Aleksander Sinding–Larsen Waaktaar

Klarhet, kompleksitet og kontrast

—

Vårofferet og Skytisk Suite
Komparativ analyse av orkestreringen

Masteroppgave våren 2015
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Forord

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

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

Oslo, 25.04.2015
Aleksander Sinding-Larsen Waaktaar
Innhold

Forord......................................................................................................................................................... ii
Innledning...................................................................................................................................................... 1
Revisjonene av Vårofferet.............................................................................................................................. 4
Kort om litteratur.......................................................................................................................................... 4
Praktisk informasjon til lesning av oppgaven.............................................................................................. 5

KAPITTEL 1: Teori og metode.................................................................................................................. 6
Orkestreringsanalyse..................................................................................................................................... 6
  Multidimensjonalitet................................................................................................................................... 6
  Differensiering.......................................................................................................................................... 7
  Tekstur...................................................................................................................................................... 7
  Klangfarge............................................................................................................................................. 10
  Harmonikk........................................................................................................................................... 11
Oppsummering av orkestreringsanalyse....................................................................................................... 13

Begrepsavklaring.......................................................................................................................................... 13
  Heterofone doblinger.............................................................................................................................. 13
  Gester..................................................................................................................................................... 14
  Støt......................................................................................................................................................... 14

KAPITTEL 2: Analyse av orkestreringen i Vårofferet.............................................................................. 15
Om verket....................................................................................................................................................... 15
Stravinskys syn på orkestrering................................................................................................................... 17
The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls.................................................................................. 18
  Kontrasterende elementer (25.1–25.4)................................................................................................. 18
  Forsterkning og differensiering av eksisterende elementer (27.1–27.4)......................................... 20
  Økende kompleksitet i teksturen (28.1–28.2).................................................................................... 21
  Bristepunktet – ekstremt kompleks tekstur (29.1–29.3)................................................................. 23
  Kontrasterende elementer (31.1–31.3)................................................................................................. 26
  Tydelige ytterregistre - utydelig midtregister (32.5–32.6).............................................................. 27
  Ekstremt kompleks tekstur - heterofone doblinger i ytterregistrene (34.1–34.2)..................... 30
  Klangfargekontraster i relasjon til dynamikk................................................................................... 32
  Klarhet og kontrast versus tekstural mettethet og kompleksitet..................................................... 33

Ritual of the Two Rival Tribes.................................................................................................................. 34
  Skyggelagt melodi over orgelpunkt som utgjør et tritonus-intervall (57.3–57.4)....................... 34
  Diatonisk tekstur med ett dissonerende element (57.5–57.6)....................................................... 36
  Konsonerende støt over heterofont doblet orgelpunkt (62.6–62.7)............................................ 38

Evocation of the Ancestors....................................................................................................................... 40
  Konsonerende akkorder over orgelpunkt (121.4–121.7)............................................................... 40

The Dancing Out of the Earth.................................................................................................................... 42
  Gester og støt (72.2–72.3)................................................................................................................... 42
  To lag (72.6–72.7).............................................................................................................................. 44
  Resten av satsen – gradvis oppbygning (75.1–78.6)..................................................................... 45

The Exalted Sacrifice – Introduction......................................................................................................... 47
  To harmoniske sjikt (79.1–79.2)......................................................................................................... 47
  Melodisk forgrunn og harmoniske sjikt (83.2–83.3)..................................................................... 49
  Harmoniske sjikt og heterofont doblet stigende gest (87.1–87.2)............................................ 51

Mystic Circle of the Young Girls................................................................................................................ 53
  Part writing-tekstur og akkompagnement (91.1–91.2)................................................................. 53
KAPITTEL 3: Analyse av orkestreringen i *Skytisk Suite*.

Om verket.................................................................................................................. 61
Prokofievs syn på orkestrering..................................................................................... 62
The Worship of Vélass and Ala.................................................................................... 63
   Ekstremt antall heterofone doblinger av melodien (2.1–2.3)................................. 63
   To harmoniske sjikt – orgelpunkt og akkorder med tillagte sekunder (4.1–4.2) ...... 65
   Tilslørt akkompagnement – fremtredende melodi (8.1)......................................... 67
   Tilslørt akkompagnement – skyggelagt melodisk forgrunn (13.1–13.2)................... 69
   Harmoniske sjikt og fikserte strukturer (15.1–15.2)................................................. 70
   Harmoniske sjikt, tilslørt akkompagnement og tilskitnet melodi (16.2–16.3)......... 72
The Enemy God and the Dance of the Dark Spirits.................................................... 75
   Skyggelagt melodii over heterofont doblet orgelpunkt (20.7–20.9)......................... 75
   Perkusivt akkompagnement (23.1–23.2).................................................................... 76
Tekstur bestående av tre melodiske elementer (25.1–25.2)......................................... 77
Night............................................................................................................................... 79
   Melodi foran et skimrende bakteppe (Takt 1–6)......................................................... 79
   Skyggelagt melodii i kanon foran skimrende bakteppe (oppt. 34.1-34.3).................... 80
   Skyggelagt melodii og nedgående triller (34.5–34-6).................................................... 80
   Ett dissonerende element (34.7–34.8)........................................................................ 82
   Ekstrem bruk av heterofone doblinger i den harmoniske bakgrunnen (35.1–35.2).... 82
   Grumsete bakgrunn i midtreregister – melodi i det nedre register (36.1–36.2)......... 84
   Tydelige ytterregister med tilslørt midtregister (38.1–38.2)................................. 85
   Omorkestrering av samme tematiske materiale (40.1–40.8)................................. 87
   Ekstrem kontrast mellom de teksturale funksjonene (41.1–42.2)......................... 87
   Ekstremt kompleks tekstur (47.1–47.2)..................................................................... 90
   Mindre kompleks tekstur – omorkestrering av eksempel 44 (48.1–48.8)................ 93
   Gradvis mindre kaos (49.1–49.2)............................................................................. 94
   Gjennomsiktig tekstur (opptakt til 51.1–51.3)......................................................... 96
The Glorious Departure of Lolly and the Rise of the Sun............................................ 97
   Skyggelagte støtte over heterofont doblet basslinje (takt 5–6)............................. 97
   Bakgrunn bestående av fikserte strukturer (52.2–52.3)......................................... 98
   Melodiske doblinger i kontrasterende klangfarger (53.3–53.4).............................. 100
   Tilkritet harmonisk progressjon (57.1–57.2)............................................................. 101
   Kompleks lys klangtekstur - ingen tydelig melodisk forgrunn (69.1–69.2)............ 103
   Økende kompleksitet – ett nytt element (70.1–72.1)............................................. 106
   Det nye elementet deles opp (70.5–70.6)................................................................. 107
   Tostemt harmonisering av det nye melodiske elementet (71.3–71.4)................... 108
Oppsummering av orkestreringen i *Skytisk Suite*.................................................. 109

KAPITTEL 4: Drøfting.................................................................................................. 110
Tekstur......................................................................................................................... 110
Harmonikk................................................................................................................... 114
Klangfarge................................................................................................................... 115
Okestratne efektar......................................................................................................... 117
Avslutning...................................................................................................................... 117
Kilder............................................................................................................................. 119
Innledning

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

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

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

Yarustovsky i forordet til Rite of Spring, 1989: vii

I likhet med *Vårofferet* skapte *Skytisk Suite* en del oppstyr ved uroppførelsen i 1916, uten at det nødvendigvis kan kalles en skandale (Phillips 2006b: 75). Verkene er begge skrevet for gigantiske
orkestre, og er en del av kulminasjonen av perioden hvor størrelsen på orkestrerne økte. Til sist er begge opprinnelige balletter, bestilt av Sergej Diaghilev til hans Ballet Russees. Det er altså mye som binder dem sammen, og de ble også sammenlignet i sin samtid.

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

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

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

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

To sentrale spørsmål er:

1. Hvordan er orkestreringen utformet i verkene hver for seg?

2. Hvordan er orkestreringen i \textit{Skytisk Suite} sett i lys av orkestreringen i \textit{Vårfferet}?

Revisjonene av Vårofferet


Kort om litteratur


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

Praktisk informasjon til lesning av oppgaven

1. I verken jeg tar for meg i oppgaven er det ikke angitt taktnummerering i partituret. Derfor vil jeg henvise til taktnummer innenfor hvert nye tall. Første takt i tall 91 skrives som 91.1.
2. Jeg benytter meg konsekvent av B når jeg skriver om tonen som på norsk heter H, og Bb om tonen som på norsk skrives B. Min bakgrunn for valget er at jeg har brukt denne terminologien i en årrekke, og ikke ønsker å forandre på det.
3. En lesning av oppgaven forutsetter at leseren har partituret tilgjengelig, og at referanseinnspillingene kan benyttes til stadighet.
5. Jeg går nesten utelukkende gjennom verken Kronologisk, hvilket ikke er det eneste alternativet, men slik jeg ser det en ryddig måte å gjøre det på. Unntaket er Evocation of the Ancestors, som blir presentert tidlig, da satsen er veldig kort, og det passer med tematikken som blir diskutert i satsen før.
6. I noteeksemplene bruker jeg engelske forkortelser på instrumentene, men i teksten benytter jeg meg av de norske navnene når jeg omtaler dem med fullt navn.
7. Reduksjonene jeg gjør underveis viser klingende tonehøyder, spesifisert 8va, 15ma og 8vb dersom det klinger i andre oktaver enn notert.
Kapittel 1: Teori og metode

Orkestreringsanalyse


Multidimensjonalitet

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

**Differensiering**

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

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

2. Differensiere i sub-aspekter. For eksempel ved å betrakte en arpeggiobevegelse som et underelement av et utholdt harmonisk element.

**Tekstur**

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


2) *Melodi og akkompagnement* (Melody and accompaniment) - Tekstur bestående av én melodi, og et akkompagnement som kan bestå av flere underelementer.


5) *Kontrapunktisk tekstur* (Contrapuntal texture) – Tekstur bestående av flere stemmer som har en stor grad av selvstendighet, både melodisk og rytmisk.


7) *Kompleks tekstur* (Complex texture) - Tekstur som består av flere av de nevnte teksturene. Graden av kompleksitet kan variere. I tillegg oppfatter jeg at spørsmål om forgrunn og bakgrunn er sentrale i en drøfting av komplekse teksturer. I noen tilfeller kan en tekstur ha en relativt fremtredende forgrunnsmelodi til tross for at den er kompleks.

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

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

**Mikroskopiske aspekter**

Godøy trekker frem to begreper om klang utviklet av Pierre Schaeffer som benyttes om *mønstre* i klangen: *grain og allure*, henholdsvis *overflate og framtoning* (Godøyss oversettelse av Pierre Schaeffer begreper). Av disse begrepene er det grain jeg oppfatter som relevant for min oppgave. Grain benyttes om mønstre eller krusninger på et mikroskopisk nivå, som triller, tremolo og hurtige arpeggiovegegelser over en stabil klang, men kan også innebære vibrato eller knitringer/støy fra instrumentene. Et element av grain kan ha veldig mye å si for hvordan helheten oppfattes. Et
eksempel er hvordan en virvel på pauke eller stortromme med myke køller i strykegraden *pp* påvirker lydbildet, og forandrer stemningen uten at det nødvendigvis er lett å høre den.

**Aspekter som påvirker hvorvidt teksturale elementer skiller seg ut**

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

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

**Klangfarge**

Relative verdier basert på subjektive opplevelser av klangfarer


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

**Harmonikk**


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

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

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

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

Oppsummering av orkestreringsanalyse

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

Begrepsavklaring

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

Heterofone doblinger

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

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

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

**Gester**

I Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning fra 2010 diskuterer Rolf Inge Godøy hvordan vi oppfatter gester og bevegelser i musikk, og introduserer begrepet *gestural affordance*, som kort forklart handler om potensiale et gitt musikalsk utsnitt har for å skape fysiske/visuelle assosiasjoner. «To conceptualize most (if not all) features of musical sound in relation to their gestural affordance, we can think of these features as trajectory shapes in time and space» (Godøy & Leman 2010: 113).

*Space* kan i følge Godøy ha en metaforisk betydning i forhold til tonehøyde, men også en konkret fysisk betydning i forhold til tangentene på et piano. Med andre ord kan vi oppfatte stigende tonehøyder som stigende bevegelser, og vi plasserer således lyder i en fysisk/visuell vertikal dimensjon. Det er særlig én type type gest som forekommer ofte i denne oppgaven, i form av en hurtig, stigende arpeggiobevegelse. Jeg opplever dette som et musikalsk fenomen som har et svært stort potensiale til å fremkalle visuelle/fysiske assosiasjoner, og er således en tydelig stigende gest.

Dersom flere stemmer spiller forskjellige versjoner av arpeggioen blir det vanskeligere å oppfatte enkeltstemmene i gesten, noe som gjør gesten mer effektiv fordi øret hører «bevegelsen» fremfor stemmene.

**Støt**

Med *støt* mener jeg adskilte korte aksentuerte akkorder som skaper en perkusiv effekt. Dette er tradisjonelt sett forbundet med messingblåserne, men jeg benytter det uavhengig av hvilken instrumentgruppe som spiller. Adskilte støt er ofte kombinert med akkorder som er utholdt i større grad. Min tolkning av støt er ikke begrenset til spesifikke dynamiske forhold, hvilket tilsier at støt kan forekomme i *pp* og *ff*. 
Kapittel 2: Analyse av Våröfferet

Om verket


Det er to spesielle formprinsipper som er dominerende i Våröfferet:


2) Gradvis oppbygning ved å legge til nye elementer, samtidig som de gamle beholdes.

Disse to formprinsippene er essensielle for verket. I et forsøk på å analysere orkestreringen i partier som følger det sistnevnte formprinsippet, vil noen av bindeleddene ikke komme så godt frem som de fortjener. Overgangene i disse teksturene er gjerne gradvise, men siden en gjennomgang takt for takt er umulig, vil det være noen små hopp i min analyse.
Form
Verket er delt inn i to akter, som tilsammen består av 14 satser. 

First part: A Kiss of the Earth – Première Partie: L'Adoration de la Terre
1. Introduction - Introduction
2. The Augurs of Spring [: Dances of the young girls] – Les Augures printaniers: Dances de adolescentes
3. Ritual of Abduction – Jeu du rapt
4. Spring Rounds – Rondes printanières
5. Ritual of the Two Rival Tribes – Jeux de cités rivales
7. The Sage – Le Sage
8. The Dancing Out of the Earth, OR The Dance Overcoming the Earth – Dance de la terre

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

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

Messinginstrumenter:
8 valthorn i F (det sjuende og åttende dobler Wagnertuba i Bb), 1 pikkolotrompet i D, 4 trompeter i C (den fjerde dobler basstrompet i Eb), 3 tromboner, 2 tubaer.
Perkusjon:
Pauker (2 musikere, med minst 5 pauker til sammen, inkludert en pikkolopauke), basstromme, cymbaler, tam-tam, crotaler (antikke symbaler) i Ab og Bb, triangel, tamburin og guiro.

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

**Stravinskys syn på orkestrering**

The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls


Kontrasterende elementer (25.1-25.4)

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

A: Melodi i horn 1 (legato)
B: Ostinat i 1. fiolin
C: Utholdte triller/fingertremolo i fagott 3-4 doblet av to solo fioliner.
D: Perkusiv harmonikk i 2. fiolin, bratsj og cello, samtlige col legno.

Elementene som utgjør mellomsjiktet og bakgrunnen skiller seg fra hverandre hva gjelder klangfarge og rytmikk. Likevel opplever jeg at element C og D hører sammen, da de er tilknyttet hverandre harmonisk og deler register. De danner en harmonisk bakgrunn som består av utholdte triller (grain), og repetitive anslag (col legno). Hovedgrunnen til at jeg opplever B som adskilt fra bakgrunnen, er at B står i et dissonerende forhold til de andre elementene. Videre har B en klar melodisk profil, og er mer fremtredende i lydbildet sammenlignet med elementene som utgjør bakgrunnen. Den åpenbare forgrunnen her er element A, som skiller seg ut klanglig, men også rytmisk, i kraft av at den ikke består av statiske noteverdier, til forskjell fra de andre elementene.

Det kan som nevnt også argumenteres for at teksturen utgjør melodi og akkompagnement, og jeg mener at dette delvis er riktig, fordi melodien er såpass markant at de andre elementene blir satt i skyggen, og slik begrenset til en akkompagnerende rolle. Det avgjørende for at jeg oppfatter teksturen som forgrunn, mellomsjikt og bakgrunn er altså element B, som har en noe mer fremtredende rolle enn C og D.


Jeg opplever doblingen i element C som lite effektiv. Her spiller fagottene i det øverste registeret, doblet av solo fioliner i det nederste registeret. Dersom fiolinklangen hadde kommet frem, ville det gitt en sære benevnet smak av klangfarger, der to svært forskjellige klanger kunne høres parallelt. I dette tilfellet er det nesten umulig å høre fiolindoblingen. En hørbar dobling av C ville kanskje også gjort trillene mer tilslørt, da trillene ikke utgjør eksakte noteverdier.
Forsterking og differensiering av eksisterende elementer (27.1–27.4)

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

**Eks. 2**

A: Melodi i altfløyte, med svar i fløyte 2.
B: Ostinat i 16-deler i 1. fiolin og 8-deler i horn 5.
C: Utholdte triller/fingertremolo i fagott 3-4 doblet av to solo fioliner.
D: Perkusiv harmonikk i 2. fiolin divisi a 2, bratsj og cello col legno, og dobling av 2. fiolin i klarinett 2-3.


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

**Økende kompleksitet i teksturen (28.1–28.2)**

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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Eks. 3</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>A (a)</td>
</tr>
<tr>
<td>Melodi legato</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| A (b)  |
| Melodi stakk. + Ornament |

| B      |
| Ostinat |

| C      |
| Bassostinat |

| D      |
| Utholdte triller |

| E (a)  |
| Stakkato og trille |

| E (b)  |
| Trille og stakkato |

| E (c)  |
| Harmonisk dobbling |

| F      |
| Harm. utholdt |

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


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

**Ett dissonerende harmonisk element**


**Bristepunktet - ekstremt kompleks tekstur (29.1–29.3)**

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

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

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

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

D: Bassostinat pizzicato i vekselvis kontrabass og cello. Bassklarinett og klarinett 3 blir med i 29.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

**Harmonisk koherens**

Bristepunktet


Kontrasterende elementer (31.1–31.3)

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

A: Melodi i pikkolo (8va).
B: Synkopert bassostinat i vekselvis horn 4, og kontrafagott 1-2 (8vb).
C: Ostinat harmonisert med én tone, doblet i oktavavstand i obo 1-3 og engelsk horn.
D (a): Rytmisk harmonisk bakgrunn spilt pizzicato av 2. fiolin divisi a 2, og bratsj divisi a 2.
   (b): Rytmisk markering av D (a) i 2. fiolin divisi a 2, og cello, begge pizzicato.

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

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

**Tydelige yterregister - utydelig midtregister (32.5–32.6)**

A: Melodi i oktavavstand i pikkolo 1 og fløyte 2, og ornament på slag 1 i hver takt i pikkolo 2.
B: Bassostinat i cello, kontrabass (8vb der kontrafagott spiller), fagott 3, og kontrafagott (8vb), som bare er med på utvalgte slag.
C: Harmonisert ostinat i trompet 3 og engelsk horn.
D (a): Rytmisk aksentuert harmonikk i obo 1-4.
    (b): Variant av C (a) i pikkoloklarinett og klarinett 1-3.
    (c): Parallelført harmonikk i 16-deler i 2. fiolin divisi a 2 og bratsj divisi a 2.
    (d): Parallelført harmonikk i 8-deler i horn 5-8.

Eksempel 6 er som sagt en videreutvikling av teksten i eksempel 5, der hovedforskjellen med tanke på tekstur er bakgrunnen, som fortsatt er 16-delsdrevet, men differensiert på fire forskjellige måter. Slik jeg hører det består bakgrunnen av element D. Det melodiske ostinatet (C) som i det foregående eksempel utgjorde et mellomsjikt, smelter her sammen med bakgrunnen i større grad, men blir mer fremtredende igjen når overstemmen fjernes og tuba tar over, hvilket skjer i 33.1.
Element D (a) og (b) består av korte aksentuerte akkorder, mens D (c) og (d) består av parallellførte akkorder. De fire underelementene av D deler harmonikk og register, med unntak av D (d) som ligger én oktav under resten. En slik differensiering av elementet gjør at det blir vanskelig å skille de forskjellige underelementene fra hverandre, noe som gjør helheten mindre gjennomsiktig.
Element D (c) står i et dissonerende forhold til vekselsvis D (a) og (b) på annenhver 16-del. På disse 16-delene er det syv forskjellige toner innenfor oktaven. Dette bidrar til at harmonikken er relativt dissonerende. Til tross for denne voldsomme differensieringen, oppfatter jeg ikke elementet som veldig utoypelig. Bakgrunnen er først og fremst en rekke 16-delere. På hver 16-del er det minst to forskjellige elementer som har ansats. Dette gjør at det blir en veldig intens 16-dels underdeling som skaper kontinuitet i elementet. Poenget med denne orkestreringen, slik jeg ser det, er ikke å skape en gjennomsiktig bakgrunn der hver stemme er markant, men heller en intens 16-delsdrevet dissonerende bakgrunn som står i kontrast til de andre elementene. Underelementene til D består av instrumenter som har forskjellige dynamiske egenskaper. Dette er forsøkt utjevnet ved å markere hornene svakere dynamisk. Likevel skiller ett underelement seg ut, nemlig D (c) som skaper kontinuitet og et sterkt driv.

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

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

Et spørsmål man kan stille seg er hvorfor det ikke er to messinginstrumenter som spiller
element C, da dette hadde gitt en klanglig enhet. Ett mulig svar vises ved å se orkestreringen i en litt større sammenheng. Fra tall 33 kommer det et nytt element (raske kromatiske bevegelser) som er svært idiomatisk for lyse treblåsere. Derfor må trompet 1-4 ta over D (b) som spilles av klarinettene, slik at de kan bli frigjort til dette elementet. Slik jeg ser det har Stravinsky altså inngått et kompromiss når det gjelder rene klangfarger, for å få orkestreringen over tid til å gå opp. Dette er på mange måter en logistikkoppgave, som nødvendiggjør kompromiss fra tid til annen. Teksturen i eksempel 6 er stadig i forandring, og allerede i 33.1 er element D (c) forandret, samt at et nytt element bestående av skyggelagte kromatiske linjer er innført. I tillegg til dette er de fire taktene før eksempel 7 annerledes. Det er med andre ord stadige forandringer i teksturen som absolutt er interessante, men som ikke får plass i oppgaven.

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

**Eksempel 7**

A  (a): Melodi legato i oktavavstand i pikkolo a 2, 1/2 fiolin 1 og 1/2 fiolin 2.
   (b): Heterofon dobling av A (a) i pikkolotrompet stakkato.
B  (a): Bassostinat i 3. trombone.
(b): Variant av B (a) der andre halvdel er flyttet en oktav ned i kontrafagott og bassklarinett, og heterofon dobling av B (a) i fagott a 3 som spiller triller.
(c): Heterofone doblinger av B (a) i kontrabass divisi a 2 (8vb).
C: Ostinat harmonisert i tuba 1 (vekselvis tuba 2) og trombone 2 (vekselvis trombone 1).
D (a): Rytmisk harmonikk i obo 2-4 og engelsk horn
   (b): Variant av D (a) i trompet 1-4.
   (c): Parallelført harmonikk i 16-deler i 2. fiolin divisi a 2 og bratsj divisi a 2.
   (d): Parallelført harmonikk i 8-deler i horn 5-8
E (a): Kromatisk glissando med *fluttertongue*. Fløyte 1-2, altfløyte, pikkoloklarinett og klarinett 1-2 veksler på å spille denne figuren. Akkorden som parallellforskyves er en moll7b5-akkord i grunnstilling.
   (b): Kromatisk linje uten *fluttertongue* i obo 1.
G: Tremolo flageoletter i 1/2 fiolin 1.

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

De heterofone dobblingene i bassostinatet (B) gjør elementet mindre markant, og har således motsatt effekt av den heterofone doblingen i element A, som gjør elementet mer fremtredende. I element B (b) spiller fagott 1-3 triller, mens kontrabass divisi a 2, spiller to forskjellige heterofone doblinger, som består av en blanding av legato og non-legato med 16-dels underdeling. Effekten av dette er at omrisset av basslinjen blir mindre skarpt. I en såpass kompleks tekstur som dette er det vanskelig å høre 16-delene i kontrabassene, men ved å høre på overgangen til tall 34 er det åpenbart
at elementet blir mindre markant. Bassostinatet er fortsatt fremtredende i lydbildet, men med et mindre klart omriss. Fortsatt høres de pulserende 16-delene i element D tydelig, og skaper et intenst midtregister. Her er de forskjellige elementene orkestrert såpass sterkt at jeg ikke opplever at det er snakk om forgrunn og bakgrunn, men heller sjikt der de forskjellige elementene har hvert sitt register. I 32.5-32.6 var elementene som utgjorde ytterregisterene orkestrert slik at de hadde et markant omriss, til forskjell fra 34.1-34.2 der det bare er det melodiske elementet A, som er orkestrert for å oppnå klarhet. Dette, samt innføringen av element E og de påfølgende glissandoene i horn (fra 36.1), gjør at teksten når sitt bristepunkt i løpet av tall 36.

**Kaos-element**

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

**Klangfargekontraster i relasjon til dynamikk**

I musikk der det er mange selvstendige teksturale elementer er det et ofte ønskelig at hvert element skal høres godt. Dette gjelder også i en enkel sekundær melodi-tekstur bestående av tre separate teksturale elementer. Som nevnt i kapittel 1 ser jeg seks forskjellige aspekter som påvirker hvert elements evne til å skille seg ut fra omgivelsene. Klangfarge er slik jeg ser det et viktig og spennende aspekt i relasjon til dette. I eksempel 5, der dynamikken er svært neddempet, er det mulig å la hvert element ha sin egen klangfarge, og slik skape en gjennomsiktig tekstur der elementene har kontrasterende klangfarer. Et parti skrevet i en sterk dynamikk med mange separate elementer presenterer en utfordring med hensyn til klangfargekontraster mellom de
teksturale elementene, fordi det kun finnes fire forskjellige melodiske orkestergrupper, der to av dem er relativt sett homogene. Gruppene er også forskjellige når det gjelder dynamiske evner, noe som gjør at doblingene blir nødvendige for å opprettholde dynamisk balanse, kanskje på tvers av orkestergrupper. Dette gjør at elementene i et slikt parti nødvendigvis får mindre kontrasterende klangfarger. I teksturer med mange selvstendige elementer er det altså enklere å skape klangfargekontraster mellom de teksturale elementer når dynamikken er dempet. Begge oppbygningfasene har eksempelisert denne problematikken, og samtidig demonstrert hvordan Stravinsky likevel forsøker å oppnå kontrast mellom elementene på tross av dette. Dersom en tekstur består av et fåtall elementer er det absolutt mulig å skape klangfargekontraster til tross for sterk dynamikk, slik for eksempel Tchaikovsky er kjent for (Carse 1925: 320-327).

**Klarhet og kontrast versus tekstural mettethet og kompleksitet**

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


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

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

A: Skyggelagt melodi i horn 1-8.
B: Orgelpunkt bestående av en oktav med et tritonus-intervall plassert i midten i cello, kontrabass, fagott 1-3 og kontrafagott 1-2.

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

Bruken av tritonus-intervallet som orgelpunkt i bassen er vanlig i satsen, og i verket forøvrig. Et orgelpunkt benyttes ofte for å skape kontinuitet og «trygghet» i teksten. Et tritonus-intervall som orgelpunkt kan derimot tenkes å forstyrre deler av denne effekten, og slik bli et uttrygt og dissonerende fundament, særlig når det er plassert i bassen, slik det er her. Vincent Persichetti
skriver at tritonus-intervallet er «...ambiguous, can be either neutral or restless» (1962: 14), og sier videre at «It is difficult to classify the tritone ... out of musical context. The tritone ... is the least stable of the intervals. It sounds primarily neutral in cromatic passages and restless in diatonic passages» (ibid.: 15).


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

**Stemmekryss**

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

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

**Diatonisk tekstur med ett dissonerende element (57.5–57.6)**

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


Konsonerende støt over heterofont doblet orgelpunkt (62.6–62.7)

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

**Eks. 11**

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

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

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

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

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

Element A (b) spilles av åtte horn fordelt jevnt på fire forskjellige stemmer som spiller $f$, doblet av strykere som spiller dobbeltgrep *non divisi*, som er en veldig kraftfull dobling. Hornene dominerer klangen, men ikke i så stor grad at de drukner strykerne. Denne doblingen er forøvrig veldig lik åpningen av 2. sats i *Skytisk Suite*. Riktignok er klarinetter også med i doblingen der, men
de drukner i så stor grad at det oppfattes som en identisk dobbling. Partiet har også et orgelpunkt i bunnen med ressonerende akkorder over (i stor grad kvart-harmonikk).

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

**Harmonisk relasjon mellom orgelpunkt og støt**

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

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

Konsonerende akkorder over orgelpunkt (121.4–121.7)

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


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

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

Teksturen i eksempel 12 kan, i likhet med eksempel 9, også sees som en avansert form for part writing, der melodien er harmonisert og instrumentert på en utradisjonell måte. Ytterstemmene i lag 2 er skrevet i motgående bevegelser, hvilket er vanlig i part writing, men lag 1 er altså statisk, og ligger i samme register som lag 2, to faktorer som er svært uvanlige i part writing. Et annet uvanlig trekk er at topptonen (firestrøken E) befinner seg i det statiske laget, noe som betyr at meloditonen ikke er den øverste i register. Lagene er også lagt i samme register, slik at teksturen blir dissonerende på utvalgte slag. Dette er en harmoniseringsteknikk som ikke er egnet til å få frem
melodien på den klareste måten, men heller til å gjøre melodien mer tilslørt, og foyer seg således inn i rekken av teknikker som er brukt for å få enkle elementer til å passe inn i den dissonerende konteksten. Det er heller ingen form for klanglig separasjon mellom de to lagene. Begge er jevnt fordelt mellom treblåserne og messingblåserne, slik at klangen til de to lagene blander seg med hverandre. Eksempelet ligner på teksturen i 53.1-53.2 fra *Spring Rounds*, der det ene elementet også er delt inn i ett bevegelig lag, i form av en skyggelagt melodi (diatoniske terser til Bb-eolisk), og ett mindre bevegelig lag (parallelførte durakkorder med tillagt liten none, slik jeg nevnte på side 35). Der er altså harmonikken mye mer dissonerende og mettet enn i eksempel 12, i tillegg til at bassen består av parallelførte kvinter.

**Orgelpunktets harmoniske betydning**

The Dancing Out of the Earth

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

Gester og støt (72.2–72.3)

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

**Eks. 13**

<table>
<thead>
<tr>
<th>A</th>
<th>Stigende gest</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>B</td>
<td>Støt</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>Bassmelodi</td>
</tr>
<tr>
<td>C/D</td>
<td>Bassmelodi og orgelpunkt</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>Orgelpunkt</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Det finnes et element i teksten med melodiske kvaliteter kan det være fristende å plassere teksten i gruppen *melodi og akkompagnement*. Dette blir misvisende fordi den tydelige forgrunnen er gestene og støtene, mens det melodiske ostinatet i større grad er et element som bidrar til å skape kontinuitet i den kaotiske teksten.
A: Hurtig stigende gest i fløyte 1-2, pikkoloklarinett, altfløyte, klarinett 1-2, 2. fiolin, bassklarinett 1-2, fagott 3, horn 4, 6 og 8, 1. fiolin og cello. Tam-tam og basstromme spiller virvler.

B: Støt i pikkolo 1-2, fløyte 1-2, altfløyte, obo 1-4, engelsk horn, pikkoloklarinett, klarinett 1-2, bassklarinett 1-2, fagott 3, horn 1-4, trompet 3-4, trombone 1-3, 1. og 2. fiolin, og cello.

C: Bassmelodi i fagott 1-2 og kontrafagott 1-2 (8vb). Delvis doblet i 16-deler av bratsj og kontrabass (8vb).

D: Orgelpunkt i pauke 1 på tonen F#. Utgjør sammen med bratsj og kontrabass delvis et orgelpunkt bestående av et tritonus-intervall.

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

Vertikal disponering av toner og instrumentering av støt


To lag (72.6–72.7)

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

Resten av satsen - gradvis oppbygning (75.1–78.6)

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

Element E og F starter som unisone linjer, men blir så harmonisert med en kvint, og deretter med oktavdobling i tillegg. De blir altså gradvis tykkere. Dette er en annen metode for å intensivere teksten enn den som brukes tidligere i verket. Prinsippet for oppbygning ligner likevel det som blir benyttet mye i *Augurs of spring*, men her det er utviklingen av elementene som er viktigst.

Bassostinatet (C) blir også utviklet, og består i 78.1 av to typer heterofone doblingar, nemlig rytmisk- og melodisk utbrodering i C (d) og (e), samt kombinasjon av artikulasjoner i C (a), (b) og (c), i form av legato, tenuto og triller. Etter en lang oppbygning legges gestene og støtene til teksturen i tall 78, og skaper et klimaks. Dette utgjør da en svært kompleks tekstur bestående av ett orgelpunkt, ett ostinat, to skyggelagte elementer, samt støt og gester.

Orkestrering og form henger tett sammen i *Vårofferet*. Flere av satsene i verket bygger på gradvis oppbygning ved hjelp av ostinater og orgelpunkt, som danner kjernen. Som jeg har vist
tidligere er elementene i de komplekse teksturene som oppstår av dette kompositoriske prinsippet adskilt ved hjelp av klangfarge, dynamikk, kontur, rytmikk, register og harmonikk.
Satsen har etter min mening flere partier som er blant av de vakreste i hele verket når det gjelder orkestrering, og det helhetlige uttrykket er mystisk og tilslørt. Det mest fremtredende virkemiddelet er harmoniske sjikt, hvilket betyr at det eksisterer to eller flere sjikt samtidig som har forskjellig harmonikk, og som er adskilt ved hjelp av ett eller flere virkemidler.

**To harmoniske sjikt (79.1–79.2)**

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

**Eks. 17**

A: Akkorder med langsom harmonisk rytme i obo 1-2 og horn 1, 4, 7 & 8.
B: Akkorder med rask harmonisk rytme i klarinett 1-2, pikkoloklarinett og fløyte 1-3.
C (a): Stigende gest i trompet 1-3 sordinert.
(b): Forsterkning av stigende gest i 1. fiolin divisi a 3, 2. fiolin divisi a 3, cello divisi a 2 og kontrabass divisi a 2 (alle strykerne er sordinerte).
Som eksempelet viser, består tekturen av to harmoniske sjikt, og en stigende gest. Til tross for at utsnittet kun består av to takter, gir det mye informasjon angående musikken fremover, til og med 83.3. Dette betyr ikke at orkestreringen videre er lik, men at noen hovedprinsipper beholdes. For at en lytter skal klare å oppfatte tosidigheten i harmonikken, må sjiktene separeres til en viss grad. Det er noen åpenbare kontraster mellom de harmoniske sjiktene, der de viktigste gjelder rytmisk- og melodisk utforming. Element A har langsom harmonisk rytm, og beveger seg svært kort vertikalt, mens element B har raskere harmonisk rytm, og beveger seg lengre vertikalt. De forskjellige aspektene kan separeres ved hjelp av, ved siden av harmonikk, er dynamikk, register, klangfarge og rytmisk- og melodisk utforming. I dette tilfellet er samtlige aspekter vesentlige.

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

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

Melodisk forgrunn og harmoniske sjikt (83.2–83.3)

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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Eks. 18</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>A: Melodi med avstand på to oktaver i solo fiolin (flageoletter) og altfløyte.</td>
</tr>
<tr>
<td>B (a): Akkorder med hurtig harmonisk rytme, eller skyggelagt melodi i obo 1-4.</td>
</tr>
<tr>
<td>B (b): Akkorder med langsøm harmonisk rytme i 2. fiolin, bratsj og cello (alle sordinert).</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Akkompagnementet består av to elementer som skiller seg fra hverandre når det gjelder klangfarge, harmonikk, register, og rytmisk- og melodisk utforming. Med andre ord er det bare det dynamiske aspektet som ikke bidrar til å separere elementene. I eksempel 17 var det vanskelig å avgjøre hvilket tekstualt element obo 1-2 hørte til, som gjorde det utfordrende å vurdere hvorvidt de harmoniske sjiktene var separert i register. Her er sjiktene klart adskilt med tanke på register. B (b) består av
akkordprogresjonen: F#m/A – G#7sus4 – G#7. Over dette sjiktet beveger det seg parallellførte mollakkorder. Som eksempelet viser forekommer det åtte forskjellige mollakkorder i løpet av tre takter.

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

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

**Instrumentering av melodien**

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

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

A: Triol motiv i 2. fiolin pult 4-7 med sordin, cello pult 1-2 med sordin og 2. fiolin pult 1-3 som spiller flageoletter uten sordin.

B: Utholdt akkord i fløyte 1-3 som spiller flageoletter. Dette elementet hører sammen med element C, men av praktiske årsaker har jeg valgt å skille dem fra hverandre.

C: Fem forskjellige versjoner av en arpeggiofigur i pikkoloklarinett, 1/3 1. fiolin med sordin, 1/3 1. fiolin med sordin, bratsj pult 1 uten sordin som spiller flageoletter, og 1/3 1. fiolin som spiller pizzicato.

D: Utholdt akkord i kontrabass flageoletter divisi a 3.

E: Basslinje spilt pizzicato av resten av cello-gruppen.

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

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

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

Part writing-tekstur og akkompagnement (91.1–91.2)

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

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

B (a): Harmonisk bakgrunn i cello pizzicato.

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

Eksempel 20 viser bruken av harmoniske sjet, der det ene sjiktet utgjør en fritonal melodisk part writing-tekstur, mens det andre utgjør et akkompagnement bestående av en akkordbrytning spilt både pizzicato, og som flageoletter med bue av mørke strykere. For at deler av en tekstur skal utgjøre et akkompagnement må det ha en tilhørende melodi, og det er naturlig å tenke at delene har et forhold der de påvirker hverandres positivt. A og B hører til to forskjellige harmoniske sjikt, der B utgjør en Badd9sus4-akkord, mens A er harmonisert relativt fritt, og har en fjern relasjon til B. Lagene er adskilt i register, men overlapper i midtregisteret. Jeg opplever likevel at B fungerer som et akkompagnement til A, særlig grunnet pizzicato-lyden som gir et perkusivt element til teksturen. Flageolettene i element B kamuflerer seg i element A og blir nesten umulige å høre, slik at det først og fremst er anslagene som kommer frem. Flageolettene er trolig ment til å kun gi litt ekstra tone til anslagene, noe instrumenteringen viser tydelig: De er spilt av solo strykere, og dette gir relativt lite kraft. Riktigvis er kontrabass og cello de to strykeinstrumentene der flageolettene er sterkest.
Som jeg har nevnt tidligere er det seks forskjellige aspekter som gjør at elementer skiller seg fra hverandre i lydbildet. I dette eksempelet er de fire viktigste aspektene harmonikk, melodisk utforming, register og klangfarge, der det sistnevnte er det aller viktigste. Det er det perkusive anslaget i B som gjør at det går an å oppfatte de to harmoniske sjiktene såpass klart, fordi kontrasten mellom legato og pizzicato er såpass fremtredende. Stravinsky benytter seg svært mye av pizzicato i \textit{Vårofferet}. Til tross for at orkesteret er veldig stort, har han valgt å utelate harpe, piano og celesta, melodiske instrumenter som har et perkusivt anslag, som ville gitt han flere muligheter. De to førstnevnte brukes flittig i \textit{Skytisk Suite} for å gi en perkusiv dimensjon til lydbildet. Celesta har i mindre grad en perkusiv effekt enn harpe og piano, men i en tekstur som er orkestrert veldig gjennomsiktig, vil celesta også kunne tilføre en perkusiv dimensjon. Prokofiev benytter pizzicato i svært liten grad, og det kan virke som om piano og harpe fyller noe av den samme rollen som pizzicato strykere gjør i \textit{Vårofferet}. I begge verkene er melodiske instrumenter med perkusive anslag svært viktige, men her særlig i teksturer som er orkestrert relativt gjennomsiktig.

\textbf{Harmonisering og stemmekryss i en homogen gruppe}

\begin{center}
\end{center}
Fikserte intervaller (94.1–94.4)

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

![Diagram](https://via.placeholder.com/150)

**Eks. 22**

A: Skyggelagt melodi harmonisert med fikserte store septim-intervaller i klarinett 1 og 2.
B: Kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store sekund-intervaller i 2. fiolin divisi a 2, deretter kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store none-intervaller i to solo bratsjer spilt legato, og resten av bratsjene divisi a 2 spilt tremolo.

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

Det som er spesielt med eksempel 22 er at teksturen kun består av to teksturale elementer, der begge elementene er harmonisert med fikserte parallellførte intervaller. I de to første taktene ligger element B midt inne i A, og kan sånn sett tenkes å danne akkorder med A, men den markante klanglige forskjellen gjør at de oppfattes som to adskilte elementer, særlig grunnet tremolo-klangen. I tillegg er det et tydelig skille mellom forgrunn og bakgrunn, der A er forgrunn. I 94.3-94.4 blir begge stemmene spilt både legato og tremolo, noe som høres klart, og som gir element B en mer fremtredende rolle som motstemme til A.
Reale og tonale parallelførte intervaller (96.1–96.2)

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

**Eks. 23**

A: Skyggelagt diatonisk melodi harmonisert med parallele sekster med skalamateriale fra C#-eolisk i 2. fiolin divisi a 2, 1/2 cello og bassklarinet.

B: Skyggelagt motmelodi harmonisert med fikserte store septim-intervaller i 1. fiolin divisi a 3 (1-2 pult, 3-4 pult og 5-6 pult) og 1/2 cello.

C: Kromatisk skyggelagt linje harmonisert med fikserte store none-intervaller spilt legato av 2 solo bratsjer, og tremolo av de resterende bratsjene divisi a 2.

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

Teksturen har som nevnt en svært fremtredende forgrunn. Dette kan kaste lys over valget av instrumenter, som kan virke merkelig da det kun er strykere som spiller, med unntak av bassklarinetten. Dersom komponisten ønsket at hvert element skulle skille seg ut, ville det vært naturlig å bruke flere av orkestergruppene for å oppnå en klanglig separasjon mellom elementene. Et naturlig valg i denne situasjonen ville vært å bruke treblåsere, heller enn messingblåsere grunnet den relativt svake dynamikken. Likevel er hele teksturen dominert av strykere, slik at det ikke oppstår en markant klanglig separasjon mellom elementene. Slik jeg ser det tydeliggjør den
dynamiske markeringen at det skal være en dominerende forgrunn, element A. Dermed minsker behovet for at de andre elementene må skille seg ut. Det gjør at strykere er et naturlig valg for elementene i bakgrunnen, da de først og fremst skal forstyrre forgrunnen, og ikke høres som selvstendige elementer.

**Kompleks orkestrering av bakgrunnen (101.1–101.2)**

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

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

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

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

Oppsummering av orkestreringen i *Vårofferet*

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

1. Heterofone doblinger ved bruk av forskjellig rytmisk- og melodisk utforming, hvilket forekommer i eksempl 2, 3, 4 og 7, samt i tall 75-78.

2. Heterofone doblinger ved bruk av forskjellige spilleteknikker/artikulasjoner i ett melodisk element. Dette skjer i eksempl 2, 3, 4 og 7, samt ved tall 76-78 og 134. Her er det *stakkato mot legato* som blir brukt, en kombinasjon som bidrar til å tydeliggjøre linjen, samtidig som det gjør klangsammensetningen mer kompleks. Det er viktig å være klar over at punkt 1 og 2 flere ganger kombineres, slik at doblingen skiller seg ut ved hjelp av melodisk- og rytmisk utforming, samt i spilleteknikker/artikulasjoner.

3. Stemmekryss, som vist i eksempl 9, 20, 21, 24 og 25. I tillegg forekommer det ved tall 57-61, samt i fagottgruppen ved tall 43.


5. Deling av en part writing-teknstur i to lag, samtidig som lagene er i samme register, hvilket forekommer i eksempl 12 og 15, samt ved tall 53 og 123.

Disse punktene hører også sammen med tilskitningen av konsonerende elementer, og er en form for tilskitning ved hjelp av orkestrering. Tilskitningen foregår også gjennom harmonikk, ved:
1. Dissonerende (ofte fritonal) harmonisering av diatoniske melodier. Dette forekommer i eksempel 20, 21 og 24, samt ved tall 53.
2. «Unøyaktige» oktavdoblinger av skyggelagte melodier, slik at det oppstår et dissonerende stort sekund-intervall, noe som forekommer i eksempel 9.
3. Bruk av fikserte intervaller i harmonisering av melodier, hvilket forekommer i eksempel 22.
4. Bruk av ett dissonerende element som skitner til andre konsonerende elementer i en tekstur, som forekommer i eksempel 3 og 10, samt ved tall 58.3-58.5.

En del av virkemidlene når det gjelder orkestrering i Vårofferet er svært komplekse, og er vanskelige å forstå ved lytting, uten partituret tilgjengelig. Da Prokofiev hørte Vårofferet hadde han ikke partituret tilgjengelig. Han hadde heller ikke et medium som gjorde det mulig for ham å lytte til verket gjentatte ganger. Det er interessant at det var Stravinskys orkestrering Prokofiev beundret mest, og i sine kommentarer om verket var det orkestreringen han trakk frem som det geniale. Analysen vil ta for seg orkestreringen av Skytisk Suite, og se på om det er noen likheter og forskjeller, og vurdere hvorvidt Prokofiev har hentet mye fra Stravinskys orkestrering i Vårofferet.
Kapittel 3: Analyse av Skytisk Suite

Om verket


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

Treblåsinstrumenter:
1 pikkolofløyte, 3 fløyter (den tredje dobler på altfløyte), 3 oboer, engelsk horn, 3 klarinetter (den tredje dobler på Eb-klarinett), bassklarinett, 3 fagotter og kontrafagott.

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

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

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

Prokofievs syn på orkestrering

The Worship of Vélèss and Ala

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

Ekstremt antall heterofone doblinger av melodien (2.1–2.3)

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

A (a): Skyggelagt melodi harmonisert med parallele kvinter i pikkolotrompet, trompet 2-3 og horn 1-8.
(b): Heterofon dobling av A (a) i pikkolofløyte, 1. fløyte, pikkoloklarinett, obo 1-2 og engelsk horn.
(c): Heterofon dobling av A (a) i 3. fløyte og klarinett 1-2.
(d): Heterofon dobling av A (a) i 2. fløyte.
(e): Heterofon dobling av A (a) i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj.
(e): Nesten identisk som øverste stemme i A (e) i 1. trompet og xylofon.

B: Akkorder i trombone 1-3

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

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


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

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

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

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

![Diagram av eksempel 27](image)

A: Orgelpunkt i forgrunnen i trompet 1-4 (trompet 5 valgfri) og piano.
B: Skyggelagt melodilinje harmonisert som rene treklanger med tillagte små sekunder, i pikkolofløyte, fløyte 1-3, obo 1-3, engelsk horn, klarinett 1-3, bassklarinett, horn 1-8, trombone 1-4, 1. fiolin divisi a 3, 2. fiolin divisi a 3 og bratsj divisi a 3.
C: Orgelpunkt i pauker.
D: Orgelpunkt i bassen i cello, kontrabass, fagott 1-3, kontrafagott og tuba.


Differensiering av det melodiske elementet

**Eks. 28**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Trebläsere</th>
<th>Messingbläsere</th>
<th>Strykere</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><img src="image1" alt="Trebläsere" /></td>
<td><img src="image2" alt="Messingbläsere" /></td>
<td><img src="image3" alt="Strykere" /></td>
</tr>
</tbody>
</table>

66
Eksempel 28 viser doblingene i element B fra eksempel 27. Samtlige elementer spiller \( fff \), noe som skaper en utfordring med tanke på balanse mellom elementene. Trompeter som spiller \( fff \) kan ført overdøve treblåsere og strykere. Når pauker, cymbaler, tamburiner, tamtam, triangel og stortromme også er notert i denne styrkegraden, er det vanskelig for andre elementer å komme frem. Dette er forsøkt gjort ved å doble B i tre oktaver, og la de resterende instrumenter være med på dette elementet. Likevel har Prokofiev benyttet en teknikk som gjør at B blir litt mindre klart, nemlig heterofone doblinger i form av en kombinasjon av artikulasjoner/spillteknikker, samt ved å kombinere forskjellige rytmiske utforminger av elementet. Han har gjort det slik at B spilles på tre forskjellige måter: legato hos treblåserne med lengre noteverdier, markato hos messingblåserne med 4-deler og 8-deler, og tremolo hos strykere. Dersom samtlige hadde doblet messingblåserne rytmisk, ville trolig element B kommet mye tydeligere frem, og gjort at teksturen i større grad utgjorde melodi og akkompagnement. Det er svært mange instrumenter som er delt ut til dette teksturale elementet, ikke kun for at det skal trenge gjennom lydbildet, men også for å skape en diffus, kompleks klang. Disse heterofone doblingene ligner de som ble brukt i eksempel 25, og har en lignende effekt, i begge tilfellene gjør de elementet mindre markant. Når kombinasjoner av artikulasjoner/spillteknikker blir brukt i \( Vårofferet \), er det først og fremst i form av \( stakkato mot legato \), men effekten der bidrar til å gjøre elementet mer fremtredende og presist, til forskjell fra vagt og tilslørt slik det er her.

**Tilslørt akkompagnement – fremtredende melodi (8.1-8.2)**


A: Melodi i fløyte 1 og fløyte 2.

B (a): Utholdt harmonikk som vekslar mellom to akkorder i piano med sustain-pedalen nede.

Nederste system doblet av harpe 2 (venstrehand).
(b): Heterfon dobling av harmonikken B (a) i harpe 2 (høyrehånd), der det er noen brytninger i akkorden.

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

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


68
Tilslørt akkompagnement – skyggelagt melodisk forgrunn (13.1–13.2)


![Eks. 30](image)

A: Skyggelagt melodi i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.
B (a): Akkompagnerende tekstur bygget på et tritonus-intervall i bratsj divisi a 2, doblet i cello divisi a 2 (8vb).
(b): Heterofon dobling av B (a) i piano (venstrehånd 8vb).
(c): Heterofon dobling av B (a) i klarinett 3 og bassklarinett.
(d): UTHOLDT tritonus-intervall i trombone 4 og tuba. Harmonisk likt B (a, b og c).
(e): Stakkato dobling av tuba i kontrabass.

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

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

Harmoniske sjikt og fikserte strukturer (15.1–15.2)

Eksempel 31 viser bare to av elementene i 15.1-15.2, og er en bearbeidelse av teksturen i eksempel 29. Det harmoniske fundamentet er likt, men det er lagt til enda et orgelpunkt i bassen. I tillegg blir teksten transponert flere ganger. De akkompagnerende figurene er noe forandret. Her benyttes raskere noteverdier, i tillegg til tremolo i piano og bratsj, noe som gjør teksten mer grumsete, da figurene smelter sammen i enda større grad. Teksten består også av to harmoniske sjikt, der det øverste sjiktet utgjør parallellførte fikserte strukturer.
A: Skyggelagt melodi harmonisert med fikserte strukturer i 1. fiolin divisi a 4, og 2. fiolin divisi a 4.
B: Motmelodier i fløyte 1 og 2.
C (a): Arpeggio i celesta.
   (b): Raskere arpeggio over samme harmonikk som C (a) i harpe 1.
   (c): Tremolo over samme harmonikk som C (a) i bratsj divisi a 2 og piano (høyrehånd).
   (d): Ubrutte akkorder med samme harmonikk som C (a) og orgelpunkt i bassen i harpe 2, og piano (venstrehånd).
D: Orgelpunkt i bassen i kontrafagott (8vb) og enda et orgelpunkt i bassen i cello og kontrabass (8vb), identisk med harpe 2 og piano (venstrehånd).


Parallellføringen av A tydeliggjør at det er løsrevet fra det andre harmoniske sjiktet, det blir aldri tilpasset transponeringene som gjøres i det nedre sjiktet. Slik jeg har vist tidligere er harmoniske sjikt et virkemiddel som er mye brukt i Vårofferet, også der på kompromissløse måter slik det gjøres her. Kompromissløst er et ord som er beskrivende for harmonikken i begge verkene. Som jeg også har nevnt tidligere er sjiktene hver for seg ofte konsonerende i Vårofferet, mens de i Skytisk Suite ofte er dissonerende hver for seg. Begge tilnærminger skaper en overordnet dissonerende overflate, og det er vanskelig å si hvilken metode som skaper den mest dissonerende overflaten. Jeg tror at dersom sjiktene er tilstrekkelig adskilt, vil det være enklere å oppfatte to sjikt som er konsonerende hver for seg, enn to sjikt som begge er like dissonerende. Til tross for at helheten kanskje blir like dissonerende, tror jeg av denne grunn at musikken i Vårofferet blir mer tilgjengelig enn i Skytisk Suite.
Harmoniske sjikt, tilslørt akkompagnement, og tilskitnet melodi (16.2–16.3)

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

---

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

B (a): Arpeggio i harpe 1.

(b): Annen arpeggiofigur i harpe 2.

(c): Enda en annen arpeggiofigur i piano.

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

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

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

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

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

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

Harmoniske sjikt

![Diagram med noter for Harmoniske sjikt]

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

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

Skyggelagt melodi over heterofont doblet orgelpunkt (20.7–20.9)

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

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

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

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

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

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

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

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

**Perkusivt akkompagnement (23.1–23.2)**


![Eks. 35](image-url)
A (a): Melodi i fagott 1-3.
   (b): Melodisk svar i engelsk horn og bratsj.

B (a): Perkusiv harmonikk i 1. fiolin, 2. fiolin, bratsj, cello, kontrabass (alle col legno), pauker og piano.
   (b): Legato harmonikk med rask harmonisk rytme i 1. fløyte og altfløyte.


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

Tekstur bestående av tre melodiske elementer (25.1–25.2)
Teksturen i eksempel 36 er svært enkel, og består av tre teksturale elementer, der A utgjør en veldig fremtredende forgrunn, mens B og C utgjør bakgrunnen. Teksturen mangler tradisjonelle akkompagnerende elementer, og består egentlig av tre melodiske elementer med svært forskjellig utforming.
A (a): Stakkato melodi i fløyte 1-2, altfløyte og xylofon.
(b): Dobling bestående av legato og stakkato i klarinett 1-2, obo 1-3 og pikkoloklarinett (8va).
B: Melodisk motstemme i tre oktaver i 2. fiolin, 1. fiolin (8va) og pikkolo (15ma), der det hovedsakelig er etterslagene som høres.
C: Skyggelagt melodisk element i bratsj divisi a 2, cello, fagott 1-3, kontrabass, kontrafagott, horn 1-3 og horn 5-7.

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

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

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

Melodi foran et skimrende bakteppe (Takt 1–6)

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

A: Melodi i pikkolo (8va), harpe 1 og 2 (loco og 8va) og piano (8va).
B: Utholdte triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.


I opptakten til takt 7 tar celesta over melodien, støttet på selektive slag av harpe 1 og 2 som spiller åpne akkorder uten terser (Asus2 og kvintakkord fra E), samtidig som strykerne fortsatt utgjør bakgrunnen. Harpestemmene støtter melodien på slag jeg oppfatter som unaturlige, slik at
taktarten midlertidig blir utydelig. Celesta er et ypperlig melodiinstrument i en gjennomsiktig tekstur med neddempet dynamikk, slik det er her.

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

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

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

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

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


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

Eksempel 39 viser en nydelig orkestrering som består av en skyggelagt melodi med varierende omfang, og trinnvis nedgående parallellførte sus4-akkorder der alle tonene triller oppover.
A: Skyggelagt melodi med svært varierende omfang i register i celesta og fløyte 1-3. Fløytenes settes inn én etter én.

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


Tonene hos strykerne samsvarer ikke med tonene i fløyter og celesta, men de står heller ikke i et veldig dissonerende forhold til hverandre. Riktignok oppstår det noen små sekunder mellom tonene det trilles til, men disse er hakket mindre vektlagt, slik at det ikke oppleves særlig dissonerende. Igjen er spørsmålet hvorvidt trillene påvirker harmonikken til fløytenes, noe jeg synes de gjør i litt større grad her, men fortsatt er det fløytenes som i størst grad definerer harmonikken. Til sammen utgjør de, dersom man kun regner med tonen som trilles fra, omvendinger av akkordtyper som:

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

Det man med rette kan snakke om her, er hvordan elementenes plassering i forgrunn og bakgrunn påvirker vår oppfatning av harmonikken. Ettersom fløytenes og celestasen er i forgrunnen blir det de som dominerer, noe som gjør at de nevnte akkordtypene høres tydelig. Dette er også et tema som blir diskutert i analysene av Vårofferet, da særlig i forbindelse med dynamiske forskjeller. Påvirkningen er vanskelig å definere, men forgrunnen blir utvilsopt influert av bakgrunnen, men på en ubestemmelig måte.
Ett dissonerende element (34.7-34.8)

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

A: Utholdt harmonikk i horn 1-5 med sordin.
B: Utholdt triller i 1. fiolin divisi a 2, og 2. fiolin divisi a 2.
C: Stakkato akkorder i harpe 1-2 og bratsj divisi a 2, cello divisi a 2 og kontrabass divisi a 2. Alle pizzicato.


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

Eksempel 41 viser en type tekstur som var vanlig i 1. sats, og som er svært mye brukt i 3. sats, nemlig heterofone doblinger av det harmoniske elementet. Det er primært dette jeg skal se på her.
A: Aksentuert utholdt tone i horn 1-2 åpen, horn 6 og 8 håndstoppet, og fagott 1-3, kontrafagott, tuba og piano.

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

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

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

I 35.1 skifter musikken karakter fra det mystiske, til det dramatiske og dystre. Her begynner et trekk som er svært karakteristisk for satsen i sin helhet, nemlig orgelpunkt i bassen som er heterofont doblet. I eksempel 41 er for så vidt nesten hele det harmoniske elementet (B (a)) doblet heterofont, med unntak av tonen E. Det utholdte harmoniske elementet, B (a), er plassert i fire tromboner, og danner en ren messingklang, mens de heterofone doblingene i B (b) og (c) er plassert i strykere. En homogen klang blir altså skitnet til av en kontrasterende homogen klang, og danner slik en sammensatt klangfarge, samtidig som dissonansene forsterkes grunnet bevegelsene til B (b) og (c).

Dette er en ekstrem bruk at heterofone doblinger, som gjør tekturen svært tilslørt. Harmonikken er allerede svært dissonerende, og blir som sagt forsterket av forholdet mellom B (a) og de heterofone doblingene. I dette registeret blir effekten svært grumsete, noe som åpenbart er komponistens intensjon. Det grumsete lydbildet blir forsterket av basstrommen, som spiller 8-deler i p, hvilket skaper en svak rumling.

Basstonen blir forøvrig doblet på to forskjellige måter, i cello og kontrabass. Stemmen til kontrabassene kan tenkes å være skrevet av pragmatiske hensyn, fordi de er mindre bevegelige enn celloene. Rimsky-Korsakov skriver om den tradisjonelle doblingen av cello med kontrabass oktaven under. «The bass is usually constructed in this manner. Examples of it are to be found everywhere. Sometimes the double bass part is simplified in comparison with the cello part» (Rimsky-Korsakov 1964: 43). Et spørsmål her er da hvor vidt dette er gjort av idiomatiske hensyn med tanke på kontrabassen. Adler påpeker også dette. «Because of its thick and heavy strings, the instrument's
articulation is more sluggish than that of any other string instrument. It is important to remember this fact when doubling basses with cellos in fast passages» (Adler 2002: 84). Jeg tror at Prokofiev ville at den mørkeste tonen skulle være tydelig, og at det er grunnen til at den ikke spiller andre toner. Det ville for eksempel ikke vært vanskelig for kontrabassene å spille 8-deler som veksler mellom Ab og G, hvilket ville vært en heterofon dobling av basstonene som ville gjort teksturen enda mer grumsete. Det kan med andre ord virke som Prokofiev ønsker kaos, men i kontrollerte former. Heterofone doblinger i det nedre registeret er et radikalt virkemiddel, og er først og fremst en effekt som benyttes for å skape en urolig, grumsete atmosfære.

Dobling av den dype innsatsen

Grumsete bakgrunn i midtregistet – melodi i det nedre registeret (36.1–36.2)
Eksempel 42 viser enda et eksempel på en tekstur der akkompagnementet er gjort grumsete ved hjelp av heterofone doblinger, men her er det plassert i et høyere register for å gi plass til en melodi i dypet.

Eks. 42

A: Melodi i lavt register i horn 4 og cello.
B (a): To tilnærmet like linjer, altså en heterofon dobling av en den ene linjen i 1. og 2. fiolin.
(b): Kromatisk dreietone i bratsj.
C: Utholdt basstone i kontrafagott (8vb).


Tydelige ytterregistre med tilslørt midtregister (38.1-38.2)

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

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

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

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

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

C: Harmonikk med langsom harmonisk rytme i horn 1-3 over orgelpunkt i bassen i cello og kontrabass.
Teksturen i eksempel 43 holder seg stabil til og med 39,4, og består av *melodi og akkompagnement* der A er melodien, mens B (a, b og c) og C former akkompagnementet. Element B og C danner tilsammen et bevegende akkordteppe over pedaltonen D. Element A og C er tydelige, uten noen forstyrrende doblinger eller klangfargekombinasjoner, særlig er basstonene i C fremtredende.

Element B derimot, er tilsørt ved hjelp av heterofone doblinger, i tillegg til at arpeggiofiguren i harpe 1 og 2 bidrar til å skape krusninger i klangen på et mikroskopisk nivå (jf. Godøy 1993: 16). Legatobuene som er satt på element B (b) bidrar til å gjøre teksturen uklar, da det ikke er ny bue der det er nye toner. Med andre ord blir ikke akkordskiftene vektlagt, hvilket gjør elementet mer tilsørt. Melodien er plassert i tre oktaver, og er distribuert i samsvar med det Rimsky-Korsakov (1964: 47) kaller «the natural order of registers». Alle instrumentene er plassert i et register der de kan spille kontrollert og naturlig. Jeg oppfatter en tekstur med tydelige ytterregister, der midtregisteret er grumsete eller tilsørt.

I *Vårofferet* er de teksturale elementene ofte kontrasterende til hverandre, men i den forstand at de hver for seg er markante. I eksempel 43 er det de teksturale funksjonenes grad av klarhet som er kontrasterende, noe som er et virkemiddel Stravinsky svært sjelden benytter seg av. Dette er karakteristisk for orkestreringen i satsen, og forekommer også i eksempel 37, 38, 41, 42 og 44.


Teksturen i eksempel 43 består av to harmoniske sjikt. Element C har langsom harmonisk rytme og utgjør det harmoniske fundamentet. Element B har raskere harmonisk rytme, og påvirker fundamentet slik at jeg oppfatter en harmonikk som er i stadig bevegelse. Ettersom B også bytter akkorder på etterslagene, er det vanskelig å oppfatte hvilke akkorder som klinger. Effekten av denne bruken av harmoniske sjikt, er at harmonikken hele tiden er i bevegelse, uten at jeg opplever tydelige akkordskifter.
Omorkestrering av samme tematiske materialet (40.1-40.8)

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

1) Den øverste oktaven i melodien fjernes, og spilles nå av fløyte 1 og fagott 1 i oktavavstand. "The combination of flute and bassoon in octaves is rare on account of the widely separated registers og the two instruments (Rimsky-Korsakov 1964: 49)". Klangfargene stikker seg særlig ut i 40.3 da fagotten ligger i sitt øvre register, og i 40.7–40.8 der fløyten ligger i sitt nederste register mens fagotten er i sitt midtregister. Fagotten blir *tynn* og *strukket* i det øvre registeret, og for *tykk* i midtregisteret i forhold til fløyten som nesten ikke høres i sitt nederste register. Prokofiev har riktignok vært bevisst denne forskjellen og forsøkt å kompensere for dette ved å markere fløyten i *mp* og fagotten i *p*.

2) Element B (b) spilles nå tremolo i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj. Dette skaper krusninger i teksturen, og gjør den mer tilslørt. Teksturen blir gradvis mer grumsete fra tall 38 til tall 41 der teksturen blir ekstremt tilsloft.

3) Hornene er utelatt, slik at det ene harmoniske fundamentet blir borte, noe som gjør at harmonikken blir mindre fyldig. Bassklarinett sammen med cello og kontrabass (pizzicato) utgjør bassen.

4) Piano blir introdusert og spiller 16-deler over toner fra element B (b), mens harpe 1 og 2 spiller akkorder i 8-deler vekselvis i oktavavstand. Slik beholdes krusningen som harpe 1 og 2 skapte i eksempel 43.

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

Ekstrem kontrast mellom de teksturale funksjonene (41.1–42.2)

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

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

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

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

(c): Utholdt akkorder i horn 1–4.

D (a): Basstoner i tuba.

(b): Tremolo basstoner i cello og kontrabass.

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

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

Intendert overorkestrering

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

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

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

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

**Ekstremt kompleks tekstur (47.1–47.2)**

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

A: Rytmiske aksentuerte akkorder i trompet 2–4 (sordinert), og horn 1–3 (håndstoppet).
B: Utholdte toner i horn 5-6, og horn 7-8 (8vb) i lite sekund-avstand til element A.
C: Skyggelagte melodiske innsatser i trombone 1–4.
D (a): Arpeggio-bevegelse i pikkoloklarinett (8va) og pikkolo (15ma).
   (b): Lys arpeggio-bevegelse med påfølgende nedgående skalabevegelse i fløyte a 3, obo a 3, engelsk horn og klarinett a 2. Støttet av 1. trompet.
E: Trinnvis bevegelse i 8-deler i bratsj, 1. fiolin (8va) og 2. fiolin (8va).
F (a): Utholdt orgelpunkt i horn 4, og kontrafagott (8vb) og tuba (veksler mellom oktavene).
   (b): Heterofon dobling av element F (a) i bassklarinett og fagott a 3.
   (c): Heterofon dobling av element F (a) i cello og kontrabass
Eksempel 45 viser som nevnt en ekstremt kompleks tekstur, uten en tydelig definert forgrunn og bakgrunn, og holder seg stabil fra 47.1 til 47.8. Likevel opplever jeg element A som en slags forgrunn, til tross for at det ikke er har en melodiisk funksjon. Her er «forgrunnen» plassert i midten av registeret som er i bruk. Element C, D og E trer midlertidig frem i tur og orden, hvilket bidrar til opplevelsen av kaos. Av disse er element C og D de mest fremtredende. Elementene konkurrerer med hverandre om en plass i forgrunnen, selv om A til en viss grad dominerer, trolig fordi det er det mest konsistente elementet når det gjelder rytmikk og register, i tillegg til at det spilles av sterke instrumenter. Det siste aspektet som gjør at A skiller seg ut, er den spisse klangfargen som skapes av trompeter med straight mute. En mute gjør ikke nødvendigvis tonen til trompeter svakere, men skaper i større grad en forandring i klangfargen. Straight mute, for eksempel, gir den skarphet og bitt. Det samme gjelder håndstoppede horn, som får en skapere klang, med mer bitt, i tillegg til den karakteristiske metalliske lyden. Her bidrar dette til at A skiller seg ut klanglig fra de andre elementene.

Akkorder med tillagte små sekunder over heterofont doblet orgelpunkt i bassen

Element B (horn 5–8) består av lange nøytralverdier, som store deler av tiden klinger i et lite sekund-intervall i forhold til element A (A mot Ab-dur, og Ab mot Db-dim). Dette betyr at harmonikken består av akkorder med tillagte sekunder. Prokofiev bruker element B for å skape mindre stabilitet i
satsen. Han separerer den mest dissonerende tonen fra det andre harmoniske elementet (A). Det mest logiske valget ville kanske vært å skille ut den forhøyde kvarten, i stedet for kvinten, slik at A utgjorde rene treklanger, mens B hadde den dissonerende tonen. Dette er trolig blitt valgt bort for å gjøre B til en kromatisk nedgående linje, noe som ikke ville vært mulig om den forhøyde kvarten ble valgt. Akkordtypene som brukes fra 47.1–47.8 er utelukkende rene treklanger som er lagt til et lite sekundintervall over eller under en akkordtone: durakkord med tillagt liten,. mollakkord med tillagt forstørret kvart, og durakkord med tillagt forstørret kvart, og.

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

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

Walter Piston, 1955: 409-411

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

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

**Eksempel 46**

A: Skyggelagte melodiske innsatser i trompet 1–4.

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

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

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

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

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

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

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

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

I forrige eksempel var det de rytmiske akkordene i sordinert trompet og håndstoppet horn (tidligere element A, nå element C) som var mest fremtredende, mens C og D stakk seg ut i blant. Det som var element A, blir her et bakgrunnselement nå som det blir spilt av klarinetter og oboer. Det som var element C og D (nå element A og B) kommer her mye tydeligere frem grunnet plassering i et høyere register, og mye sterkere dynamisk markeringen enn resten av elementene. Et fascinerende fenomen er hvordan den skarpe klangen til trompete med mute hjelper den til forgrunnen. I denne orkestreringen får trompetene en fremtredende plass i forgrunnen, mens bakgrunnen i større grad smelter sammen. En av grunnen til dette er at det som nå er element C og D er plassert hos
treblåserne, som blander seg bedre med klangen til strykerne i element E og F. En annen ting som gjør bakgrunnen noe mer diffus er den svake rumlingen skapt av virvler på stor trommen i strykegraden p, som også gir en svak krusning i tekturen. Likevel er den desidert viktigste grunnen den svake dynamiske markeringen av samtlige elementer, med unntak av A.

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

**Gradvis mindre kaos (49.1–49.2)**

Eksempel 47 utgjør en melodi og akkompagnement-tektur der akkompagnementet er komplekst, og holder seg stabilt i åtte takter, fra 49.1 til 49.8. Her er det, i likhet med eksempel 43 og 44, en fremtredende melodisk forgrunn (element A), og en grumsete bakgrunn (element B, C og D). Melodien her er en omvending av temaet fra tall 38, 39 og 40.
A: Melodi i to oktaver i fløyte 1-3 og fagott 1-3.

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

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

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

D (a): Punkterte halvnoter i bassklarinet.

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

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

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

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

**Gjennomsiktig tekstur (opptakt til 51.1–51.3)**

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

![Diagram](image.png)

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

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

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

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


**The Glorious Departure of Lolly and the Rise of the Sun**

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

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

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

![Eks. 49](image)

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

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

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

(b): Heterofon dobling av B (a) i kontrafagott, fagott 1-3 (8va) og kontrabass (8vb). Bassklarinetten spiller en mellomtning mellom B (a) og B (b).

Basslinjen i eksempel 49 ligner på flere eksempler fra den forrige satsen, men her oppfatter jeg at doblingene i større grad kan begrunnes på bakgrunn av idiomatiske hensyn. Særlig når det gjelder den nederste oktaven i kontrabass gir det mening å utelate deler av triol-figuren, da det er vanskelig å spille såpass fort, i tillegg til at det lett blir upresist i så dype frekvenser. Derimot burde kontrafagott, fagott og bassklarinet være i stand til å spille B (a) uten særlige problemer. Bassklarinetten spiller en kombinasjon av B (a) og (b), noe som kan indikere at det var idiomatiske
hensyn som var grunnlaget for doblingene i B (b), da bassklarinetten utvil som er det mest fleksible instrumentet av instrumentene i B (b). Det kan også tenkes at Prokofiev innså at den nederste oktaven i kontrabass måtte forenkles, og at det ville høres ujevnt ut dersom den var alene på den forenklede stemmen. Dette kan være årsaken til at han lot andre instrumenter doble den forenklede versjonen. Med andre ord er det litt vanskelig å si om han i utgangspunktet ønsket den heterofone doblingen, eller om det gjort av praktiske hensyn. Uansett bidrar doblingen til å gjøre den trioliserte linjen noe mer *skitten*, slik at musikken blir mer kaotisk.

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

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

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

**Eks. 50**

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

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

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

98
(b): Skyggelagt melodisk linje harmonisert med en parallellført fiksert struktur (durakkord med tillagt liten none) i horn 1-4.

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

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


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

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

**Melodiske dobling i kontrasterende klangfarver (53.3–53.4)**

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

![Diagram av Eksempel 51](image)

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

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

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

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

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

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

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

**Tilskitnet harmonisk progresjon (57.1-57.2)**

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

A: Melodi i oktavavstand i pikkolofløyte og pikkoloklarinett.

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

(b): Skyggelagt arpeggio i floyte 1-3 spilt stakkato.
Harmonikken i 57.1-57.8 er kanskje den meste tilgjengelige i hele satsen, og utgjør slik jeg ser det, ett av de vakreste partiene i verket. Både orkestreringen, harmonikken og melodien skiller seg ut som særlig vakre, i tillegg til at utrykket er kontrasterende i forhold til resten av satsen, hvilket gjør partiet ekstra friskt. Før jeg ble kjent med partituret oppfattet jeg de første fire taktene som en miksolydisk progresjon: durakkord på det første trinnet, til mollakkord på det femte trinnet. I dette tilfellet utgjør akkordene Gbmaj7#5 og Dm7b5. Dersom vi ser bort ifra cello og fagott som utgjør basstonen, er det nettopp denne miksolydiske progresjonen som er tilstede. Det å se bort i fra basstonen når man diskuterer harmonikk er åpenbart en uting, men i dette tilfellet mener jeg at det er interessant. Ved å se på hvordan harmonikken er disponert i orkesteret blir det klart at det er en sterk overvekt på de øvrige akkordtonene (Bb-D-F i takt 1 og F-Ab-C i takt 2). Dette er ikke uvanlig, men her er det en såpass sterk overvekt at basstonene, sammenlignet med de øvrige akkordtonene, klinger svakt. På noen innspillinger er basstonen dynamisk fremhevet, noe som ikke er notert i partituret. Det er melodien og harpestemmene som er markert sterkste hva gjelder dynamikk. Jeg opplever den harmoniske progresjonen i de fire første taktene som en miksolydisk progresjon som er skitnet til, noe jeg mener at disponeringen av harmonikken i orkesteret understreker. Akkurat denne progresjonen er den jeg forbinder med miksolydisk tonalitet i størst grad, og jeg mener at det er trygt å si at dette er en vanlig oppfatning, og at opplevelsen av miksolydisk tonalitet kan forekomme hos flere. For at en miksolydisk progresjon skal passe inn i en såpass dissonerende kontekst er det nødvendig å gjøre noe med den, slik at den ikke skiller seg for mye ut. Til tross for at den er blitt skitnet til, opplever jeg at den faktisk skiller seg ut fra konteksten,
når det gjelder harmonikk, melodikk og utrykk, men det er åpenbart for meg at denne tilskitningen bidrar til å skape større grad av koherens.

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

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


![Eksempel 53](image)

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

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

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

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

(b): Harmonisk støtte til C (a).
D: Akkompagnerende figur i harpe 1 og 2, som er delt opp slik at de spiller arpeggiofigurer i motbevegelse.

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

**Pistons modell i møte med komplekse teksturer av annen karakter**

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

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

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

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

Hvis vi ser bort i fra element A, er samtlige elementer konsentrert om én klangfarge. Et problem er at element C (b) virker å veksle mellom å fungere som støtte til element A og C, og har således en vekslende funksjon. Til tross for at klangfargene altså er relativt adskilte, er elementene utformet slik at de ikke er kontrasterende i stor nok grad i forhold til hverandre. Dette gjør at teksturen blir tilslørt, da elementene smelter sammen.
Økende kompleksitet – ett nytt element (70.1–70.2)

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

A: Part writing-tekstur uten sterke melodiske kvaliteter i pikkolotrompet, trompet 1-3, engelsk horn, klarinett 1-3, celesta (loco & 8va) og klokkespill (8va).
B: Utholdt harmonisk element med melodisk kvaliteter i trombone 1-4, horn 1-5 og cello.
C: Skyggelagt arpeggiobevegelser i fløyte 1-3 (8va) og pikkolo (8va).
D: Akkompagnerende figur i harpe 1 og 2, som er delt opp slik at de spiller arpeggiofigurer i motbevegelse.
E (a): Orgelpunkt med melodiske kvaliteter i oktavavstand i 2. fiolin, bratsj og piano, der alle spiller tremolo med unntak av 8-delene.
   (b): Orgelpunkt i 1. fiolin divisi a 2 som spiller flageoletter.
F: Utholdte toner i obo 1-3 som veksler mellom å støtte A og D harmonisk.

Det nye elementet, B, gjør også at registeret blir utvidet, og det beveger seg gradvis nedover helt til den avsluttende akkorden i 72.1. Fra 70.1 er det flere dynamiske nyanser i teksturen, både det nye elementet og fortsettelsen av C (a) er markert $f$, slik at de kommer til forgrunnen i litt større grad. Horndoblingene i element B er litt vanskelige å forstå, ettersom dobblingene ikke følger et tydelig system. De dobler trombonenes toner fritt og beveger seg mellom akkordtonene på en lite systematisk måte, men skaper naturligvis noe bevegelse innen dette elementet. Det er ikke mulig å høre denne bevegelsen, men det er åpenbart en dobling som bidrar til å gjøre elementet mindre enhetlig, lignende påvirkningen klarinettene har på trompetene i element A. Det nye elementet er
fremtredende i 70.1–70.2, men på slag 4 i 70.2 tar pikkolofløyte og de andre fløytene over plassen i forgrunnen. Med andre ord er det fortsatt slik at elementene ikke dominerer lenge i et strekk.

**Det nye elementet deles opp (70.5–70.6)**

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

A: Utholdt melodi i trompet 4-5, engelsk horn og horn 1-3.
B (a): Part writing-tekstur uten sterke melodiske kvaliteter i pikkolotrompet, trompet 1-2, klarinett 1-3, celesta (loco og 8va) og klokkespill (8va).
   (b): Utholdte toner i obo 1-3 som veksler mellom å støtte A og D harmonisk.
C: Skyggelagt arpeggiobevegelser i fløyte 1-3.
D (a): Orgelpunkt med melodiske kvaliteter i oktavavstand i 2. fiolin, bratsj og piano, der alle spiller tremolo med unntak av 8-delene.
   (b): Orgelpunkt i 1. fiolin divisi a 2 som spiller flageoletter.
E: Utholdt harmonisk element med melodisk kvaliteter i trombone 1-4, horn 1-5 og cello.
F: Glissandobevegelser i harpe 1 og 2. Vises ikke i noteeksempelet.

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

107
instrumenter, og at den beveger seg selvstendig fra E. Det er altså en utvikling i tekturen, som gjør at musikken gradvis blir mer kompleks, og gradvis mer dissonerende. Harmonikken er tykk og består av svært mange toner. De harmoniserte elementene, B, C og E deler ofte harmonikk på tunge slag (1 og 4), men beveger seg gjerne en del mellom slagene, hvilket gjør at harmonikken veksler i grad av dissonans.

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

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

![Eks. 56]

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

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

108
Oppsummering av orkestreringen i *Skytisk Suite*

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

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

En generell betraktning er at Prokofiev oppnår komplekse teksturer til tross for at de musikalske idéene er relativt enkle. Han skitter til elementene for å oppnå disse komplekse teksturene. I teksturdimensjonen gjøres dette som nevnt ved heterofone doblinger, men det forekommer også i den harmoniske dimensjonen, i form av akkorder med tillagte sekunder, som oftest små sekunder som gir akkordene *bitt*. Enkle elementer blir slik gjort mer komplekse, og skaper det grumsete og dissonerende uttrykket som er gjennomgående i verket.
Kapittel 4: Drøfting

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

Tekstur

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


Kaos og kontrast

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

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

**Komplekse tekster**

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


**Ulike overganger**

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

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

**Perkusive elementer i den teksturale dimensionen**

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

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

Orgelpunkt og harmoniske sjikt

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

54, 56-58, 61, 63, 65, og i andre del ved tall 115-116. Trillene er stort sett alltid et selvstendig element, og blir ikke brukt som harmonisk fundament, men heller nettopp for å skape bevegelse i lydbildet.
Akkordtyper
Det harmoniske materialet er svært forskjellig i verkene, men begge benytter seg av et fritonalt dissonerende tonespråk bygget på orgelpunkter. Min oppfatning er at Stravinskys harmoniske språk, slik det kommer til uttrykk i Vårofferet, i større grad er originalt enn hos Prokofiev i Skytisk Suite. En del av akkordene i Vårofferet er såpass komplekse og særegne at det blir akkorder man forbinder med verket, og komponisten for øvrig. Eksempler på dette er: Eb7 over Fb-dur hvilket forekommer i tall 13, C-dur over Bb7#9 som for eksempel forekommer i 87.1, og Ebm (add#11) over D-moll som blant annet forekommer i 154.1-154.3. Det finnes flere eksempler på særegne akkorder slik som dette i verket. Generelt er det utstrakt bruk av polyakkorder, særlig når orkesteret støter tutti, som i Sacrificial Dance. I Skytisk Suite er det en utstrakt bruk av akkorder med tillagte små sekunder, ofte i parallellbevegelser, som for eksempel i tall 4-6 og 52, samt altererte dominantakkorder, som G#7#9 i eksempel 33, A7#9#5 på slag 3 i tall 2 (og store deler av tall 2-3), og D13#9 – Gb13#9 – Bb13#9 som forekommer i 41.1-41.3. Prokofiev virker å ha en forkjærlighet for å skitne til rene klanger, ved å bruke added-note-chords. Skytisk Suite slutter til og med med en slik akkord, nemlig en Bb-dur akkord som er tilskitnet med en liten sekst. Dette kan naturligvis sees på som en Gbmaj7#5-akkord på ters, men ut ifra hvordan harmonikken i resten av verket er bygget opp, mener jeg det er trygt å si at det er en Bb-durakkord.

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

Klangfarge
Stravinsky forsøker så langt det er mulig å la hvert element ha kontrasterende klangfarver, men må naturligvis inngå kompromisser når dynamikken er sterk, og mengden teksturale elementer er stor. Dette eksemplifiseres i 28-29 og 33-36, der elementenes klangfarger gradvis blir mindre kontrasterende i takt med tilførselen av nye elementer samt økningen i dynamikk. Likevel kan det
argumenteres for at underelementene i stor grad har en selvstendig klangfarge. I slike tilfeller er det viktig å skille mellom elementer, underelementer og texturale funksjoner. I eksempel 6 utgjør element D en intens rekke 16-deler i midtregisteret som skaper et voldsomt rytmisk driv. Elementet består av fire klangfarger, men underelementene er utformet slik at de består av homogene instrumentgrupper. Til tross for at elementet består av flere klangfarger, er fortsatt hvert underelement konsentrert om én klangfarge. Dette er et eksempel på at Stravinsky forsøker å oppnå klarhet i de tekstrale elementene, til tross for at han må benytte seg av flere instrumentgrupper for å oppnå dynamisk balanse. Generelt sett gjør sterk dynamikk at det er nødvendig å inngå kompromisser med tanke på klangfarge, fordi messingblåsere er såpass sterke dynamisk at man gjerne må doble andre elementer for å oppnå dynamisk balanse med dem. Et annet aspekt er at et stort antall selvstendige elementer i stor grad nødvendiggjør at elementene får en selvstendig klangfarge, da de gjerne er utformet svært forskjellig for å gjøre at de skiller seg fra hverandre. En følge av dette er at elementene ofte kun er idiomatiske for et fåtal instrumenter.

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

Melodisk forgrunn i treblåsere

Et aspekt verken har til felles er at de ofte lar melodiene bli spilt av treblåsere. I Vårofferet er det stort sett soloinstrumenter som har melodiene i de tilfellene teksturen og dynamikken tillater det, men i Skytisk Suite er melodiene ofte doblet i flere oktaver, til tross for relativt svak dynamikk, særlig i tredje sats. Dette kan være et resultat av de grumsete tekturene, som melodier i flere
oktaver blir en tydeligere kontrast til. Octavdoblinger gir naturligvis melodien et litt mindre intimt preg, men er altså kanske nødvendig nettopp for å oppnå kontrast. I tall 53-55 er det primære melodiske elementet spilt av tre klarinetter, én i den øverste oktaven og to i oktaven under. Teksturen er her ikke grumsete, men heller svært transparent. Likevel velger Prokofiev å la tre klarinetter spille melodien, noe som kan indikere at han ikke ønsket soloinstrumentenes klang i så stor grad.

Orkestrale effekter


Avslutning

Prokofievs beundring av Stravinskys orkestrering skinner ikke nevneverdig gjennom i orkestreringen i Skytisk Suite, særlig ikke i utformingen av teksturene. Likevel er det mulig at innflytelsen er til stede, men at forståelsen for hvordan Stravinsky bygget opp sine komplekse teksturer var mangelfull. Dette er en voldsom påstand som kan tenkes å være feil, da det også er naturlig å anta at Prokofiev ikke ønsket å kopiere Stravinskys tilnærming til orkestrering, men heller ville skape noe originalt. Slik jeg ser det overgår ikke verket Vårofferet med tanke på kompleksiteten, men representerer en grunnleggende annerledes tilnærming til hvordan man kan oppnå komplekse teksturer i et orkester. Begge verk oppnår et dissonerende komplekst lydbilde, men metodene de
bruker for å oppnå dette skiller seg fra hverandre i stor grad. Særlig kan det virke som om komponistene har forskjellige ønsker hva gjelder klarhet i de teksturale elementene. Slik jeg ser det ønsker Prokofiev at enkeltelementene skal være grumsete, mens Stravinsky forsøker å gjøre hvert av dem klart. Et annet aspekt er at begge komponistene oppnår kontrast i teksturene, men på to forskjellige måter. Stravinsky oppnår kontrast mellom de teksturale elementene, mens Prokofiev oppnår kontrast mellom de teksturale funksjonene når det gjelder graden av klarhet. Analysene har avdekket at det finnes et grunnlag, også i orkestreringen, for å hevde at verkene faktisk ikke ligner i så stor grad. Dette støtter Stephen D. Press sine oppfattelser når det gjelder verkene. Det voldsomme uttrykket står likevel igjen som et grunnleggende fellestrekk, og harmonerer godt med hans kommentar vedrørende innflytelsen av Vårofferet på Prokofiev. «Rather than technical spesifics it was undoubtedly Le Sacre's generalized, primitivistic sound that fascinated him [Prokofiev]» (Press 2006: 125). Det overordnede uttrykket i begge verkene er dissonerende, komplekst og voldsomt, men på detaljplanet er teknikkene som brukes for å oppnå dette i stor grad forskjellige.
Kilder

Litteratur:


Partiturer:


Lydopptak (referanseinnspilling):
