i F-dur (F, Bb, dm7, C, gm). Det er rekkefølgen

og plasseringen som forvirrer. Tutticelloene kolliderer innimellom både med melodilinjen, solokontrabasslinjen og solocelloen. For eksempel i takt 31 har kontrabass en G som dominant til C-dur i takten etter. D-moll fungerer da som en slags septim- og noneakkord i G-dur, men med C-dur på andreslaget utviskes dominantfølelsen. I det videre partiet ser vi at teksturlagene videreutvikles. Melodien blir utvidet til trio (vokal i balletten, messingblåsere i suiten med en ny meget fascinerende hornstemme i tillegg fra takt 34) som utbroderer og imiterer gjenkjennelig materiale oppå hverandre. Strykerne utvider det tørre akkompagnementet med en velfungerende kombinasjon av pizzicato og arco.

### **Dominantfelt og gradvis utvidelse**

Det siste partiet av menuettsatsen, takt 50-61, er en gradvis intens oppbygning og en lang dominant inn til Finalen som går i C-dur. Omkring takt 43-44 gjennomfører Stravinsky en nærmest umerkelig modulasjon til G-dur, men det er først i takt 50 tonearten formelt endres. Alle stemmene starter rundt tonen G i subito svak dynamikk. Deretter utvikler det seg gradvis en mer kompleks harmonikk, samtidig som dynamikken øker. Bratsjene starter med den originale melodien, men førstefioliner tar over i takt 52 der også solocello og solobass kommer inn "en dehors". Vi ser at tuttibass ligger på tonen G som dominant til C helt frem til den siste takten, mens tutticello veksler mellom kvint G-D og C-G på tvers av taktarten. Småstryk har også bevegelser og notasjoner på tvers av 3/8-takten. Stravinsky legger mange dobbeltgrep i småstryk og alt melodisk materiale er imitasjoner av den originale melodien. Han skaper helhet og sammenheng ved hjelp av gjenkjennelse. Sangsolistene landet på en G i takt 50, og deretter begynner også de å bevege seg oppover i motiver hentet fra den originale melodien. Stravinsky bygger opp gradvis mer kaos og tett uttrykk. Den naturlige crescendoen blir understreket når blåserne kommer inn i takt 58-59. Andrehorn har originalmelodien, men på feil taktslag og det samme i førstehorn to slag senere. Vi mister følelsen av når vi skal eller bør lande på tonika. Jeg opplever dette partiet som voldsomt, men i balletten sparer Stravinsky på virkemidlene og venter med å bruke trompet og trombone til åpningen av Finalen. De siste tre taktene legges enda større akkorder i strykerne. Dette skaper en naturlig motstand også i tempo og bygger opp et større klangspekter. Stravinsky skriver en ritardando i siste takten når alle har den parallelle nedadgående sekstendelsfiguren inn i Finalen. Suiteversjonen har fra takt 50 identiske tutti- og solostrykstemmer som balletten, med noe endret dynamikk og buer. Vokalstemmene er erstattet av messingblåsere som dermed er mye mer aktive i suiteversjonen, og trompet og trombone spiller med her i sluttpartiet. De siste tre taktene er en del stemmer i blåserne lagt om i suiteversjonen.

### 5.7.2 Duoversjonene av Minuetto

Satsen starter i *SGP* med at den rolige, klangfulle åpningen er lagt i klaveret alene med et legatopreg i et relativt mørkt register, akkurat likt som i *Pulcinella*. Fiolinen kommer brått inn solo i 2/8-takten, *mf* med diminuendo, uten at klaveret får lande sin sekstendelsnedgang fra takten før. Det hele oppleves ikke drastisk, men noe brått. I stedet for å lande på eneren i klaveret, skriver Stravinsky inn et lite komma. Dette kan tolkes på ulike måter; enten overses, ta en liten pust som forskyver rytmen litt eller nærmest legge til en åttendelspause slik at 2/8-dels takten mister sin effekt. Fra takt 9 ligger melodien og bratsjdoblingen i fiolin i parallelle sekster. Cello/bassostinatet og fagottmotstemmen legges i klaveret. Den gående følelsen fra akkompagnementet bevares, men noen toner endres. I takt 15 fjerner fiolinen seg fra den opprinnelige melodien og går ned til trillen fra fagottstemmen, som da plutselig oppleves som melodien her. I denne takten mangler vi førstefiolinstemmen. Som i *Pulcinella* hopper Stravinsky over en takt der man lander på tonika inn i takt 16. For å skape mest mulig klangkontrast går Stravinsky i *SGP* opp i register. Klaveret spiller fløytestemmene i tett, lyst leie, mens fiolinen spiller en kombinasjon av andrehorn og førsteobo. Det som i Pergolesis original egentlig var en liten sekund i bass, har her blitt en maniert glissando over en none. Glissandoeffekten skaper karakter og stor kontrast til den barokke trillen i takten før. I takt 16-18 ser vi hvordan Stravinsky skaper meget lette enere, noe som er uvant i en menuettsats. Melodioverføringen fra fløyte til obo inn i takt 18 mistes, men melodien i fiolin legges en oktav ned. Det tostemte i takt 20-23 består, med oktavdoblinger i begge stemmer i klaveret og fiolinen som dobler øverste oktav. Opptakt til takt 24 overrasker klaveret med en *subito f* med store akkorder og et lysere register enn tidligere som en kompensasjon for den brå blåserinnsatsen i *Pulcinella*. Ser vi på *SIC* i de samme taktene, er åpningen i klaveret identisk. Vi finner det samme kommaet mellom takt 7 og 8, men det er klaveret som også tar seg av sekstendelsnedgangen i takt 8 med en aksent på første tone. I takt 9 kommer celloen inn med melodien, men uten dobbeltgrep og klingende en oktav ned. Klaverstemmen er identisk som i *SGP*. Stemmedelingen i takt 16-23 er ellers lik som i *SGP*, med en sterk glissandoeffekt i celloens register. Kontrasten blir stor mellom de dypere glissandoene og det lyse klaveret. Mye i *SIF* er likt *SGP*, men fra takt 9 spiller fiolinen som i *SIC* kun melodien uten ekstratoner, med bratsjdoblingen lagt i klaveret. Generelt opptrer klaverstemmen i et dypere register og kommer mindre i veien for fiolinstemmen. I takt 13 er klaverstemmen gjort enklere og mer idiomatisk, men vi mister akkordtoner. Fiolinen fortsetter i takt 15

melodien uten å doble klaverets trille. En stor endring er at glissandoen i takt 16-17 er fjernet og generelt bruker Stravinsky i *SIF* mindre ekstremer enn i de to andre versjonene.

De åtte taktene fra takt 25 løses ulikt i de tre versjonene. I *SGP* ligger melodien enkelt i fiolin så dypt den kommer uten tilleggstoner og for å mørkne klangfargen står det innskrevet ”sul Sol”. De korte, tørre akkordene fra cello/bass i *Pulcinella* er lagt i et så dypt leie i klaveret at det nesten er vanskelig å oppfatte de tette akkordene i venstrehånd. Det oppstår et åpent rom mellom klaverhendene. *SIF* løser disse taktene på helt samme måte. Likheten til melodien i takt 9 blir her større, siden fiolinmelodien også der var i samme oktav uten tilleggstoner. Stravinsky prøver å kompensere for klangforandringene vi mister ved at takt 9 skal spilles på D-strengen, mens takt 25 skal spilles på G-strengen. I *SIC*, derimot, brukes mulighetene som ligger i celloen. Melodien ligger her i klaverets høyrehånd og har betegnelsen *cantabile legato*, mens det står innskrevet staccatoprikker på resten av klaverakkordene. Kontrasten mellom den legato melodilinjen og det tørre akkompagnementet fra *Pulcinella* bevares. Han imiterer karakteren og legger klangfulle pizzicatoakkorder med tre eller fire toner i cellostemmen. Kombinasjonen av korte klaverakkorder med pizzicato minner om kombinasjonen mellom arco og pizzicato som vi i *Pulcinella* har fra takt 32.

I takt 50 starter den samme oppbygningen frem mot Finalen. I *SGP* legges cellokvintene fra *Pulcinella* i klaverets mørke register. Fiolinen starter forsiktig i dypt leie med melodien i understemmen og en klingende G på toppen. Deretter får den gradvis mer sekstendeler og flere kompliserte dobbelt-, trippel- og firetonersgrep. Klaveret fortsetter med de stampende åttendelene. Begge instrumenter arbeider seg gradvis oppover i register, samtidig som det dype blir bevart. Dette er et eksempel på en strukturell crescendo. Harmonikken blir tettere og jo flere toner hver av de to instrumentene skal spille, desto mer naturlig motstand opplever vi også i materialet. Klaverstemmen i denne versjonen er vanskelig skrevet og det tar tid å få spilt alt. Dynamikken og kraften blir enorm. Den siste takten er en ekstrem parallellføring av akkorder langt fra satslæreboken. *SIF* er meget lik *SGP* i dette partiet, men med en viktig innskrevet *p* i takt 50 i klaveret, en crescendo i midten og ikke minst en poco ritardando i siste takten. *SIC* har samme oppbygning, men i motsetning til fiolinversjonene spiller klaveret takt 49 alene og dermed blir det ekstra effektfullt at celloen også har pause på første åttendel i takt 50. Vi ser at fra takt 58 doubler celloen klaverets dype kvinter med sine tre dypeste løse strenger. Kombinert med akkordtonene celloen spiller på toppen forstyrres den funksjonsharmoniske progresjonen og cellostemmen er over så stort register at den må

noteres på to notesystemer. Som cellist vil jeg sette et lite spørsmålstegn ved hvordan akkordene skal utføres. Annenhver akkord med C-G i bunn er spillbare, men akkordene med G-D i bass må enten utføres som en arpeggio eller at man utelater D-en, da begge de midterste tonene i akkorden må spilles på D-strengen.

## 5.8 Finale

### 5.8.1 Finalen i *Pulcinella*

Mitt hovedinntrykk er at dette er den satsen i *Pulcinella* med mest Stravinsky. Satsen har et fragmentarisk, gjentakende og statisk preg med ekstremt plutselige overganger mellom korte motivceller, brå dynamiske skift, unisone rytmer som repeteres og en relativt åpen tonalitet. Ballett- og suiteversjonen er hovedsakelig like, men avslutningen har ulik notasjon.

Stravinsky har hentet materialet fra 3.sats fra Domenico Gallos 12. trionsonate. Han forholder seg relativt fritt til originalmaterialet, noe som vanskeliggjør en direkte sammenlikning. Jeg vil derfor si noen ord om Gallos sats først. Originalsatsen klinger overraskende fragmentarisk og moderne. Formen og antall takter i frasene er ujevne og der prestosatsen til Gallo også er oppstykket med korte taktvise motiver, overdriver Stravinsky dette med enda mer oppdeling og repetisjon. I Gallos sats finner vi spesielt i de akkompagnerende stemmene en utstrakt bruk av synkoper, noe Stravinsky lar seg inspirere av med både synkoper og etterslag. Gallos åpningsmotiv går over to takter der det kan diskuteres om motivet starter fra første eller andre taktslag. Andrestemmen fyller ut med tersharmonikk, mens det ligger en tradisjonell tonal kadens i basso continuo. Motivet fra takt 5 består av en entaktersfigur som repeteres. Opptakt til takt 12 spilles en vakker melodisk bevegelse over to takter som sekvenseres i tradisjonell barokkstil. I andrestemmen fyller Gallo ut med et fallende kvintsprang på andreslaget som en fantastisk ekkoeffekt; en blir værende som en etterklang, mens den andre går videre. Den repeterte rytmen i akkompagnementet fra for eksempel opptakt til takt 19, blir brukt videre i *Pulcinella*. Når vi lander på dominantplan i takt 28 fungerer denne eneren også allerede som første slag i åpningsmotivet. Gallo benytter seg altså av teknikken at en sluttone også kan fungerer som en begynnelse. Satsen inneholder typiske barokke stiltrekk som terrassedynamikk og ekkoeffekter.

#### **Tutti-rytmikk og parallellføringer**

Åpningsmotivet i Finalen er likt som Gallos original, men repeteres tre ganger i stedet for to. Stravinsky utelater den konvensjonelle kadenzen i bass. Han lar tutti-orkester spille samme



unisone rytme i *ff*. Alle stemmene hver for seg ligger naturlig, men sammen blir det et kraftig og kolliderende uttrykk. Et eksempel er takt 2 der bassinstrumentene spiller en nedadgående C-durskala. Førstefagott og cello henger seg på denne, men i parallellførte treklanger på tvers av satslærereglene. Det samme gjelder de parallelle kvintene i oboer. Kombinert med tuttibratsjenes oppadgående sekstskala og første- og andrefiolins utholdte løse A-streng, F og melodiske bevegelse, oppstår det en rekke dissonanser og et komplekst, tett uttrykk. Artikulasjonen er staccato eller kiler hos alle, bortsett fra de tre solosmåstrykerne som har innskrevet *détaché*. Komponisten understreker at strykerne skal spille *non divisi* og akkordene ligger godt til rette for dette. Teksturen oppleves som homogen, men det melodiske øverst i registeret, spesielt trompeten, er fremtredende. Den klangfulle og helt unisone rytmen uten motrytme, er ekstremt effektiv og skaper enorm energi. Det dannes en motivisk enkeltstående celle, en tuttiblokk, som senere i satsen monteres på ulike måter.

### **Fremdriftsfunksjon og stemmeskred**

Fra andreslag i takt 7 får vi det tematiske dreiematerialet som i originalen finnes fra takt 5. Originalens førstestemme blir fordelt mellom de to oboene, synkopen fra andrestemmen er utelatt, men ideen om en statisk liggende tone videreføres i de tre lyseste solostrykerne. De spiller kraftige, korte sekstendeler ved froschen og fungerer som fremdrift og motor. Siden det kun spilles løse strenger, får vi kvintstablinger som omtalt tidligere. I blåserne er det også toner som forvirrer den tonale forankringsfølelsen, for eksempel andreslag i takt 8 mellom fagotter og obo/trompet. Stravinsky spiller dreiefiguren fire ganger, mot originalens tre. I takt 7 i *Pulcinella* går dynamikken plutselig ned, både fordi mange instrumenter forsvinner fra lydbildet og fordi dynamikken går fra *ff* til *mf* i messing. Takt 8 i originalen har Stravinsky gjort om til en kraftig og subito fallende G-durskala i takt 11 i *Pulcinella*. Her trosser han de tradisjonelle satslærereglene, med både stemmeskred og parallelle kvinter. Det hele skjer raskt og plutselig. Det å fjerne alle strykerne, sette dem inn i en slik brå skalanedgang og deretter ta dem bort igjen, forsterker det fragmentariske uttrykket og skaper kontrast.

### **Forenkle det enkle**

Takt 15 i *Pulcinella* er hentet fra originalens takt 12, en vakker totakters melodi, *molto cantabile*, som sekvenseres på klisjemessig barokkvis. Den fulle tuttiklangen, den unisone rytmen, de tette akkordene og det insisterende dreiemotivet til nå i satsen, står som stor kontrast til dette barokke og skjøre. Melodien blir gradvis mer intrikat instrumentert hver gang den forekommer i satsen, men står alltid som en motsetning til de massive blokkene

ellers. Første gang i takt 15 gjør Stravinsky faktisk forenklinger i forhold til originalen. Melodien i førstefløyte er enklere og andrestemmen fra originalen utelates. Hornene spiller utholdte basstoner i terser og andrefløyte har en vakker og konvensjonell akkompagnerende stemme med en fin avrundning i takt 21/22. Det er kun fire blåsere som spiller og det oppleves som et eksempel på det konserterende prinsipp. Den samme følelsen oppstår i takt 62-68 der melodien kommer tilbake i forkortet form. Bassregisteret er igjen borte, det går brått fra stort tutti ned til kun fire stemmer og det er store kontraster mellom det voldsomme og det intime.

### **Montasje av åpningsmotivet, fraseavslutning og brå instrumentasjonsskift**

Inn i takt 50 hopper Stravinsky over et slag og det oppstår et brudd. Han lar åpningsmotivet begynne et slag før det forrige motivet er ferdig, utelater førsteslaget og starter sekstendelene i trompet på feil taktslag i forhold til åpningen. Vi får følelsen av et rytmisk rykk. Han velger å skrive bjelken mellom åttendelene på tvers av taktstreken og spørsmålet er da om musikerne vil betone annerledes. Trompeten akkompagneres av rytmisk unisone strykere med tillagt A. På andreslaget i takt 51 går strykerne ut av mønsteret og gjentar sekstendelene på sett og vis et slag for tidlig. I tre takter får vi en forenklet versjon av motivet fra takt 7-8. Den samme figuren kommer i mer original form i takt 55 med sekstendeler i førstefiolin lik originalen. Igjen har vi løse strenger i andrefiolin/bratsj, mens trompeten forsterker og fremhever melodien. Repetisjonselementet blir sterkt overdrevet og det lille taktmotivet spilles hele 7 ganger. For å komme ut av dreiebevegelsen lar Stravinsky de to hornene i takt 59 spille en nærmest parodisk og overtydelig frase lik originalkildens takt 8. Resten av orkesteret har pause og kommer inn etter et utelatt førsteslag i takt 60. Alle strykerne ligger her i et relativt mørkt leie og akkordutleggingen fører til at det er bratsjene som har den lyseste tonen i takt 61. Fra en vanlig E-dur i takt 60, får vi i takt 61 en akkord med tonene C-D-E-F-G-A, men måten de er lagt ut på mellom instrumentene gjør at det ikke oppleves så enormt dissonerende. Pizzicatoakkorden på andreslag i takt 62 dobles naturlig av blåsere og er den første egentlige følelsen av fraseavrundning i hele satsen. Med det fragmentariske preget oppleves en slik slutt nesten parodisk og ironisk. I takt 73-78 gjør Stravinsky liknende grep som i takt 50-58 og åpningsmotivet repeteres på førsteslaget i takt 73. Han skriver her inn et komma i forkant og instrumentasjonen endres totalt. Ingen instrumenter spiller både i takt 72 og 73, i tillegg til at musikken tonalt flytter seg en kvart opp. I løpet av taktstreken vrir Stravinsky om på hele uttrykket. De dynamiske kontrastene er også store mellom *ff* i takt 73 og *p subito* to takter etterpå. Dreiemotivet opptrer kun én gang i takt 75/76, med tillagte

etterslag i cello og bass. Denne gangen blir altså repetisjonselementet underdrevet ved at motivene kun spilles én gang. De ulike motivcellene settes sammen på stadig nye måter.

### **Kanon uten tilpasninger**

Fra takt 98 kommer den vakre sekvenserte melodien tilbake. Omgivelsene rundt er denne gangen mer komplekse, men det lyse registeret er bevart. Melodien er i førsteobo, den originale ekkoeffekten i førstehorn, mens andrehornet spiller en omgjort basslinje. Andreobo spiller en vakker akkompagnerende linje som tidvis krasjer med melodien. Mer forvirrende blir det i takt 99 når førstefløyte i meget lyst leie kommer inn med melodien som kanon. Stravinsky tar ikke hensyn til om stemmene i utgangspunktet lar seg gjøre i kanon. Han gjør ingen tilpasninger for å få det harmoniske eller tonale til å gå opp. I sekstendelsoppgangen i strykerne i takt 103 skriver Stravinsky inn ulikt strøk i stemmene som jeg forstår har å gjøre med melodien som følger fra takt 105, men jeg spør meg likevel hvorfor komponisten ønsker dette. Med den noe forvirrende kanonen, motstemmen i andreobo som går egne veier og de stigende sekstendelene, oppstår det et snev av kaos og en tidvis polyfon tekstur.

### **Intense tersdoblinger**

Fra takt 105 gjentas den vakre melodien for siste gang i satsen, men nå doblet i terser i fløyter og solofioliner. Den originale andrestemmen fra Gallo er også tersdoblet i oboer, og tuttiandrefiolin og tuttiibratsj spiller en oppadgående ny motstemme i terser. Den tidligere fjerdedelsmotstemmen blir nå spilt av førstefagott. Basslinjen ligger i sitt originalregister og er fra tidligere i satsen allerede i terser. Vi har kort sagt utstrakte og intense tersdoblinger i nesten alle stemmer, der det tas lite hensyn til omgivelsene. Teksturen blir kompleks og polyfon, men i aller høyeste grad fortsatt tonal. Det er interessant hvordan melodien i noen instrumenter spilles i forenklet versjon, mens andre skal spille versjonen med sekstendeler. Vi har altså heterofone doblinger som er med på å forsterke følelsen av kompleksitet. For hver gang denne melodien har dukket opp, har instrumentasjonen blitt mer og mer avansert.

### **Avslutning**

Fra takt 114 og ut resten av satsen spiller alle treblåsere og strykere unison rytme. I takt 114 har de bassrytmen fra originalens takt 19, deretter to takter med synkoper uten førsteslag. I takt 117 forsterker de rytmen til messingblåserne der førstehorn spiller åpningsmotivet, mens trombone spiller en oppadgående C-durskala som andrehornet doubler i terser. Hele orkesteret spiller rytmisk unisont i takt 114-118. Deretter fra takt 119 deles orkesteret inn i to lag der

treblås og strykere fortsetter med rytmen fra åpningen, mens messingblåserne legger inn et slag pause og kommer usynkront med resten av orkesteret. De fire messingblåserne er rytmisk frigjort fra resten av orkesteret og danner sitt eget sjikt. Gjennom hele satsen har Stravinsky brukt alle instrumenter på en rytmisk måte grunnet mangelen på slagverk i besetningen, men herfra og resten av satsen er det rytmiske elementet spesielt fremtredende. Fra takt 121 er balletten og suiten notasjonsmessig ulike, så jeg presiserer at jeg først forholder meg til ballettens taktnumre. Fra takt 122 gjentas åpningsmotivet fire ganger i andrehorn og trompet, mens førstehorn og trombone starter et dreierende åttendelsostinat over tre slag. Dette danner dermed et tredje lag i teksturen. Den unisone rytmen i treblås og stryk er en kombinasjon av fragmenter fra åpningsmotivets rytme, etterslag og sekstendeler. I det Stravinsky gjør repetisjonen tilbake til takt 122 tar han igjen grepet med å kutte et slag og skape brudd. I suiteversjonen er taktartsendringene utelatt og repetisjonen utskrevet. Det klingende resultatet er helt likt, men spørsmålet er om musikerne vil betone annerledes. Jeg mener melodiene i messingblåserne er lettere å lese i balletten. Opplevelsen av repetisjon kommer tydeligere frem og satsen slutter på en tung ener, mens suiten ender på andreslaget. Harmonisk dreier det seg i dette partiet kun om to akkorder; C-dur og akkorden C-D-F-G-A med D eller G i bass. Jeg vil videre henvise til Taruskins analyse av avslutningen. Taruskins prosjekt har i stor grad vært å prøve å finne det turanianske<sup>6</sup> i all musikken til Stravinsky, også etter den såkalte russiske perioden (1996). Han knytter dette opp mot tre hovedbegreper der det første er det harmoniske *nepodvizhnost'* («*the accumulation of individualized static blocks in striking juxtapositions*») (Bartlett 2003: 16). Taruskin mener dette ikke bare kommer til syne gjennom den primitive insisterende tonikatreklagen, men også gjennom bruken av den ekstraordinære dominanterstatningen. I forhold til en vanlig C-durskala er tonene E og H utelatt. E-en er tilstede i tonikaakkorden og gir der en følelse av oppløsning i den harmoniske progresjonen, men viktigst, H-en, ledetonen, den som definerer hele den funksjonelle harmonikken, er utelatt fra passasjen i sin helhet. Taruskin mener den svekkede dominantfunksjonen og det statiske og repetitive i helheten, gjør at dette partiet blir til et turaniansk ostinat liknende dansene i *Vårofferet*. Vi trenger en utvendig kraft – her dirigenten – for å klare å skape en slutt. «If the conductor does his job properly, *Pulcinella* will end with the same kind of anticlassical jolt as the ‘Dance of the Earth’» (Taruskin 1996: 1502).

---

<sup>6</sup> Turanian: «The word is a derivative from Turan, the Persian name for the landmass beyond the Oxus River to the north of Iran, a huge territory extending, like the modern Russian state, from the Carpathians to the Pacific» (Taruskin 1996: 1127). Begrepet brukes av Taruskin for å beskrive Stravinskys musikk fra den sveitsiske perioden (1914-1919), og etter min forståelse trekkes paralleller til den eurasiske kulturen.

Det neste begrepet Taruskin trekker forbindelser til er *drobnost'*, («*the idea of a work being the sum of its parts rather than driven by an overarching idea*») (Bartlett 2003: 16). Dette forklares med den skarpsindige plasseringen av repetisjonstegnet. Repetisjonen sammenfaller med ostinatet i horn og trombone, men krysskutter og avbryter den melodiske kadensen (Taruskin 1996: 1502). Det siste begrepet er *uproshcheniye'* («*the reduction of any organic development between the different sections of a work, producing an impression of immobility*») (Bartlett 2003: 16), som han i dette tilfellet knytter opp mot stemmeføringen. Taruskin viser til at man i Gallos original opplever den nest siste tonen i åpningsmotivet som ledende inn til den nederste tonen i førstefiolinens dobbeltgrep, altså tersen, mens de øverste tonene fungerer som harmonisk forsterkning. I *Pulcinella* er det derimot topp-tonen som blir artikulert melodisk. Melodien går ikke ned til E etter F-en, men opp til C (Taruskin 1996: 1502). Om avslutningspartiet har turaniansk karakter eller ei; det er ingen tvil om at Stravinskys umiskjennelige personlighet er fremtredende. Uttrykket er statisk, sterkt, energisk og insisterende, og en forstår egentlig ikke at satsen er over før den allerede er slutt.

## 5.8.2 Duoversjonene av Finalen

Finalen er den tetteste og mest rytmiske satsen i duoversjonene. Alle tre har en majestetisk åpning. Fra en tjukk samlet C-dur akkord i *SGP* spiller venstrehånd den nedadgående linjen i bass og høyrehånd de melodiske sekstendelene oppover utfylt med fulle treklanger. Selv om den oppadgående parallellføringen av treklanger ikke direkte finnes i *Pulcinella*, opplever jeg at klaveret klarer å gjenskape det helhetlige uttrykket fra balletten på en god måte. Stravinsky legger til enda mer energi ved at fiolinen på andreslaget spiller en rask oppgang med 9 toner. Det er *ff* i begge stemmer. I neste takt spiller venstrehånd parallelle nedadgående kvinter, mens fiolinen spiller melodien. Vi ser tydelig Taruskins poeng om at melodien som egentlig ledet ned til en ters, det vil si E, her går opp til en lys C i oktaver, likt som førsteslaget i satsen. I takt 7 går vi over til dreiemotivet, der fiolinen spiller dobbeltgrep og klaveret spiller de fremdriftsskapende sekstendelene. Vi har en relativt tørr bruk av både fiolinen og klaveret. Vi mangler de to obostemmene som egentlig er Gallos original, men tonene er dekket inn. Følelsen av stemmeskred og parallellførte kvinter er forsterket i takt 11 der fiolinen dobler klaverets høyrehånd unisont. Gjennom takt 14 går vi oppover i register og når den klisjefylte barokkmelodien opptrer fra takt 15 har vi flyttet oss vekk fra bassregisteret. Stravinsky tilfører her mer bevegelse i tekturen enn i *Pulcinella*. Melodien er lagt i klaveret, mens fiolinen spiller fjerdedelene fra andrefløyte med triller på hver tone, samt oktaver i åttendeler

over. Dette er krevende og et tydelig eksempel på *grain* med mye overflatebevegelse i en enkel melodisk linje. Tersene fra horn har blitt til en enkel åttendelsbevegelse i treklanger, nærmest som en albertibass med sterke barokkassosiasjoner. Grunnet instrumentets natur ligger celloen fra begynnelsen i *SIC* en oktav dypere enn fiolinen i *SGP*, men klaverstemmen er identisk. Cellostemmen blir dermed liggende midt i klaverets register og balansen mellom instrumentene blir utfordrende. Det kan likevel hende at klaveret nettopp skal være den dominerende klangfargen og at celloens bidrag er energi i oppgangen og kraft på topptonen. Videre vil jeg også nevne at det å spille oktaver og den keitete kvinten fra takt 8 og utover er krevende på cello der avstandene på gripebrettet er større enn på fiolin. I takt 14 legges cellostemmen opp en oktav, noe som gjør at fra takt 15 spilles den underste trillestemmen fra *SGP* i samme klingende oktav. Balanseproblematikken som kan oppstå i åpningen i *SIC* kan ha hatt betydning for at *SIF* fra begynnelsen har styrkegraden *ff* i fiolinstemmen og kun *f* i klaverstemmen. Litt motsetningsfullt er det innskrevet tre oppstrøk i takt 2, noe jeg neppe tror skaper mer klang. Det derimot å utelate oktaven i takt 3 og kun spille topptonen, kan gi mer volum. Klaverstemmen er noe forenklet i takt 7-10. Fra takt 15 er buene i fiolinstemmen i *SIF* fjernet. Dette gjør det lettere å spille, men mindre melodisk og legato. Dynamisk er *SIF* mer raffinert, med *mf* innskrevet i takt 7 og en diminuendo i takt 11.

I takt 50-62 er det mye som skjer i *Pulcinella*, men i duoversjonene legger Stravinsky faktisk til noe mer. På andreslaget i takt 50 i *SGP* kommer venstrehånd i klaveret med en ny stemme, en slags imitasjon av melodien i fiolin fra en annen starttone. Generelt vil jeg si det er mye akkordisk bruk av strykeinstrumentene i alle tre versjonene, noe vi ser tydelig i taktene 52-59. De massive tuttiakkordene i takt 60-61 er finurlige rent spilleteknisk. Fiolinen skal spille store firetonersakkorder pizzicato meget hurtig repetert og klaveret skal også spille store gjentatte akkorder. *SIC* i dette partiet er igjen relativt likt. I takt 50 spilles sekstendelene i cello i samme klingende oktav som fiolinen, men det blir en helt annen klanglig effekt av en A-streng på cello enn en G-streng på fiolin. Den mest påfallende endringen er i takt 60-61. Celloen går ikke over til pizzicato, men spretter raskt opp en oktav og spiller dobbeltgrep i høyden. Treffsikkerheten intonasjonsmessig øker her ved at den øverste E-en er en mye brukt flageolett, og det er mye volum i celloen i dette registeret. Klaveret spiller de samme akkordene som i *SGP*, men høyrehånden spiller en vekslende bevegelse i stedet for repeterte sekstendeler, muligens for å lette opp akkorden og gjøre det mer idiomatisk. På andreslaget i takt 62 hopper celloen ned til en stor E-dur pizzicatoakkord i normalregisteret igjen. *SIF* starter i takt 50 med at fiolinen er lagt opp en oktav med klingende løs D- og A-streng. Det er

igjen skrevet inn mer dynamikk. Fra takt 52 er det også skrevet inn repeterte nedstrøk, noe som gir enda mer kraft til akkordene. Tonene i fiolin er de samme som i *SGP* i takt 60-61, men ikke spilt pizzicato og klaveret forsterker den vekslende bevegelsen fra *SIC*. Dette er en mer idiomatisk løsning i begge instrumenter.

Fra takt 63 i *SGP* akkompagnerer klaveret solofiolinstemmen med fløytestemmen lagt en oktav opp, noe som fører til mindre registerkollisjon. Bassregisteret er fortsatt utelatt. Det voldsomme bruddet i instrumentasjonen inn i takt 73 i *Pulcinella* prøver *SGP* å få frem ved at fiolinen kommer inn med førstefiolinstemmen fra balletten i *f*. Klaveret går samtidig bort fra de tette, trange akkordene, mer opp i register og spiller trompetmelodien i vekslende doblinger mellom oktaver og enslige toner. Denne stemmen ligger intrikat mellom de to hendene og har aksenter på hver tone. En slik dobling gir lytterne fornemmelsen av begge oktavene, men det lar seg spille i hurtig tempo. I takt 75 tar fiolinen brått pause og vi får plutselig *p* i klaveret. Andre slag i takt 76 går klaveret drastisk opp i register fra de dype etterslagene og fiolinen ligger nå dypest. Fiolinen har *ff*, mens klaveret kun *f*. Vi har kort sagt et fragmentarisk og kontrastfullt uttrykk. I *SIC* ligger barokkmelodien fra takt 63 en oktav under, noe som fører til at den tidvis ligger nederst i registeret. Den samme teknikken med vekselsbevegelse i stedet for gjentatte sekstendeler finner vi i klaveret i takt 69 og 71. I *SIF* har den vakre melodien fra takt 63 fått noe endrete buer og det er lagt til legato i klaveret. Fra takt 69-78 har *SIF* beholdt klaverstemmen fra *SIC*. Fiolinstemmen er nesten lik som *SGP*, men de to bassetterslagene i takt 75-76 har blitt til venstrehåndspizzicatoer på løse strenger.

Til slutt skal vi se på avslutningspartiet. Inn i takt 98 tar fiolinen i *SGP* plutselig pause og unngår å lande på førsteslaget. Klaveret blir notert i tre systemer og stemmene fra balletten er meget tradisjonelt og oversiktlig overført. Fiolinen kommer inn i kanonversjonen i takt 99 og igjen er buene på melodien endret. I takt 103 mister vi fløytemelodien når fiolinen hopper ned til sekstendelsoppgangen og vi mangler en *subito p* i takt 105. Fiolinen spiller herfra melodien i krevende oktaver helt frem til takt 111. Klaveret har aktive stemmer, der mye fra balletten dekkes, men noe vil alltid mangle når orkesterutgangspunktet er så stort og komplekst som her. E-en i takt 113 har i *SGP* blitt til en venstrehåndspizzicato og pizzicatoakkordene i de neste taktene er med på å forsterke den rytmiske betoningen. Fra takt 117 og ut ser vi at *SGP* velger å løse notasjonen som suiteversjonen av *Pulcinella*. I *Pulcinella* kunne vi dele instrumentene inn i ulike rytmiske lag i denne codadelen. Denne

inndelingen er ikke konsekvent i duoversjonene og lagene er vanskeligere å skille fra hverandre. Jeg vil trekke frem noen eksempler: I takt 119 spiller fiolinen treblås/stryk-rytmen fra *Pulcinella*, men med melodisk materiale som ikke finnes der. Klaveret spiller hornmelodien i bass, men dobler rytmen til treblås/stryk i høyrehånd. Siste åttendel i takt 121 spiller både klaver og fiolin treblås/stryk-rytmen. Fra sisteslag i takt 122 går venstrehånd i klaveret i gang med ostinatet fra førstehorn/trombone som varer satsen ut. Videre spiller både fiolinen og høyrehånden deler av både messing, treblås- og strykerstemmene. Jeg opplever teksturen som mye mer kompleks i duoversjonene enn i *Pulcinella* fordi de tydelige lagene fra orkesterversjonen ikke blir direkte overført, men fordelt og variert mellom stemmene. I takt 123 og takt 130 har fiolinen lagt på enda mer nytt melodisk materiale. Hele codadelen er preget av utstrakt akkordisk bruk av fiolinen og satsen slutter på en massiv C-dur akkord i begge instrumenter.

Det interessante i *SIC* i partiet fra takt 98 er hvor ofte celloen spiller i samme klingende oktav som fiolinen og lyst register generelt. Kanonmelodien i cello i takt 99 er en oktav under fiolinen og har fått anvisningen *meno f cantabile, dolce*, mens klaveret har *p subito*. Gjennom de to taktene med sekstendeler fra takt 103 ender celloen i et meget lyst register på melodien fra takt 105. Dette er sangbart og vakkert, men utfordrende for utøveren. Det klanglige potensialet i instrumentet utnyttes, det skaper stor variasjon og er nok melodisk mer vellykket enn oktavene i *SGP*. Pizzicatoakkorden i takt 113 inneholder de samme tonene som i *SGP*, men med et ekstra tomt intervall på en oktav + sekst mellom den nederste kvinten og den øverste seksten. Det er med andre ord stor spredning i akkorden. Fra takt 117 er teksturen og strukturen helt lik som i *SGP*. Naturlig nok spiller ikke celloen like mange akkordtoner som fiolinen og de legges litt annerledes, men klaveret er identisk. Her opplever jeg virkelig at balansen mellom de to instrumentene blir utfordrende. Avslutningsakkorden i cello har det samme omfanget på tre oktaver som i takt 113. Sammenlikner vi til slutt *SIF* med *SGP* og *SIC*, så er det igjen mer tydelig og raffinert dynamikk og artikulasjon, samt at fiolinstemmen er gjort enklere. I takt 105 er den underste oktaven fra *SGP* utelatt på melodien, noe som lettere frembringer den melodiske helheten. Fra takt 117 og ut satsen er klaverstemmen nærmest identisk som de andre versjonene. Fiolinstemmen har endringer i register og akkordutlegging og generelt spilles enten det melodiske uten ekstra akkordtoner i mørkt register, eller så legges det opp i lysere register på toppen av akkordene. Disse endringene er nok gjort av balansmessige årsaker. I tillegg legges det til en ny melodisk oppgang i fiolinstemmen i takt 135. Sluttakkorden er lik som i *SGP*, men som en åttendel med *sfz*.



## 6 Oppsummering, drøfting og konklusjon

I analysen har jeg i lys av mitt problemområde undersøkt hva Stravinsky gjør i både *Pulcinella* og duoversjonene. Jeg har ikke forsøkt å definere en typisk Stravinskystil, men heller prøvd å beskrive hvilke grep han tar. Oppgavens siste del vil først oppsummere veien fra det barokke til *Pulcinella*, og deretter drøfte og definere hva slags type verk *Pulcinella* er. Så vil jeg oppsummere overgangen til duoversjonene, definere hva disse versjonene er og i lys av dette drøfte noen av spørsmålene som dukker opp når man skifter format på et musikalsk materiale. I etterkant av dette vil jeg løfte blikket et hakk opp og forsøke å drøfte noen felles aspekter på et litt mer overordnet plan.

### 6.1 Fra det barokke til *Pulcinella*

Stravinsky beholder i stor grad det originale barokkmaterialet intakt, men han legger til, trekker fra og forandrer utgangspunktet der det passer ham. Det essensielle er at han vet akkurat hvilke grep han bør slå til med akkurat hvor og akkurat når. Dette viser hvor godt han må ha studert originalene, med hvilken teft han har forstått og fortolket barokkmusikken og ikke minst hvor godt utvalg han har gjort av de originale satsene. Ingenting virker tilfeldig og vi ser tydelig resultat av at han komponerte direkte i skissene og jobbet tett på materialet. Stravinsky så på den originale musikken som en kulturell manifestasjon som trengte en fortolkning. Han studerte og deretter endret, modifiserte og tilpasset til sitt formål alt som var nytt, interessant eller overraskende for ham (Druskin 1983: 86-87). Noen kompositoriske grep er større, de fleste er relativt små, men effekten i sum blir unik. Det er ikke det musikalske materialet i *Pulcinella* som er av mest interesse, men måten den eldre musikken blir behandlet. De kompositoriske teknikkene er det som kommer i fokus (Mosch 2010: 50).

Mange av grepene og elementene påvirker og glir over i hverandre. Dette vanskeliggjør en kortfattet oppsummering. Stravinsky bevarer i hovedsak melodien og basslinjen fra originalen. Harmonisk legger han til alt fra enkle metningstoner og statiske liggetoner av ulik dissonerende grad, til insisterende ostinater, dreiebevegelser og repeterende intervaller. Han endrer enkelttoner der det har størst effekt, eller bytter om på rekkefølgen av akkordene. Tidvis sammenfaller de nye tilleggene med harmonikken i melodi og bass, men tidvis oppstår det også kollisjoner. Kvinstablinger forstyrer grunntonefølelsen og fører til en åpen strykerklang med bruk av løse strenger. Felles for de harmoniske tilleggene er at de i ulik

grad visker ut det funksjonsharmoniske i barokkmusikken. Originalfundamentet fjernes ikke, men tilleggene forstyrrer vår opplevelse av den harmoniske progresjonen. De endrer ikke grunnakkordene, men de utvider og skaper nye klanger. «...melodies remain melodies even if they are occasionally disfigured, and tarnished harmonies remain harmonies» (Mosch 2010: 49). Stravinskys nykomponerte motstemmer eller doblinger av de allerede eksisterende melodiene er gjerne tonalt godt skrevet i seg selv, men opptrer ofte uberørt av omgivelsene og går sine egne insisterende veier på tross av det resterende omliggende musikalske materialet. Han legger til motstemmer, kanonmelodier uten tilpasninger og nådeløse tersdoblinger som krasjer, men som likevel fungerer. Dette fordi han er opptatt av at hver enkelt stemmeføring skal ha substans internt. I mye av det nykomponerte materiale tar han i bruk imitasjon og gjenkjennelse som virkemiddel for å skape helhet, og han skriver også ut ulike hastigheter på det motiviske materialet til samme tid.

Nye tillegg som en utholdt liggetone, et rytmisert statisk intervall eller et repeterende ostinat påvirker både det harmoniske, det teksturelle og det klanglige. Som tidligere nevnt sier Straus at ostinatene har tre effekter: de undergraver følelsen av progresjon, de gjør tekturen lagdelt og de skaper isolerte klangblokker (Straus 1990: 61). Teksturen i *Pulcinella* er oversiktlig, men den kan være tydelig lagdelt med to eller flere elementer som pågår samtidig uten å forholde seg til hverandre. Et ostinat kan også tolkes som en horisontal blokk Stravinsky legger på det originale materialet. Mye av det kompositoriske i *Pulcinella* handler nettopp om montasjen av blokker av ulike slag. Blokkene kan enten sidestilles, *juxtaposition*, eller legges over eller under, *superimposition*. Han skaper kontraster mellom blokker vertikalt gjennom ulike klanger, dynamikker, registre og teksturer. Det er gjerne i disse blokkene det nykomponerte fra Stravinsky befinner seg. Effekten av slike blokker er at overgangene blir brå og det oppstår et tomrom når blokken forsvinner. Kontraster fremstår derfor som et viktig element i verket. Dette handler om kontraster i besetning, dynamikk, klangfarge, register, teksturtetthet og artikulasjon. I tillegg benyttes det konserterende prinsipp som skaper kontrasten mellom det store tutti og det lille concertino.

Stravinsky spiller både med og mot det barokke. I blant utelater han de viktigste barokke elementene som basso continuo-funksjonen og tunge enere i en dansesats, eller svekker dominanten og betoner de originalt lette etterslagene. Ved å fjerne det mest fundamentale, men samtidig beholde resten, skapes effekten av noe nytt. Tidvis går han helt mot reglene i den tradisjonelle satslæren og utfører stemmeskred og parallellføring av kvinter og treklanger

i utstrakt grad. Andre steder gjør Stravinsky det motsatte. Han skaper enda sterkere barokke assosiasjoner ved å legge til elementer som ornamenter eller forholdninger som forsterker det konvensjonelle i stilen. Han tør også å forenkle det som i utgangspunktet er enkelt, og på den måten skape enda større kontraster til det komplekse og tette.

På steder der det er egnet deler Stravinsky opp det originale materialet i små motivceller som repeteres, skytes inn, legges oppå hverandre og settes sammen på nye måter. Slik endrer han den originale formen. Dette skjer hovedsakelig i materiale som i liten grad er avhengig av den iboende funksjonsharmonikken. I montasjen av slike motivceller skjer det også rytmiske forskyvninger. Motiver kommer inn på nye taktslag, ulike rytmiske underdelinger blir satt opp mot hverandre, han skaper tomme taktslag på uventede steder og han legger til og trekker fra taktslag slik at også taktarten endres. De tillagte ostinatene kan inneholde en annen metrikk enn resten av musikken, slik at det oppstår flere rytmiske lag samtidig. Dette fører til en rytmisk diskrepans og vi mister taktfølelsen. Hans mindre rytmiske forskyvninger, med for eksempel noe så enkelt som en antasert tonikalanding eller brå overganger, forrykker vårt forventede landingspunkt. Triller, tremolo og små dreiebevegelser skaper urolige krusninger på den rytmiske overflaten, *grain*, og i stor grad tar Stravinsky i bruk flere ulike rytmiske hastigheter i teksturen på samme tid, *allure*. Dette handler om at noen instrumenter fungerer som fremdriftsmotor, mens andre er akkordutfyllende. Viktig blir motsetningen mellom noe statisk og noe dynamisk, hvilket jeg kommer mer inn på senere. Følelsen av ulike retninger i musikken på samme tid er interessant og Stravinsky klarer i sine stillestående, repetitive tuttipartier å få tidsfølelsen til å stoppe opp. Ulike rytmiske hastigheter kan oppstå gjennom heterofone doblinger der instrumenter dobler samme toner/linjer med ulike rytmer for både å skape fremdrift og utholdte klanger på samme tid. Heterofone doblinger kan også oppstå ved ulik artikulering eller spilleteknikk. Effekten handler i stor grad om det å skape enten mer eller mindre tydelighet. I bassregister brukes heterofone doblinger gjerne for å overdrive utvalgte betoningene eller lette opp teksturen og dermed motvirke at uttrykket blir for tungt og grumsete. Det er i de små detaljene som bevisst bruk av artikulering og dynamikk mye av det unike ved Stravinsky ligger. Han skaper overraskende doblinger, uortodokse oktaveringer og ukonvensjonelle overganger mellom ulike satsdeler, men alltid med et sterkt tilstedeværende personlig preg.

Det som i stor grad fjerner oss fra de barokke assosiasjonene i verket uten egentlig å endre den originale teksten, er instrumentvalgene og måten instrumentene blir brukt på. Stravinsky

velger en besetning som nærmer seg 1700-tallsuttrykket, men ved å legge melodier i et tradisjonelt sett upassende register med uventede klangfarger, samt å skape klangblandinger av ukonvensjonelle instrumentpar, fjerner han uttrykket langt fra det barokke. Det klanglige er noe av det mest essensielle i *Pulcinella*. Han utforsker grensene for registerbruk i blåserne og bruker instrumentene både konvensjonelt og overraskende. Han setter ulike registre opp mot hverandre kontrasterende, bruker instrumentene meget koloristisk og bygger klangrom som musikken utspiller seg i. I fravær av slagverk blir blåsere og strykere brukt på en tørr og perkussiv måte, samtidig som strykerne også får spilt sine klisjebarokkmelodier sangbart og uttrykksfullt. I stor grad tas en rekke instrumentale effekter i bruk. Eksempler på dette er flageoletter (også i fløyter), store akkorder i strykere, flageolettpizzicatoer, glissandoer (også i fagott), sordinbruk, ”sul G”-effekter, virtuose strøkarer, ulike spilleteknikker kombinert, og portamento. Det må likevel nevnes at Stravinsky kunne valgt å ta i bruk for eksempel col legno og sul ponticello, og dermed skapt en enda større klangfargepalett.

Flere partier i *Pulcinella* er virtuost skrevet og gjennomgående er det stor variasjon mellom tutti og en utstrakt solistisk bruk av både sangere, strykere og blåsere. Det kammermusikalske elementet er sterkt tilstede og verket er samspillsmessig krevende for utøverne som sjelden kan gjemme seg bort i en orkestral helhet. Stravinsky utfordrer de tradisjonelle samspillrollene ved for eksempel å legge bassfunksjonen i bratsj eller horn. Den rytmiske motoren legges rundt i orkesteret, mens den sammenbindende funksjonen stadig er i horn, fagott, bratsj eller andre mellomstemmer. Dette fører oss over i hans spill med og mot konvensjoner, som videre også skaper det humoristisk preget. Bruken av albertifigurering i fagottstemmene, parodiske triller, ekstremregister, antesipert tonika, ”om-pa-pa”-figurering, glissandoer og klisjemessige sekvenseringer er grep som i seg selv ikke er artige, men som gjennom lytterens forkunnskaper får et humoristisk, ironisk eller parodisk tilsnitt.

Det musikalske utgangspunktet Stravinsky har brukt består stort sett av teksturen melodi og akkompagnement. Som vi har sett bevarer han i stor grad de originale melodilinjene intakt og det spennende er hvordan han legger dem ut i orkesteret. Av og til gjøres det meget konvensjonelt, andre ganger skaper han en dialog mellom ulike instrumenter. Stravinsky fragmenterer melodien ved å dele den opp eller han legger den i upassende registre. Gjennom orkestreringen skaper han utskrevne, strukturelle diminuendoer og crescendoer. I tillegg til teksturtypen melodi og akkompagnement legger Stravinsky på et lag eller to til. Vi kan få opptil 3-4 teksturlag som pågår samtidig, melodisk, rytmisk, harmonisk og klanglig. Ser vi

dette i forhold til Pistons teksturkategorier, vil vi nærme oss en kompleks tekstur når de ulike lagene blir for ulike og særegne. I følge White oppstår det et rytmisk kontrapunkt når flere ulike rytmer pågår til samme tid (1994: 133). Det har vi flere eksempler på i *Pulcinella*, men det finnes etter mitt syn lite kontrapunktisk tekstur. Satsene jeg har analysert har lengre partier med tuttrytmikk og homofon sats. Samtidig er noe av det spennende med verket hvordan Stravinsky tidvis klarer å lage kompleksitet ut av en relativt liten besetning med få stemmer.

### **6.1.1 De tre viktigste effektene av Stravinskys grep**

Jeg vil trekke ut de for meg tre viktigste effektene av Stravinskys kompositoriske grep og vise eksempler fra Stravinskyforskere med sammenfallende eller utvidende syn.

1) Speilingen av det nye i det barokke. Med dette mener jeg at effekten av alle kompositoriske grep Stravinsky gjør påvirkes av relasjonen til det barokke. De oppleves og vurderes i forhold til det originale utgangspunktet. Det er en evig dualitet mellom det gamle og det nye, og alle nyvinninger blir sett i forhold til det eldre barokke. Det vil si at en enkel parallellføring av kvinter muligens oppleves mer drastisk her hvor det settes opp mot de barokke stiltrekkene, enn i andre verk i samtiden. Med andre ord vil relativt små endringer gjort bevisst på riktig sted og tid speile seg i det barokke og dermed få forsterket effekt. Å legge en melodi i lyst register i horn er i seg selv ikke ekstraordinært, men i denne barokke sammenhengen oppleves det nyskapende. Det er også interessant hvordan noe konvensjonelt funksjonsharmonisk nærmest oppleves parodisk kun fordi det er Stravinsky som utfører det. At han skriver klisjefylte, barokksekvenserte melodier i strykere oppleves på ingen måte ordinært, men heller nyskapende i sin enkelhet og som kontrast til det resterende. Stravinsky spiller bevisst på lytternes stilfortrolighet både til det barokke og det samtidige. Hvordan vi lytter til denne musikken skal vi mer inn på senere.

Forholdet mellom det gamle og det nye er essensen i verket. Cross spør om Stravinsky klarer å få materialet til å transcendere seg selv. Han konkluderer med at Stravinsky utøver en «...balancing act between the meanings implied by the original and by Stravinsky's 'own' procedures» (Cross 2000: 237). Å se på arbeidet som en balansegang synes jeg er et godt bilde; en balansegang mellom den originale musikken og hans egne unike materiale, mellom det konvensjonelle og det uortodokse, mellom det konservative og det mer radikale.

I tillegg til at den barokke musikken fungerer som et speil for det nye, legger Carr også til at de originale kildene fungerer som masker som Stravinsky kan gjenoppfinne sine russiske komposisjonsteknikker bak. De stedene i musikken der *Pulcinella* virkelig avviker fra originalene sier Carr at dette skjer på to måter; enten ved at han totalt utelater kildene eller at han omformer kildene til det ugjenkjennelige og transformerer dem ved hjelp av teknikker karakteristisk for hans russiske fortid (2010: 17). Dette sammenfaller med Taruskins tanker:

On the contrary, wherever *Pulcinella* departs from 'Pergolesi', it does so in ways that conform to the solid Turanian virtues of *drobnost'*, *nepodvizhnost'*, and *uproshcheniye'*, qualities inimical to the linear, harmony-driven temporality of Western classical music. There is no real accommodation. What attracts the ear to *Pulcinella* is precisely the centrifugal tension arising out of the confrontation of irreconcilable forces (Taruskin 1996: 1501-02).

Denne konfrontasjonen av uforsonlige krefter skal vi se nærmere på senere i drøftingen.

2) Parallellitet. Et annet generelt kjennetegn ved denne musikken er at flere ting pågår parallelt samtidig, men ikke nødvendigvis sammen. Elementer lever i hver sine ulike verdener, det være seg ostinater, blokker, harmoniske sjikt, rytmiske sjikt eller insisterende motstemmer. Alle elementer og stemmeføringer er konvensjonelle, tonale og internt godt skrevet, men passer i tradisjonell forstand ikke sammen til samme tid. De er enkle hver for seg, men summen oppleves kompleks, da de tilsynelatende ikke forholder seg til hverandre. Klangbildet blir forstyrret og tilsløret, selv om teksturen egentlig oppleves klar og tydelig.

3) Kontraster. Den tredje effekten er måten han skaper kontraster. Dette gjelder i stor grad kontraster av klangfarger, register, dynamikk, besetning, teksturtetthet, teksturtyngde, karakter og rytmikk. Stravinsky så selv på verket som en «juxtaposition of instrumental timbres» (Carr 2010: 15). Han ønsket å sidestille eller sette ulike klangfarger opp mot hverandre lignende effekten av dynamiske kontraster.

A color only has value in relation to the other colors which are placed next to it. Red has no value in itself. It only acquires it through its proximity to another red or green, for example. And that is what I have wanted to do in music, and what I look for first of all is the quality of sound (Intervju i Comaedia 1920, sitert i Mosch 2010: 50).

Dette mener jeg vi ser tydelig resultat av. Klangfargen er et av de bærende kompositoriske elementene og han utforsker mulighetene som ligger i instrumentariet uten på noen som helst måte å gå til det ekstreme. *Pulcinella* er et fargerikt og kontrastfullt verk der alle elementer settes opp i forhold til noe annet.

### 6.1.2 Definisjon av *Pulcinella*

Hommage, mosaikk, lydmontasje, kritikk, satire, hærverk, interpretasjon, foredling, pastisj, parodi, modernisert versjon og musikalsk anakronisme er bare noen av merkelappene satt på et verk som *Pulcinella*. Jeg skal ikke drøfte dette videre, men heller diskutere hvorvidt verket er en transkripsjon, et arrangement eller en rekompisisjon. I et intervju i *Comoedia*, 31. januar 1920, uttalte Stravinsky om *Pulcinella* at: «It's more than an adaption, it's a complete musical recomposition» (sitert i Carr 2010: 15). «The music [of *Pulcinella*] will be by Monsieur Stravinsky-Pergolesi» (fra *Comoedia* sitert i Stravinsky og Craft 1979: 201). I 1935 skrev Stravinsky til presidenten i Société des Auteurs<sup>7</sup> at ordet arrangement ikke var en egnet beskrivelse av hans arbeid i *Pulcinella*:

The ballet is an original composition that completely transforms the elements borrowed from Pergolesi. *Pulcinella* is not a harmonization or orchestration – which terms constitute the usual meaning of ‘arrangement’ – but a true composition in its own right, the borrowed material having been developed in an original way (Sitert i Stravinsky og Craft 1979: 201).

På premieren hadde balletten tittelen *Pulcinella. Musique de Pergolési, arrangée et orchestrée par Igor Strawinsky*, mens det trykte piano-vokal-partituret reverserte den originale tittelen til *Pulcinella. Musique d'Igor Stravinsky, d'après Giambattista Pergolesi* (Taruskin 1996: 1463). Taruskin mener beskrivelsen verket opprinnelig hadde på premieren er adekvat og passende. Han mener det var Ansermet som i en artikkel i *Revue musicale* i 1921 la grunnlaget for å anse *Pulcinella* som et selvstendig verk av Stravinsky, noe som har blitt videreført av komponisten selv. Taruskin uttaler seg klart når han sier at på tross av verkets popularitet; «*Pulcinella* is far less an original composition – even a ‘recomposition’ – than a freewheeling and imaginative arrangement» (1996: 1463). Cross påpeker det noe selvmotsigende i denne argumentasjonen, når Taruskin gjennom sin analyse av Finalen (som vi tidligere har sett på) i så stor grad påpeker hvor mye vi ser av den turanianske Stravinsky i musikken. Samtidig, sier Cross, er det også satser som «...aside from a few Stravinskian quirks, are little more than transcriptions» (2000: 236).

Det er delte meninger rundt hva man skal definere *Pulcinella* som. Carraud omtalte verket i premierekritikken som et «nice orchestral arrangement» (Mosch 2010: 49). Mosch støtter samme definisjon og mener dette kan være noe av grunnen til at verket har fått noe sekundær betydning, selv om komponisten selv anså seg som *homo faber* i like stor grad som i andre

---

<sup>7</sup> Fransk forening, særlig opptatt av opphavsrettigheter. I dag kalt SACD, Society of dramatic authors and composers.

verk fra samme periode (2010: 51). Davies sier: «...the work is more like a transcription than anything else – it is a piece by Pergolesi/Stravinsky, not just by Stravinsky» (Davies 1988: 219). Også Walsh beskriver *Pulcinella* som en type transkripsjon med tillagte toner (1993: 146). Butler definerer verket som en «(re)composition» (2003: 28) og Bjerkestrand stiller spørsmålet «*Pulcinella* – et rekomponert verk?» (1998: 41). Jeg svarer ja, sier meg enig med komponisten selv og velger å se verket som en rekomposisjon. Etter studier av hvilke grep Stravinsky tar og hvordan han omformer det originale materialet, står det klart for meg at endringene og effektene er så store at verket er mer enn bare et arrangement.

### 6.1.3 Bruken av lånt materiale

Etter å ha definert verket som en rekomposisjon, vil det være relevant å vende tilbake til Burkholders spørsmål rundt *borrowing* (1994: 864) fra kapittel 3.3.1. Gjennom analysen har jeg gått nøye gjennom hva som er lånt, hvor kildene er fra og hvordan det nye er brukt i verket, derfor vil jeg her kun besvare de spørsmål som har relevans for å si noe nytt. Burkholder sier vi må spørre oss hvorfor akkurat dette materialet er lånt og brukt på denne måten. Bestillingen og manuskriptene fra Diaghilev kan virke tilfeldige, men det er klart at Stravinsky gjorde bevisste utvalg av sine originale kilder. De inneholder en unik mengde inspirerende elementer å ta tak i og er i mine ører overraskende moderne og kreative i uttrykket. Burkholder spør videre hvilken musikalsk funksjon det lånte materialet har, og da vil jeg si at barokkmusikken i dette verket fungerer som inspirasjonskilde og en basis. Det lånte materialet har stor betydning fordi det ligger der som et grunnlag hele tiden. Alle grep Stravinsky gjør springer ut fra en kreativ måte å fortolke eller forsterke det barokke materiale på. Vi ser tydelig at han jobbet direkte i skissene i komposisjonsprosessen og han henter inn få perspektiver eller ideer utenfra. De utenommusikalske funksjonene til det lånte materialet er neste spørsmål fra Burkholder, og da vil det være naturlig å trekke inn det historiske og den politiske situasjonen Stravinsky befant seg i på denne tiden. Han trengte en tilknytning, en tilhørighet og en kultur å forholde seg til. Hans geografiske tilhørighet hadde forsvunnet og han fant gjennom *Pulcinella* et holdepunkt i tradisjonen og den vestlige kunstmusikken. For å berøre de historiske og kontekstuelle spørsmålene Burkholder stiller, vil jeg fremheve at det i samtiden var nytt måten Stravinsky i så stor grad tar i bruk allerede eksisterende musikk på, samtidig som han setter et så personlig preg på musikken. *Pulcinella* var et vendepunkt i tenkemåten og estetikken, og Stravinsky tar i liten grad del i en allerede eksisterende tradisjon.



## 6.2 Fra *Pulcinella* til de tre duoversjonene

Jeg vil nå oppsummere hvordan Stravinsky overfører *Pulcinella* til de tre duoversjonene. I forhold til andre verk fra mellomkrigstiden er *Pulcinella* et oversiktlig verk med en relativt ryddig tekstur. En del håndfaste aspekter som tonehøyde og stemmeføringer, ostinater og endringer på rytme og form er det relativt uproblematisk å overføre til en ny besetning. En del av de unike grepene fra Stravinsky ligger dermed allerede i den konkrete teksten og lar seg overføre nærmest bokstavelig og direkte. Enkelte steder kommer de ulike teksturlagene tydeligere frem i duoversjonene, mens andre steder forsvinner stemmeføringer og tillagte akkordtoner i mengden i klaveret. Et par steder i duoversjonene fjerner Stravinsky viktige rytmiske teksturlag, noe som fører til enda større skjevhet. Andre ganger legger han på et ekstra lag med kanon, eller skaper flere rytmiske sjikt grunnet måten klaveret oktaverer og frembringer polyrytmikk. Aspekter som klangfargene, klangfargekombinasjonene, klangkontrastene, ekstremregistrene, de orkestrale effektene og deler av det humoristiske spillet med konvensjoner er derimot vanskeligere å overføre fra *Pulcinella*. Det sier seg selv at duoformatet har færre klanglige variasjons- og kontrastmuligheter enn orkesterformatet. Som en kompensasjon for dette tar Stravinsky i bruk andre former for klangendringer og kreative instrumentale effekter. Der aspekter som klang og artikulasjon blir brukt for å skille og skape kontrast mellom ulike elementer i *Pulcinella*, blir dette løst på andre og av og til motsatte måter i duoversjonene.

En sammenlikning av de tre ulike duoversjonene mener jeg klart viser at Stravinsky i stor grad var alene om *SGP*, mens han fikk støtte av anerkjente utøvere i *SIC* og *SIF*. Gjennom de tre verkene finnes en utvikling hva gjelder idiomatikk og tilrettelegging. *SGP* kjennetegnes av en komponist som prøver seg frem, kanskje uten så stor kjennskap til fiolinen, men som i stor grad bevarer det fargerike og kreative ved instrumentasjonen i *Pulcinella*. Den unike essensen tas vare på. *SIC* er virtuos og krevende, men samtidig godt skrevet. Det ligger i sakens natur at noe endres og forenkles når verket skal utøves på cello, uten at dette nødvendigvis i så stor grad er tatt hensyn til. Klaverstemmen er relativt lik *SGP*, kun med enkelte forbedringer. *SIF* har videreutviklet forenklingene fra *SIC* og fjerner mye av det kreative og effektfulle fra de to andre versjonene. Den er idiomatisk god, men også mye mer forutsigbar. *SGP* er ekstrem på den måten at nær sagt alt fra balletten skal tas med. Ingenting skal utelates, noe som fører til en tett og mett klaverstemme og en fiolinstemme med stor bruk av dobbelt-, trippel- og firetonersgrep. Forholdet mellom forgrunn og bakgrunn

oppleves tidvis noe tilsløret. *SGP* er vanskelig skrevet, den er uidiomatisk og har mange kinkige partier. *SIF* er i den andre enden av skalaen. Her er en del utelatt fra originalen, noe som kanskje fører til at det mest essensielle i større grad kommer tydeligere frem. Kontrasten mellom forgrunn og bakgrunn tydeliggjøres. Fiolinstemmen har færre flertonersgrep og er i det hele tatt mye enklere. Klaverstemmen er også mye mer oversiktlig. Unntaket er satsen Scherzino i *SIF*. Den er meget virtuos og den av satsene fra *Pulcinella* som overføres minst direkte. Både akkompagnementet og melodiutleggingen er endret i stor grad. *SIF* er den mest idiomatiske av de tre versjonene, noe også Murasugi underbygger: «Compared to VS1 [*SGP*], this work [*SIF*] is more accessible and straightforward melodically, eliminating many of the double stop passages and accompanimental figures of the first arrangement» (2009: 23). *SIC* ligger et sted midt i mellom her. Tonearten er som i fiolinversjonene, mye ligger i relativt lyst register for cellisten, med krevende dobbeltgrep og ofte i et hurtig tempo. I så måte kan vi si at *SIC* er den mest virtuose, tatt i betraktning hvilket instrument den spilles på.

Tonearten påvirker i stor grad det idiomatiske. De fleste originaltoneartene fra *Pulcinella* er allerede godt tilrettelagt for strykere og Stravinsky beholder disse både i fiolin- og celloversjonen. Klaverstemmen transponeres ikke og det tas ikke hensyn til at celloen er stemt en oktav+kvint dypere. Det vil si at *SIC* fungerer helt annerledes på instrumentet enn *SGP* og *SIF*. Man kunne sett for seg at man transponerte en kvint ned for å kunne ta i bruk de løse strengene på samme måte i *SIC* (Hsieh 2005: 21-22). Det bør også diskuteres hvorfor klaverstemmen ikke endres selv om registrene og oktavene endres i soloinstrumentet. Celloen legger mye en oktav ned, noe som i flere tilfeller fører til kollisjoner i register mellom de to instrumentene. Dessuten varierer celloen i *SIC* mer mellom ulike registre, klangfarger og oktaver enn fiolinversjonen, uten at klaverstemmen påvirkes av det. utfordringer knyttet til balanse er et tema som bør nevnes i forlengelsen her. Balansen mellom spesielt cello og klaver er avhengig av klaverstemmens tetthet, dynamikken og instrumentenes register for å fungere optimalt. Dette vil også kunne oppleves på fiolin, men ikke nødvendigvis i like stor grad, da fiolinklangen ligger i et register som bærer bedre og er mer gjennomtrengende. Tidvis, spesielt mot slutten av verket, oppleves balanseproblematikken i *SIC*.

De tre versjonene skiller seg i måten melodiene blir lagt ut på. Linjene er generelt mye mer fragmentariske og oppdelte i *SGP*, mens melodien i *SIF* stort sett i sin helhet er lagt i fiolinstemmen. Arbeidsfordelingen mellom de to musikerne er med andre ord ulik. Den

oversiktlige versjonen i *SIF* danner en helhet der melodien er fremtredende, mens den kreative oppdelingen i *SGP* bevarer mest fra *Pulcinella*. *SGP* har lengre partier der melodien i fiolin er lagt i oktaver eller flageoletter og *SIC* har grunnet det store registeret på celloen flere variasjonsmuligheter på melodiene med ulike klangkvaliteter. Det dukker videre opp et spørsmål hva man som lytter faktisk opplever som melodi. I blant kan motstemmer lagt i strykerstemmen faktisk oppleves som forgrunn, selv om den originale melodien ligger i klaveret. Effekter som parallellføring av kvinter kommer tydeligere frem i duoversjonene. Et meget påfallende trekk ved de tre versjonene er at de alle har ulike buer og artikulasjon, både sammenliknet med *Pulcinella* og hverandre. Dette sammenfaller dårlig med det inntrykket jeg har av Stravinsky som en detaljert, konsekvent og hardtarbeidende håndverker. Det er pussig at slike detaljer som betyr så mye for det klingende resultatet er så sprikende. Vi finner også noen slurvete tonefeil som blir rettet opp mellom de tre versjonene. Det kan rett og slett være så enkelt at tidsnød, kombinert med en uerfaren strykerkomponist i utprøvningsfasen, førte til dette noe inkonsekvente resultatet. Alt i alt vil jeg konkludere med at *SIF* er den versjonen med den mest raffinerte dynamikken og artikulasjonen. Den virker mest gjennomarbeidet og bevisst. Noen av de allerede nevnte balanseutfordringene fra *SIC* forbedres i *SIF* ved at dynamikken justeres og det blir ryddet mer plass for fiolinstemmen.

Som tidligere nevnt er det vanskelig å få frem alle de klanglige og teksturelle kontrastene og variasjonene fra *Pulcinella*. Dette prøver Stravinsky å kompensere for ved hjelp av de klanglige virkemidlene som finnes, for eksempel spesifisering av ulike strenger, bevisst registerbruk og overdreven bruk av oktaveringer og doblinger. I alle tre versjonene brukes strykeinstrumentet på en utpreget akkordisk måte. Det må fremheves at strykeinstrumentene har stor variasjon av klangfarger og intensitet i de ulike registrene. Dynamikk og artikulasjon blir brukt for å gjenskape noe av karakteren fra *Pulcinella*, i tillegg til kreative effekter som venstrehåndspizzicatoer, flageoletter og pizzicatoflageoletter, virtuoseri, glissando (også i klaveret) og hoppende strøkarer. Generelt finner vi mest av disse effektene i *SGP* og *SIC*, mens *SIF* er relativt konvensjonell. Selv om effektene er de samme bør det nevnes at en del slike idiomatiske teknikker fungerer ulikt på fiolin og cello. Grunnet celloens store register har glissandoer, pizzicatoakkorder og flageoletter større klingende effekt og de kan dermed bli mer fremtredende i lydbildet (Hsieh 2005: 5-6). En del virtuose strøkarer og dobbelt- og trippelgrep vil kanskje fungere på en bedre måte på fiolin enn på cello.

### 6.2.1 Definisjon av duoversjonene

Etter å ha oppsummert overgangen fra *Pulcinella* vil jeg her definere om duoversjonene er nye selvstendige verk, rekomposisjoner, arrangementer eller transkripsjoner. Hsieh bruker ordet arrangement konsekvent i sin avhandling, men ser samtidig på det som et selvstendig verk: «Through Stravinsky's creative arranging skills, *Suite Italienne* is now recognized as a new work rather than just a recomposition of an earlier work» (Hsieh 2005: 26). Murasugi (2009) omtaler i sin avhandling *SIF* som en transkripsjon og dette sier jeg meg enig i. Overføringen er klart mer enn bare kopiering, men jeg oppfatter at overgangen fra *Pulcinella* til duoene skjer såpass bokstavelig og direkte at de alle tre er transkripsjoner. Stravinsky er tro mot *Pulcinella* og endringene som gjøres inn i duoversjonene handler kun om å tilrettelegging for de spesifikke instrumentene og i liten grad om finne på noe kunstnerisk nytt. Det mest kreative skjer fra det barokke til *Pulcinella* og jeg vil påstå at grunnen til at duoversjonene er så gode er fordi *Pulcinella* er et så godt verk. De ulike satsutvalgene vil ikke drøftes i detalj, da det vil være umulig å finne en fasit på hvorfor Stravinsky velger som han gjør. Likevel er det viktig å påpeke at selv om kun 6-7 satser fra *Pulcinella* tas med, så skaper alle duoversjonene hver sin komplette helhet og gir oss følelsen av et enhetlig verk.

### 6.2.2 Balansen mellom det kreative og det idiomatiske

Det videre spørsmålet blir så hva som kjennetegner en god transkripsjon. Jeg opplever at mye i dette tilfellet ligger i balansegangen mellom det kreative, fargerike og unike på den ene siden, og det håndverksmessige, ryddige og idiomatiske på den andre siden. Dette innebærer ikke nødvendigvis at disse motsetningene utelukker hverandre, men kombinasjonen og balansen er viktig. Det er en rekke spørsmål å ta stilling til i en transkripsjonsfase. Davies snakker om det viktige ved at både intensjonen og det klingende resultatet er trofast mot det musikalske innholdet i originalen, og i størst mulig grad bevarer dette selv om man skriver for et annet medium enn det originalen er skrevet for (1988: 216). I vårt tilfelle blir spørsmålet hvor mye av det fargerike og kontrastfulle fra *Pulcinella* man ønsker å bevare og i hvor stor grad man vil ta i bruk klanglige virkemidler som utfordrer det idiomatiske. Man må velge om man vil bevare den noe fragmenterte melodiutleggingen eller tydeligere fremheve teksturen melodi og akkompagnement for lytteren. Man må utforske grensen mellom å skape spennende klangvariasjoner og å skape melodisk helhet. Man må ta stilling til om man vil prøve å få med absolutt alle elementer fra *Pulcinella* eller om man ønsker å fokusere på noen elementer og forsterke disse. Tør man ikke ta sjanser kan transkripsjonen ende opp meget

forutsigbar og konvensjonell, men er man for kreativ og skriver for uidiomatisk, kan intensjonen bli vanskelig å få realisert i praksis.

Adler (2002: 667) setter opp fem kriterier for å mestre kunsten å transkribere. Ser vi Stravinskys tre duoversjoner i lys av disse er det noen kriterier som faller bort da det her er samme komponist i begge ledd, men jeg vil omtale det som har relevans. Først og fremst trengs en dyptgående kunnskap og kjennskap til alle instrumentene involvert, både de i det stykket det skal transkriberes fra og de det skal skrives for. Her vil jeg påstå at vi ser en utvikling i de tre duoversjonene. *SGP* som Stravinsky i hovedsak har stått for på egenhånd, avdekker svakheter hos komponisten hva gjelder fiolinens begrensninger. I de to andre duoversjonene, der Stravinsky har samarbeidet med utøvere med ekstrem god kjennskap til det aktuelle instrumentet, ser vi at resultatet av prosessen blir annerledes. Klaverstemmen er også forbedret gjennom de tre versjonene. I *SIC* er det tydelige spor av Piatigorsky, noe som blir bekreftet av det faktum at store deler av cellostemmen i originalmanuskriptet faktisk er med hans håndskrift (King 2010: 81). Dette kommer frem både generelt i måten instrumentets muligheter er tatt i bruk på, men og i hvordan selv det krevende ligger godt for instrumentet, fingersetningsforslag og bruk av løse strenger og flageoletter som forenkler noe av det mest utfordrende. Gjennom samarbeidet med Dushkin er det klart at fiolinstemmen i *SIF* rent idiomatisk er kraftig forbedret fra *SGP*. «Dushkin played a far greater role in assisting him than history has claimed, or Stravinsky was ever willing to admit» (White referert i Joseph 2001: 7). Melodiene og det klanglige kommer mer til sin rett ved at en rekke flertonersgrep og kinkige stemmeføringer er fjernet.

Videre er det viktig, sier Adler, å ha en god og plausibel grunn til å transkribere (2002: 667). Da dukker spørsmålet om hvorfor Stravinsky lager så mange ulike versjoner av både *Pulcinella* og duoversjonene opp. Stravinsky var en businessmann som ønsket å få verkene sine spilt, så en god del økonomiske og praktiske årsaker var nok involvert. Suiteversjonen av *Pulcinella* er kortere og uten sangsolister, og i ettertiden ser vi at den også er mye mer fremført enn ballettversjonen. Når det gjaldt samarbeidet med Dushkin var mangelen på duorepertoar en årsak og Piatigorsky ønsket seg også verk for cello av Stravinsky. Det kunstneriske har nok likevel alltid stått øverst, og det virker ikke tilfeldig at akkurat *Pulcinella* blir transkribert til ulike duoformater. Det er et verk som egner seg godt spilt av strykere. Adler konkluderer med at smak rager over alt annet. Verket, komponisten og perioden som verket ble til i må respekteres. Samtidig må vi ta i bruk vår beste

bedømmelsesevne for hver eneste avgjørelse rundt musikken som skal bli transkribert (Adler 2002: 667). Etter min mening er det liten tvil om at Stravinsky utfører transkripsjonene på en smakfull måte. Som et lite tankeeksperiment kunne man sett for seg hvordan resultatet ville blitt dersom prosessen gikk direkte fra de barokke originalene til duoformatet. Ikke vet jeg om Stravinsky så tilbake på manuskriptene da han utviklet duoversjonene eller ikke. Det er uansett påfallende at *SIF* er den av alle versjonene som ligner mest på originalene, sett bort fra at den fremføres på et moderne flygel og med stålstrenger som fjerner det klanglige langt fra barokken. En del formmessige og melodiske endringer fra *Pulcinella* som i *SIF* utelates, gjør at likheten til den barokke originalen blir større. Likevel vil jeg påstå at mye av det unike og kreative i de tre duoversjonene oppstår fordi Stravinsky prøver å etterlikne det fargerike preget i *Pulcinella*.

Jeg vil ikke komme med noen estetisk vurdering av transkripsjonene. Jeg tør likevel å påstå at *SGP* er den versjonen som har bevart mest av det instrumentasjonsmessige unike fra *Pulcinella*, men er håndverksmessig noe keitete. *SIF* er idiomatisk veldig god og klinger godt, men den er mer forutsigbar og har mistet noe av det kreative fra *Pulcinella*. *SIC* befinner seg et sted midt i mellom. I forhold til andre transkripsjoner for besetningen cello/klaver er den kreativ og spennende. Den er virtuos og utfordrende spilleteknisk, men samtidig idiomatisk.

## 6.3 Drøfting av felles aspekter

### 6.3.1 Interne motsetninger og stridigheter i musikken

Ved hjelp av ulike grep har vi sett at Stravinsky visker ut mye av den funksjonsharmoniske spenningen i barokkmusikken i *Pulcinella*. Noe av det jeg finner mest interessant med verket er hvordan denne spenningen erstattes av andre interne motsetninger og iboende krefter i musikken som kontinuerlig jobber mot hverandre. Jeg støtter meg til Straus: «The power of these pieces resides not so much in their integration of competing elements into an organic whole as in the very intensity of the conflict they embody» (1990: 72).

Den mest opplagte motsetningen er forholdet mellom gammelt og nytt. «The source piece tries to speak in its customary way, through its tonal harmony and voice leading, while the added material tries to put new words in its mouth» (Straus 1990: 64). Denne konflikten ligger i musikken til enhver tid og blir mer tydelig og fremtredende utover i verket.

Stravinsky lar det barokke stå frem i sin originale helhet der materialet krever det, men slår til med drastiske modifiseringer der materialet tillater det. Straus påstår at det ofte i rekomposisjoner er en kamp mellom komponistene. Jeg vil ikke gå så langt som å si meg enig i dette, men at det er en dialog, et samarbeid og en relasjon virker klart. I kapittel 4 belyste jeg uttalelser angående hvordan det virker som om Pergolesi har lånt av Stravinsky og hvordan Stravinsky ønsket å skape sine forgjengere. Det er et tradisjonelt syn, ofte skapt av den nyere komponisten, at slike rekomposisjoner er utført som en hommage, en anerkjennelse av den utvalgte komponisten fra tidligere tider. Straus mener derimot at den moderne komponisten ofte forsøker å sette seg selv over sine forgjengere og bli herre over tradisjonen (1990: 72-73). Dette har sammenheng med begrepet «anxiety of influence» som Straus henter fra Harold Bloom (Straus 1990: 12). Det vil si at redselen for å bli påvirket av våre forgjengere skaper en frykt og en intern kamp. Forholdet mellom den moderne poeten og sine forgjengere har mer til felles med det psykoanalytiske ødipuskomplekset – hvor sønnen ser sin far som en rival og ønsker å drepe ham – enn et generøst forhold mellom disippel og lærer eller mellom kollegaer (Straus 1990: 12). I *Pulcinella* kan det være et utslag av angst hvordan Stravinsky så iherdig insisterer på at han er komponist av verket og at verket er mer enn bare et arrangement. På en annen side tolker jeg Stravinsky som relativt fryktløs i sitt arbeid, og han lar seg heller påvirke av tradisjonen på en positiv måte.

Analysen viser at det oppstår en sterk stridighet i det retningskapende. Den barokke musikken har med sin funksjonsharmonikk en klar iboende fremdrift og progresjon. Når Stravinsky bevarer dette, men samtidig legger på noe statisk, oppstår det en spenning i de ulike retningene i musikken. Noe vil fremover, mens noe annet står stille. Om funksjonen til et ostinat sa Stravinsky følgende: «Den er statisk, det vil si: anti utvikling, og det hender at vi behøver en slik opposisjon mot utviklingen» (Stravinsky og Craft 1962b: 20-21). Kreftene fungerer samtidig, men som presisert av Cross: «These forces may be ‘irreconcilable’ [viser til Taruskins sitat kap. 6.1.1], but they are balanced, they do not cancel each other out» (2000: 237). Det finnes mange forsøk på å definere dette statiske i Stravinskys musikk generelt. Cross snakker om «The problem of non-development» (2000: 227) og Kramer om «discontinuity» (1986: 174). Etter min mening handler mye om hvordan Stravinsky motvirker og manipulerer det ubønhørlige i at tiden alltid går fremover. Adorno mener måten Stravinsky sidestiller separate, isolerte elementer resulterer i en «...dissociation of the musical time continuum itself» (1973: 187). Han setter i *Philosophy of modern music*

Stravinskys statiske, ikke-utviklende temporalitet opp mot Schönbergs «organic-developmental model» (Paddison 2003: 199). «Adorno's view ... that Stravinsky composed against the temporal nature of music entails that Stravinsky's music resists temporality but does not escape from it» (Campbell 2003: 228). Dette kan sammenliknes med hvordan Stravinskys anti-utvikling i *Pulcinella* blir satt opp mot den iboende fremdriften i barokkmusikken. Da den eldre musikken i stor grad er direksjonal og dynamisk oppleves det statiske som kontrasterende. Konflikten handler ikke bare om retninger og fremdrift, men også om den fysiske kontrasten mellom det levende, bevegelige og organiske på den ene siden og det mekaniske, stive og uforanderlige på den andre. Harmonisk oppleves også stridigheten mellom det konsonerende og det dissonerende, men det må understrekes at alle nye tillegg er diatoniske og tonale.

I forlengelsen av forholdet mellom gammelt og nytt – Pergolesi og Stravinsky – ligger også stridigheten mellom det melodiske, italienske, sangbare og lineære på den ene siden, og det fragmenterte, rytmiske, tørre og repetitative på den andre. Jeg opplever samtidig også en stridighet i musikken mellom det seriøse, alvorspregede og det humoristiske, satiriske og ironiske. Her er det en hårfin balansegang mellom det parodiske og det seriøse, noe som påvirkes av vår oppfattelse av eldre og nyere konvensjoner. Gjennom hele verket spiller Stravinsky på det ironiske. Mener han det han sier, eller mener han egentlig det motsatte? I tillegg ser jeg den evige kampen mellom det solistiske, individuelle, ensomme og lille opp mot det kollektive, tutti, orkestrale og store som en intern motsetning som pågår gjennom hele verket. Mitt syn om spenningene i verket blir motsagt av Hyde som mener at det ikke finnes noen interne stridigheter i denne musikken. Hun mener de endringer Stravinsky gjør i liten grad skaper konflikt: «However dazzling, these devices seldom threaten the original tonal idiom» (Hyde 2003: 111). Mosch påpeker at det er dualiteten i verket som gjør at man enten dømmer det som et svik mot modernismen eller som en respektløs behandling av tradisjonen. For å kunne gjøre en estetisk vurdering av *Pulcinella*, mener Mosch at vi må verdsette begge sidene og få dem i balanse (2010: 49).

### **6.3.2 Det å bedømme idiomatikk**

Hvorvidt noe er godt skrevet for de ulike instrumentene har vært et gjennomgående tema i denne oppgaven. Imidlertid er idiomatikk vanskelig å drøfte på en objektiv måte. Noe er fakta, som at det på fiolin er lettere å spille én tone om gangen enn tre samtidig. Andre



ganger er det mer subtilt og det blir vanskelig å felle objektive dommer. Praktisk erfaring er kanskje det nærmeste vi kommer objektivitet, og som utøvende cellist tør jeg påstå at min tause kunnskap og min erfaring med instrumentet setter meg i en posisjon til å uttale meg akkurat når det gjelder cello. Helt objektivt vil det likevel ikke bli, da alle utøvere har ulikt teknisk nivå og sterke og svake sider. Noe av min erfaring kan overføres til fiolin, da likhetstrekkene mellom instrumentene er mange, men det er samtidig ulikt nok til at jeg ikke kan være like bastant. Klaverstemmene har jeg forsøkt å spille gjennom for selv å kjenne på hvordan de praktisk føles å utøve, men blåseinstrumentene har jeg kun omtalt utfra instrumentasjonslærebøkene og min egen oppfattelse gjennom samspillserfaringer. Det å ha hørt en del av verkene spilt live på konsert kan også, i motsetning til innspillinger, gi et inntrykk av idiomatikken. Det er klart at grensene mellom spillbarhet, øvingsmengde, teknisk nivå og klingende resultat er flytende og vanskelige å bedømme. I blant ønsker kanskje komponisten bevisst effekten av at noe er utfordrende og krevende, for som White påpeker kan uidiomatiske partier forsvares så lenge de fungerer og er bevisst i forhold til den musikalske effekten (1994: 240). Ønskes et verk som kun den mest tekniske eliten av utøvere kan fullbyrde, eller ønskes et verk som klinger bra på første gjennomspilling? Et krevende og utfordrende verk utelukker ikke at det er skrevet idiomatisk, på samme måte som en enkel melodi kan ligge uidiomatisk til. Godøy hevder idiomatikk handler om at rollene og instrumentenes egenskaper må passe sammen, og han bruker det treffende begrepet optimalisering (1993: 21). Jeg mener at Stravinsky i *Pulcinella* i stor grad har funnet frem til en optimal kombinasjon der han tar hensyn til hvert enkelt instruments idiomatikk, samtidig som han utfordrer grensene og rollefordelingene. Keller slår fast at Stravinsky visste lite om fiolinteknikk (1973: 22). I seg selv er ikke dette nødvendigvis et problem, men han problematiserer at Stravinsky kommer med profesjonelle råd til utøverne ved å skrive inn spesifikke strøk i stemmen som ikke nødvendigvis fungerer godt i praksis. Keller mener Stravinsky overkompenserer og dermed i større grad viser sine svakheter enn å overlate slike avgjørelser til utøverne (1973: 22). En del av Stravinskys forslag, for eksempel repeterte nedstrøk, fungerer etter mitt syn godt for å gi mer kraft, men et par steder i analysen har jeg i likhet med Keller kommentert strøkforslag som virker noe påtatt og kunstig.

Det er vanskelig å si noe objektivt om det idiomatiske i et verk. Lettere er det å bruke komparative metoder for å prøve å si noe om idiomatikken i et verk i forhold til et annet. Dette er fordelen med de tre ulike duoversjonene. Det nærmeste vi kommer objektivitet er

dermed å slå fast at *SIF* er en mer idiomatisk versjon enn *SGP*, og at *SIC* ligger et sted midt i mellom.

### 6.3.3 Forholdet til tid og tradisjon

Blandingen av gammelt og nytt i *Pulcinella* gjør det relevant å drøfte synet på tradisjonen, forholdet mellom fortid og nåtid og hvordan vår oppfattelse av tid forvirres. Garafola beskriver det fint: «... *Pulcinella* represented a fundamentally ironic approach to the past and to contemporary ways of representing it» (2010: 40). Hun mener verket setter tid, sted og stil opp mot hverandre på en radikal måte. Hvordan Stravinsky selv så på tradisjonen og fortiden er det imidlertid vanskelig å få tak i. I *Poetics of music* sier han følgende om tradisjonen: «...a tradition is carried forward in order to produce something new» (Stravinsky 1947: 57). Imidlertid er det her viktig å trekke inn Carrs påminnelse om at størstedelen av teksten i *Poetics of music* er skrevet av skyggeforfatter Alexis Roland-Manuel (2002: xix), noe som svekker påliteligheten betraktelig. Carr påpeker videre at Stravinskys kompositoriske arbeider tidvis sammenfaller, men også tidvis står i konflikt til hans filosofiske ytringer om temaet (2002: xix). Det er derfor vanskelig å trekke noen slutninger om hans forhold til fortiden. Her kan T.S. Eliots uttalelser gi noen fruktbare perspektiver, ettersom han og Stravinsky var nære samarbeidspartnere. Eliot mener tradisjon ikke kan arves, men krever en aktiv arbeidsinnsats (1982: 37). En poet eller kunstner skal ikke bare skrive med sin egen generasjon i blodet, men med følelsen at hele historien har en samtidig eksistens. En kunstner blir alltid sett i forhold til sine forgjengere, men er samtidig også med på å påvirke fortiden (Eliot 1982: 37), noe som etter min mening kan sees i sammenheng med Borges paradoks som tidligere nevnt. Tradisjon omhandler en bevissthet rundt fortiden, men også en bevissthet rundt nåtiden. «But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show» (Eliot 1982: 38). Stravinsky selv uttalte i en annen kilde at «it is one of the laws of nature that we often feel nearer to remote generations than to those which immediately precede us» (Fra *Chronicle of my life*, sitert i Druskin 1983: 75). Nettopp dette kan muligens spores i *Pulcinella*, der avstanden på to århundrer ikke nødvendigvis oppleves som så påfallende stor eller problematisk.

Det å ta i bruk lånt materiale slik Stravinsky gjør tvinger oss til å forholde oss til to tider, to komponister og to verk samtidig. Som Burkholder uttaler: «...giving works that use existing

music a special place in a musical tradition that esteems both the distinctive contributions of each composer or improviser and the repetition of the familiar» (1994: 859). Når vi lytter blir vi påvirket av kombinasjonen av det gamle og det nye. Føres vi her tilbake til det barokke, år 1920 eller befinner vi oss i vår egen samtid i 2016? Mosch påpeker at i 1920 var de musikalske opplevelsene til lytterne og lyttevilkårene annerledes enn de var på Pergolesis tid, og den eneste måten å revitalisere lytterens oppfatninger var ved å gripe inn i musikkens substans. «It was a conscious game with the listener's expectations that resulted from past experiences, and its effect was precisely calculated. The specific claim of this music to rank as art therefore derives essentially from one procedure: alienation» (Mosch 2010: 51). Vi lytter alltid i en eller annen form for kontekst, og det er klart at vi i dag nok opplever *Pulcinella* annerledes enn de gjorde da verket ble urfremført i 1920. Stravinsky bruker denne fremmedgjøringen og forvirringen bevisst. Det er en kjensgjerning at alle erfaringer og assosiasjoner vi innehar påvirker hvordan vi lytter til musikk. Det spesielle i *Pulcinella* er at Stravinsky i stor grad spiller på nettopp forkunnskapene, stilfortroligheten og vår erfaring. Måten vi opplever og lytter til disse verkene på er i stor grad preget av både tiden vi befinner oss i, hva vi allerede innehar av lyttererfaringer og spesielt vår stilfortrolighet til barokkmusikk. En lytter som har hørt lite klassisk musikk vil antakelig ikke oppleve det unike ved en del av grepene Stravinsky gjør i like stor grad som en med mer musikkerfaring. Dette gjør ikke opplevelsen til en uerfaren lytter mindre verdifull, men i større grad enn i andre verk blir vår musikkerfaring og kjennskap til historiske referanser viktig. «The prerequisite for being able to perceive Stravinsky's ironical aesthetic game is thus a musical education and accumulated experience. The music unveils all its beauties only to those who know ... what a well-placed pedal point or a correct harmonization is» (Mosch 2010: 49).

Jeg har tidligere avgrenset denne oppgaven fra å diskutere begrepet neoklassisisme, dette fordi mye av det Stravinsky gjør i *Pulcinella* har lite neoklassisk over seg. Med de åpenbare bånd *Pulcinella* har til fortiden ble verket fort et offer for de negative konnotasjonene som følger begrepet neoklassisisme (Mosch 2010: 52). Moschs uttalelser støtter opp under mitt syn om at viktigere enn de historiske lånene er det hvordan Stravinsky behandler materialet: «...montage, alienation, depersonalization. It is here that the composer's characteristic poetics of craftsmanship and play are manifest» (2010: 52). Dette plasserer *Pulcinella* mer som en moderne klassisisme kun mulig i det tjuende århundre: «Viewed in this light, *Pulcinella* bears witness to an independent strain of 'classicist modernity'» (Mosch 2010: 52). Selv uttalte Stravinsky skepsis rundt begrepet modernisme, og han opplevde det som en

motsetning til akademisme, her i betydningen noe komponert strengt etter skolereglene (Stravinsky 1947: 82). Han mener man kan ta i bruk eldre former og musikk uten å være akademiker, samtidig som han mislikte modernistenes evige kunstneriske utviklingsoptimisme (Sundberg 1983: 128). Stravinsky ville ikke la seg sette i bås: «I am no more academic than I am modern, no more modern than I am conservative. *Pulcinella* would suffice to prove this» (Stravinsky 1947: 85).

#### **6.3.4 Samarbeidsprosjektets påvirkning på musikken**

Et interessant spørsmål er hvorvidt det finnes påvirkning av *commedia dell'arte*-trekk i selve musikken. Druskin mener vi kan se hvordan instrumentene i orkesteret nesten blir sett på som aktive personligheter i komedien (1983: 49). Murasugi har i sin avhandling kommet frem til at dette i hovedsak gir seg utslag i det akrobatiske og det humoristiske aspektet ved musikken. Det humoristiske kan eksemplifiseres med sammensetningen av uortodokse instrumentpar og ekstreme registre, mens det akrobatiske kan tolkes som for eksempel store posisjonsskift, registerhopp og glissandoer (2009: 1-2). Disse blir en slags musikalsk gjengivelse av fysiske stunts (Murasugi 2009: 37), og jeg sier meg enig i at mye i musikken kan oppleves som fysiske gester. I analysen så vi hvordan Stravinskys personlige stil blir mer og mer fremtredende gjennom verket. Denne utviklingen sammenlikner Murasugi med selve handlingen: «Like a true *Commedia* intrigue plot, disguises are removed and true identities are revealed at the end» (2009: 43).

Alle de kunstneriske personlighetene involvert i samarbeidet rundt *Pulcinella* var i en eller annen form for overgangsfase rundt 1920 (Carr 2010: 3). Det er grunn til å anta at alle lot seg påvirke av hverandre i prosessen, men det er spesielt likhetstrekkene mellom Picasso og Stravinsky som har blitt vektlagt. På tidlig 1900-tall malte Picasso mange harlekiner (Tschudi-Madsen 2016). Walsh mener Stravinsky må ha kjent til disse og at det er noe Picassoaktig ved musikken i *Pulcinella* «...with its reversion to a simple linear classicism distorted in certain ways which seem trivial but change the whole emphasis of the music...» (1993: 97). Picasso var, i samarbeid med Georges Braque og andre, en av kunstnerne bak kubismen kjent for sin «...billedgjengivelse bygd opp av volumer og plan, der tingens form etter hvert oppløses i et spill av fasetter» (Tschudi-Madsen 2016). Walsh sammenlikner verket med et kubistisk maleri: «Its vitality is architectural, a skilful balance of movement and proportion, just as in a cubist painting almost everything hangs on the harmony of

intersecting planes and almost nothing on the intrinsic harmony of the subject» (1993: 98). Dersom jeg skal trekke paralleller til min analyse av *Pulcinella*, så viser den hvordan Stravinsky danner klangrom, han legger en tekstur oppå en annen og har store plutselige kontraster mellom det store og det lille, det tette og det transparente. På bakgrunn av dette kan det sies at det oppleves partier i *Pulcinella* med romlig og spatialt tenkning. I tillegg kan vi sammenlikne hva Stravinsky gjør med den barokke musikken med beskrivelsen av at noe oppløses i et spill av fasetter. Picasso er også kjent for sin collageteknikk, noe som lett kan sammenliknes med måten Stravinsky monterer de ulike klangblokkene, motivcellene og kontrastene på. I forlengelsen av det å tenke billedkunstlig sammenlikner Carr forholdet mellom det gamle og det nye i *Pulcinella* med et relieff. Graden av integrering mellom de originale kildene og Stravinskys unike materiale som han legger til i teksten, varierer fra sats til sats gjennom verket som ulike nivåer av fremheving i et relieff (høyrelieff, lavrelieff etc.) (Carr 2010: 31). Noe står tydeligere frem i forhold til noe annet. Han setter ved siden av og han legger over. Noe kommer i forgrunn. Stravinsky tenker spatialt og inkorporerer både rom- og tidsaspektet samtidig. I likhet med Stravinsky var også Picasso i tiden rundt *Pulcinella* på vei mot de mer klassisistiske formene, men Druskin påpeker at både Stravinskys og Picassos valg i samtiden var intuitive. Vi må minne oss selv på at det er først i ettertid vi kan se resultatet at de begge beveget seg i den samme retningen mot et mer klassisistisk uttrykk (Druskin 1983: 76).

## 6.4 Konklusjon

I lys av denne oppgavens problemområde har vi sett hvordan Stravinsky rekomponerer det barokke utgangspunktet i *Pulcinella* ved at han orkestrerer, fortolker, kommenterer og legger til, men alltid med en enorm respekt for det originale. Gjennom mitt arbeid har jeg innsett hvor godt Stravinsky virkelig har studert og gjort seg kjent med det barokke materialet. Han har i mine øyne forstått og fortolket musikken på en utsøkt måte. Det mest oppsiktsvekkende er hvor lite han egentlig endrer og legger til det barokke utgangspunktet, men samtidig hvor stor effekt det han gjør har. Gjennom sin rekomponering forsterker han essensen i hver enkelt sats med sine egne musikalske virkemidler. Det fragmentariske forsterkes, det humoristiske overdrives, det enkle forenkles og det melodiske med lite iboende harmonikk tilføres enda mer statiske omgivelser. Han forstørrer originalmusikkens karakter. Dette kan sammenliknes med hvordan en skuespiller bruker teatersminke for at ansiktstrekkene skal forsterkes og synes tydeligere på avstand. Målet er ikke få et vakrere eller penere resultat, men å skape

skarpere konturer med tydeligere trekk. Stravinsky går bevisst med og mot det barokke utgangspunktet, og han spiller på konvensjonsforståelsen og forkunnskapene til lytterne. Musikken inneholder iboende motsetninger og stridigheter som gir liv og kraft til uttrykket og vekker interesse. I hovedsak skaper han effektene av at alt det nye speiles i det barokke, ting skjer samtidig uten å opptre sammen og han skaper utrolige kontraster der blokker av klangfarger, teksturer og dynamikker sidestilles.

Stravinsky transkriberer sitt eget nye verk til tre ulike duoversjoner som alle på hver sin måte gjensker forskjellige sider av rekomposisjonen. Duoversjonene er flotte verk, ikke nødvendigvis fordi de er unike transkripsjoner, men fordi utgangspunktet *Pulcinella* er et meget godt verk. I duoversjonene ser vi skyggene av de unike grepene Stravinsky gjør i *Pulcinella*. Mye av det særpregete blir bevart, men vi har sett at graden av kreativitet og fargerikdom satt opp mot det idiomatiske og oversiktlige fører til tre ulike transkripsjoner. Et godt kjennskap til instrumentene man skal transkribere for, her via samarbeidet med Piatigorsky og Dushkin, er viktig for å skape et idiomatisk og velklingende resultat.

Målet med denne oppgaven var å følge det barokke materialet fra lite format, via orkesterbesetningen, til duoversjonene. Det vil med andre ord si at interessante aspekter i de resterende satsene fra *Pulcinella* er utelatt. Teksten i denne oppgaven er nok preget av min bakgrunn som cellist, både i positiv og negativ forstand, men forhåpentligvis vil noe av fremgangsmåten, tankesettet og vokabularet inspirere til andre lignende analyser.

Stravinsky minner oss gjennom *Pulcinella* på viktigheten av tradisjon og historie. Dette kan vi kanskje si er mer aktuelt enn noen gang tidligere, da dagens samfunn i stor grad er opptatt av å se fremover, tenke nytt og gå videre. I all utvikling er det viktig å ta med seg det gode fra historien og tradisjonen som ligger bak. I forståelsen av kunst er historie viktig, og Stravinsky betoner og tydeliggjør dette. Det er utrolig fascinerende hvordan han klarer å skape et verk som nærmest forutsetter en viss forkunnskap hos lytteren og samtidig er såpass lett tilgjengelig for allmennheten sammenliknet med annen musikk fra samme tid. Det er etter min mening tydelig at Stravinsky behandler de barokke komponistene og deres musikk på den best tenkelige måten. Om han gjør det for å hedre, kommentere, kritisere eller for selv å bli inspirert er vanskelig å svare på, men at det er med et positivt fortegn er det liten tvil om. Stravinsky er uredde i sin rekomponering, men behandler samtidig originalmusikken med den største respekt og kjærlighet.

# Litteraturliste

- Adler, S. (2002) *The Study of Orchestration*. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Adorno, T.W. (1973) *Philosophy of Modern Music*. Reprint. Oversatt av Mitchell, A. og Blomster, W. London: Sheed & Ward.
- Bartlett, R. (2003) Stravinsky's Russian origins. I: Cross, J. red. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 3-18.
- Bjerkestrand, N. (1998) *Om satsteknikken i Igor Stravinskis musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Borges, J.L. (1964) *Other Inquisitions (1937-1952)*. Texas Pan American series. Austen: University of Texas Press.
- Boyd, M. (2001) Arrangement, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332>> [Lest 7.april 2016].
- Brook, B.S. (1986) Pergolesi: Vindication after 250 Years. *The Musical Times* [Internett], Vol. 127 (No. 1717), s. 141-145. DOI: 10.2307/965493. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/965493>> [Lest 3.april 2016].
- Burkholder, J.P. (1994) The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes* [Internett], second series, vol. 50 (No. 3), s. 851-870. DOI: 10.2307/898531. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/898531>> [Lest 7.april 2016].
- Burkholder, J.P. (Årstill ikke oppgitt, (a)) Borrowing, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg1>> [Lest 7.april 2016].
- Burkholder, J.P. (Årstill ikke oppgitt, (b)) Modelling, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53082>> [Lest 7.april 2016].
- Butler, C. (2003) Stravinsky as modernist. I: Cross, J. red. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 19-36.

- Campbell, S. (2003) Stravinsky and the critics. I: Cross, J. red. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 230-247.
- Carr, M.A. (2002) *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Carr, M.A. (2010) *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton: A-R Editions, Inc.
- Cochrane, L. (Årstall ikke oppgitt) Pastiche, i: *The Oxford Companion to Music* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5025>> [Lest 7.april 2016].
- Cone, E.T. (1962) The Uses of Convention: Stravinsky and His Models. *The Musical Quarterly* [Internett], Vol. 48 (No. 3, Special Issue for Igor Stravinsky on His 80th Anniversary), s. 287-299. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/740798>> [Lest 12.april 2016].
- Cook, N. (1994) *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cross, J. (2000) *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cudworth, C. (Årstall ikke oppgitt) Gallo, Domenico, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10571>> [Lest 3.april 2016].
- Davies, S. (1988) Transcription, authenticity and performance. *British Journal of Aesthetics* [Internett], Vol. 28 (No.3), s. 216-227. Tilgjengelig fra: <<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/28/3/216.short>> [Lest 7.april 2016].
- Del Mar, N. (1981) *Anatomy of the Orchestra*. London: Faber & Faber.
- Dolan, E. (2013) *The orchestral revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. New York: Cambridge University Press.
- Donà, M. (Årstall ikke oppgitt) Monza, Carlo Ignazio, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41189>> [Lest 3.april 2016].
- Druskin, M. (1983) *Igor Stravinsky. His life, works and views*. Oversatt av Cooper, M. Cambridge: Cambridge University Press.



- Dunning, A. (Årstall ikke oppgitt) Wassenaer, Count Unico Wilhelm van, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43655>> [Lest 3.april 2016].
- Eliot, T.S. (1982) Tradition and the Individual Talent. *Perspecta* [Internett], Vol. 19, s. 36-42. DOI: 10.2307/1567048. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/1567048>> [Lest 20.april].
- Garafola, L. (2010) Léonide Massine's Pulcinella: In Quest of an Alternative Classicism. I: Carr, M.A. red. *Stravinsky's Pulcinella: A facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton: A-R Editions, Inc, s. 40-48.
- Godøy, R.I. (1993) *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk* [Upublisert manuskript]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Godøy, R.I. (1997) *Formalization and Epistemology* [Doktoravhandling]. Oslo: Universitetet i Oslo. Universitetsforlaget AS.
- Griffiths, P. (1992) *Stravinsky*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Hsieh, I-H. (2005) *Twentieth-century Arrangement for Cello and Piano: Igor Stravinsky's Suite Italienne* [Doktoravhandling]. University of Cincinnati. Tilgjengelig fra: <[https://etd.ohiolink.edu/rws\\_etd/document/get/ucin1122475757/inline](https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1122475757/inline)> [Lest 3.april 2016].
- Hucke, H. og Monson, D.E. (Årstall ikke oppgitt) Pergolesi, Giovanni Battista, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21325>> [Lest 3.april 2016].
- Hyde, M.M. (2003) Stravinsky's neoclassicism. I: Cross, J. red. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 98-136.
- Joseph, C.M. (2001) *Stravinsky Inside Out*. New Haven and London: Yale University Press.
- Keller, H. (1973) An Instrumental Problem in 'Pulcinella'. *Tempo* [Internett], No. 105, s. 22-24. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/942979>> [Lest 21.april 2016].
- Kerman, J. (1980) How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry* [Internett], Vol. 7 (No. 2), s. 311-331. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/1343130>> [Lest 12.april 2016].

- King, T. (2010) *Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- Kramer, J.D. (1986) Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky. I: Pasler, J. red. *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, s. 174-194.
- Leeuw, T.d. (2005) *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Oversatt av Taylor, S. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mosch, U. (2010) A Look in the Mirror: Thoughts on the Modernity of *Pulcinella*. I: Carr, M.A. red. *Stravinsky's Pulcinella: A facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton: A-R Editions, Inc, s. 49-52.
- Murasugi, S.C. (2009) *Influence of Commedia dell'Arte on Stravinsky's Suite Italienne* [Doktoravhandling]. The Ohio State University. Tilgjengelig fra: <[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=osu1253214690&disposition=inlin e](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1253214690&disposition=inlin e)> [Lest 4.april 2016].
- Møller, T.E. (2011) *Symfoni nr. 4 og 5 av Jean Sibelius. En komparativ analyse av orkestreringens utforming* [Masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Olsen, S.O. (1988) *En studie i Stravinskis orkestreringsteknikker* [Hovedoppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Paddison, M. (2003) Stravinsky as devil: Adorno's three critiques. I: Cross, J. red. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 192-202.
- Piston, W. (1961) *Orchestration*. 3.utg. London: Victor Gollancz Ltd.
- Price, C. (Årstall ikke oppgitt) Pasticcio, i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21051>> [Lest 7.april 2016].
- Rimsky-Korsakov, N. (1964) *Principles of Orchestration*. Oversatt av Agate, E. New York: Dover Publications, Inc.
- Rosen, C. (2001) The Future of Music. *The New York Review of Books* [Internett], Vol. 48 (No. 20), uten sidetall. Tilgjengelig fra: <<http://www.nybooks.com/articles/2001/12/20/the-future-of-music/>> [Lest 12.april 2016].

- Schwarz, B. (1986) Stravinsky, Dushkin, and the Violin. I: Pasler, J. red. *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, s. 302-309.
- Straume, C. (2013) *Musikalsk oversettelse, spilleglede og velklang. Arrangering av Grieg op. 12 for stryke-og symfoniorkester* [Masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Straus, J.N. (1990) *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Stravinsky, I. (1947) *Poetics of Music in the form of six lessons*. Oversatt av Knodel, A. og Dahl, I. Cambridge: Harvard University Press (Trykket i USA).
- Stravinsky, I. og Craft, R. (1962a) *Expositions and developments*. London: Faber and Faber.
- Stravinsky, I. og Craft, R. (1962b) *Samtaler med Stravinsky*. Oversatt av Hall, P. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Stravinsky, V. og Craft, R. (1979) *Stravinsky in pictures and documents*. London: Hutchinson & Co Ltd.
- Sundberg, O.K. (1983) *Igor Stravinskij – og hans musikkforståelse*. Oslo: Solum Forlag A/S.
- Taruskin, R. (1996) *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works Through Mavra, vol. II*. Berkeley: University of California Press.
- Taruskin, R. (2010) Parody as Homage. I: Carr, M.A. red. *Stravinsky's Pulcinella: A facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton: A-R Editions, Inc, s. 61-62.
- Tilmouth, M. og Sherr, R. (Årstall ikke oppgitt) Parody(i), i: *Grove Music Online* [Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20937>> [Lest 7. april 2016].
- Tschudi-Madsen, S. (15.02.2016) Pablo Picasso, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <[https://snl.no/Pablo\\_Picasso](https://snl.no/Pablo_Picasso)> [Lest 20.april 2016].
- Vlad, R. (1960) *Stravinsky*. Oversatt av Fuller, A. og Fuller, F. London: Oxford University Press.
- Waaktaar, A.S-L. (2015) *Klarhet, kompleksitet og kontrast. Vårofferet og Skytisk Suite. Komparativ analyse av orkestreringen* [Masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Walker, A. (1966) *An Anatomy of Musical Criticism*. London: Barrie and Rockliff.
- Walsh, S. (1993) *The Music of Stravinsky*. Oxford: Oxford University Press.
- White, E.W. (1966) *Stravinsky. The Composer and his Works*. London: Faber and Faber.
- White, J.D. (1994) *Comprehensive musical analysis*. Metuchen, N.J: The Scarecrow Press.

### Artikler i elektronisk leksikon uten forfatter

Arrangement (Årstall ikke oppgitt), i: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.

[Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e561>> [Lest 7.april 2016].

Instrumentation (Årstall ikke oppgitt), i: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.

[Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5174>> [Lest 7.april 2016].

Orchestration (Årstall ikke oppgitt), i: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.

[Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7512>> [Lest 7.april 2016].

Tarantella (Årstall ikke oppgitt), i: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed.

[Internett]. Oxford University Press. Tilgjengelig fra:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10108>> [Lest 16.april 2016].

### Partiturer

Stravinsky, I. (1965) *Pulcinella. Ballett in one act for small orchestra with three solo voices after Giambattista Pergolesi*. Revised edition 1965. B. & H. 19362. London: Boosey & Hawkes.

Stravinsky, I. (1999) *Pulcinella Suite (revised 1949 version)*. I: Stravinsky, I. *Ballet Music. The Masterworks Library*. B. & H. 16332. London: Boosey & Hawkes, s. 1-74.

Stravinsky, I. (1926) *Suite for violin and piano 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi'*. London: Boosey & Hawkes.

Stravinsky, I. (1934) *Suite Italienne for cello and piano*. B. & H. 16350. London: Boosey & Hawkes.

Stravinsky, I. (1934) *Suite Italienne for violin and piano*. B. & H. 17009. London: Boosey & Hawkes.

## Referanseinnspillinger

### Barokkmateriale:

*Stravinsky's "Pulcinella" - The original music.* (Uten opphav) [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=GO2uW\\_YyeVU](https://www.youtube.com/watch?v=GO2uW_YyeVU)> [Lest 17.april 2016].

### Pulcinellaballetten (1965 versjonen):

London Sinfonietta, Salonen, E-P., Kenny, Y., Aler, J. og Tomlinson, J. (1991) *Pulcinella / Octet / Renard / Ragtime*. Sony Classical, SK 45 965 [Lydopptak: CD].

### Pulcinellasuiten:

Stuttgart Chamber Orchestra, Sieghart, M. (2015) *Classical selection – Stravinsky: Pulcinella Suite & Apollon musagète*. Andante Media / perpetuo CLASSICS [Lydopptak: digital strømmetjeneste]. Tilgjengelig fra:  
<<https://open.spotify.com/album/4q6o9Jm8PzqoaNRA6OWGe9>> [Lest 17.april 2016].

### Suite 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi` for fiolin og klaver:

Hadelich, A. og Kulek, R. (2011) *Echoes of Paris*. Avie, AV2216 [Lydopptak: CD].

### Suite Italienne for cello og klaver:

Mørk, T. og Vogt, L. (1997) *Russian Cello Music*. Erato, 5452742 [Lydopptak: CD].

### Suite Italienne for fiolin og klaver:

Koch, M. og Milford, J. (2006) *Paris. The spirit of Diaghilev, Cocteau and Stravinsky*. Orchid Classics, ORC100003 [Lydopptak: CD].

# Vedlegg 1

## VERK- OG SATSOVERSIKT<sup>1</sup>

Originalkilde	Pulcinellaballetten (Øvingsnummer)	Pulcinellasuiten	Suite 'after themes, fragments and pieces by G. Pergolesi' for fiolin og klaver (satsnummer)	Suite Italienne for cello og klaver (satsnummer)	Suite Italienne for fiolin og klaver (satsnummer)
Gallo: Triosonate nr. 1, 1.sats	Ouverture (0-VII)	I. Sinfonia (Ouverture)	Introduzione (1)	Introduzione (1)	Introduzione (1)
Pergolesi: <i>Il Flaminio</i> , akt 1, scene 1, Aria (Polidoro)	Serenata (1-8)	II. Serenata	Serenata (2)	Serenata (2)	Serenata (2)
Gallo: Triosonate nr. 2, 1.sats	Scherzino (9-19)	III.[a] Scherzino			
Pergolesi: <i>Il Flaminio</i> , akt 3, scene 10, Canzona (Chessa)	Più vivo (20-22)	III.[a] Scherzino			
Gallo: Triosonate nr. 2, 3.sats	Allegro (23-34)	III.[b] Allegro			
Gallo: Triosonate nr. 8, 1.sats	Andantino (35-45)	III.[c] Andantino			
Pergolesi: <i>Lo frate 'mmamorato</i> , akt 1, scene 17, Aria (Vannella)	Allegro (46-60)				
Pergolesi: Cantata nr. 2, <i>Luce degli occhi miei</i> , Aria, »Contento forse vivere»	Ancora poco meno (61-67)				
Gallo: Triosonate nr. 3, 3.sats	Allegro assai (68-90)				
Pergolesi: <i>Il Flaminio</i> , akt 1, scene 5, Aria (Bastiano)	Allegro (alla breve) (91-103)			Aria (3)	
Pergolesi: <i>Lo frate 'mmamorato</i> , akt 3, scene 3, Aria (Nina) og akt 3, scene 5, Arioso (Ascanio) og akt 2, scene 7, Canzona (Vannella)	Andante (104-113)			Aria (3)	

Pergolesi: <i>Lo frate 'imamorato</i> , akt 2, scene 7, Canzona (Vannella)	Allegro (114-116)					
Pergolesi: <i>Lo frate 'imamorato</i> , akt 2, scene 7, Canzona (Vannella) midtdelen	Presto (Troika) (117-121)					Scherzino (5)
Pergolesi: <i>Lo frate 'imamorato</i> , akt 2, scene 7, Canzona (Vannella) sluttten	Larghetto 122				Aria (3)	
Gallo: Triosonate nr. 7, 3.sats	Allegro alla breve (123-131)					
Van Wassenaer: <i>Concerti armonici</i> , konsert nr. 6, 4.sats	Tarantella (132-143)	IV. Tarantella	Tarantella (3)	Tarantella (4)	Tarantella (3)	
Parisotti: <i>Arie antiche</i> , "Se tu m'ami"	Andantino (144-149)					
Monza: <i>Pièces modernes pour le clavecin</i> , Suite nr. 1 i E-dur, Air	Allegro (Toccata) (150-157)	V. Toccata				
Monza: <i>Pièces modernes pour le clavecin</i> , Suite nr. 3 i D-dur, Gavotte	Gavotta con due variazioni (158-169)	VI. Gavotta con due variazioni	Gavotta con due variazioni (4)		Gavotta con due Variazioni (4)	
Pergolesi: Sinfonia for cello og basso continuo	Vivo (170-178)	VII. Vivo				
Pergolesi: <i>Lo frate 'imamorato</i> , akt 1, scene 2, Aria (Don Pietro)	Tempo di minuetto (179-186)	VIII.[a] Minuetto	Minuetto (5)	Minuetto (5)	Minuetto (6)	
Gallo: Triosonate nr. 12, 3.sats	Allegro assai ( <i>Finale</i> ) (187-203)	VIII.[b] Finale	Finale (6)	Finale (6)	Finale (7)	

<sup>1</sup> Denne tabellen har hentet informasjon og inspirasjon fra Carr, M.A. (2010) *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* Middleton: A-R Editions, Inc. s. 136 og s. 138-146.