

Rachmaninovs 13 preludier, opus 32 - i lys av topic theory

Randi Botnen

Masteroppgave (30 studiepoeng) ved Institutt for
musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Våren 2021

Innholdsfortegnelse

Innledning	3
1.Bakgrunn	4
1.1 Rachmaninov og russisk musikkhistorie.....	4
1.2 Preludiet.....	7
1.3 Rachmaninovs preludier.....	8
2.Topic Theory	10
2.1 Innføring i Topic Theory.....	10
2.2 Relevante topics i Rachmaninovs opus 32.....	13
3. Analysedel	25
Oppsummering	57
Litteraturliste	59

Innledning

Mitt første møte med Rachmaninovs musikk må ha vært klaverkonsert nr. 3, som jeg umiddelbart forelsket meg i. Lite ante jeg den gangen at den langstrakte melodien i åpningstemaet kunne ha noen som helst referanse til kirkemusikk, og dertil en bestemt urortodoks hymne. Senere oppdaget jeg preludiene, som jeg drømte om å spille, på de store scenene - en dag. I en kirke ble drømmen virkeliggjort. Jeg hadde funnet mitt sted på jord der jeg kunne sitte å spille, med meg selv, og naturen utenfor som publikum. Jeg følte meg ikke alene, men i symbiose med musikken og naturen. Musikken inspirerte meg til å ta naturbilder, som passet inn med musikken, som jeg omgjorde til musikkvideoer. Hvorfor jeg ønsket å skrive om opus 32 vet jeg egentlig ikke. Jeg ville bare skrive om dette opuset, som jeg ikke kjente like godt som opus 23. Jeg ble etterhvert satt på sporet av en problemstilling, nemlig Rachmaninovs opus 32 i lys av topic theory, og takker i den forbindelse min veileder Asbjørn Eriksen for god hjelp og kyndig veiledning underveis. Det ble en musikalsk reise, der jeg også underveis gjorde nye oppdagelser.

Jeg har i denne oppgaven ønsket å se Rachmaninovs opus 32 i lys av topic theory, For å ta leseren med på denne musikalske reisen har jeg inndelt oppgaven i tre kapitler, der første og andre kapittel gir leseren nødvendig bakgrunnsinformasjon for det tredje kapitlet, analysedelen av oppgaven. I analysedelen gjennomgår jeg preludiene ett for ett, der jeg gjør en strukturanalyse og redegjør for topic theory. Partitur med nummererte takter er vedlagt.

1 Bakgrunn

1.1 Rachmaninov og russisk musikkhistorie

Anatole Leikin beskriver den russiske klavermusikken som noe eget og eksklusivt for den russiske kulturen, samtidig som den fremstår som eksotisk og attraktiv for det vestlige, ikke- russiske publikum:

Russian romantic piano music contains a peculiar blend of musical characteristics that sound exotic and alluringly attractive to the Western listener while at the same time appealing to the most deeply rooted sentiments of the Russian listener. What constitutes the quality that the Westerners perceive as «otherness» and the Russians feel as their inseparable own? (Leikin, 2002, s. 25)

I dette delkapittelet skal jeg redegjøre nærmere for Rachmaninov som komponist, for å danne et nødvendig bakteppe for hans opus 32. Jeg begynner med å trekke noen sentrale linjer, og går noen tiår tilbake før Rachmaninov ble født. Ved midten av 1800 - tallet var nasjonalromatikken gjeldende i russisk kulturliv. En sentral komponist var Mikhail Glinka, som skrev flere orkesterverk som fikk stor innflytelse på komponistene i generasjonen etter. Av disse er *Kamarinskaja* (1848) et sentralt verk. Tsjajkovskij sa om *Kamarinskaia* at det inneholdt hele grunnlaget for den symfoniske skolen, «slik som eiketreet kommer fra nøtten (Eriksen, 2007, s. 101). Det særegne med *Kamarinskaja* er at det er bygget på to autentiske folkemelodier. Etter at tsar Alexander II kom til makten i 1855 skjedde en oppblomstring i russisk musikkliv som kan sammenlignes med den norske «gullalder» på samme tid (med Grieg og Svendsen) (Ydse, 2001, s. 45). Denne oppblomstringen resulterte også i at Russland fikk sine første musikkonservatorier, som ble opprettet etter den vestlige modellen. Konservatoriene ble etablert av pianistbrødrene Anton og Nikolaj Rubinstein, i henholdsvis St.Petersburg (1862) og Moskva (1866). De viktigste komponistene i denne gullalderen var Tsjajkovskij og «Balakirev - kretsen» som bestod av Milij Balakirev, Nikolaj Rimskij - Korsakov, Alexander Borodin, Cesar Cui og Modest Musorgskij. Disse var dyktige amatører som hadde som felles mål å skape autentisk russisk musikk bygd på elementer av russisk folkemusikk og kirkemusikk. Balakirev brukte mye modalitet, tonal foranderlighet (to tonikaer) og plagale kadenser, noe som i dag regnes for å være typisk russisk harmonikk. (Ydse, 2001, s. 45). Tsjajkovskij representerte en annen retning som var mer vestlig orientert, selv om det russiske publikum oppfattet ham som en ekte russisk komponist, særlig på grunn av hans sangbare melodier. Disse to retningene representerte store forskjeller i uttrykk og stil, og ble av sovjetiske musikkforskere inndelt i dramatisk og episk stil. Hovedforskjellene mellom disse to stilene er at den episke stilen presenterer det den skal formidle med en objektiv tilnærming, sett

utenfra, der store følelsesuttrykk unngås og det musikalske stoffet får en jevn og gradvis utvikling. Den episke stilen er gjennomsyret av modalitet, plagalitet og russisk folke- og kirkemusikk. Mens den episke stil foregår på det «ytre» plan, utspiller den dramatiske stil seg på det «indre» plan, der musikken fremstiller konflikter, spenninger og følelsesmessige bevegelser, og inneholder blant annet dominantisk harmonikk (dur/moll - tonalitet) og kromatikk. Man bruker også emosjonelt ladede genre som f.eks. elegi, triumfmarsj, sørgemarsj. I 1890 - årene utviklet Glazunov en syntese mellom den episke og dramatiske stil, der musikken både hadde en dramatisk utvikling og klart episke, folkemusikalske trekk. Dette ble senere videreført av Rachmaninov (Ydse, 2001, s. 46 - 47).

Gjennom etableringen av de russiske konservatoriene skjøt også soloklavertradisjonen fart, der Chopin og Liszts klavermusikk stod sentralt. Rachmaninov ble født i 1873, og ble tidlig kjent med Tsjajkovskijs klavermusikk gjennom sin pianospillende søster, Elena.

Tsjajkovskij fikk stor betydning for Rachmaninov som komponist.

Tsjajkovskij var antagelig den som fikk aller mest å bety for den unge Rachmaninov, særlig når det gjaldt utviklingen av hans musikalske stil. Dette viser seg særlig i Rachmaninovs melodikk, instrumentasjon og form, men også i den sterke emosjonaliteten som preger musikken hans (Ydse, 2001, s. 48).

Rachmaninov viste tidlig musikalsk begavelse, og ble tatt opp som pianoelev ved konservatoriet i St.Petersburg allerede som niåring. Senere studerte han under pianisten Alexander Siloti ved konservatoriet i Moskva, og studerte komposisjon under blant andre Tanejev, som også ble en nær venn og fikk stor innflytelse på Rachmaninov. Han studerte samtidig med sin venn Skrjabin og Medtner. Som ung komponist holdt Rachmaninov seg i den romantiske stil der han var influert av komponister som Chopin, Schumann og Tsjajkovskij, og til en viss grad Liszt og Wagner, i tillegg til den nasjonalrussiske skole. (Ydse, 2001, s. 49). Ydse beskriver årene 1900 - 1917 som Rachmaninovs modne periode, der han komponerte mange av sine viktigste verk. Det var i denne perioden Rachmaninov komponerte opus 32.

I denne musikalske perioden ser vi en utvikling med hensyn til både teknikk, uttrykk og intensitet. Mens mange av verkene fra den første tiden kunne virke litt overfladiske eller overdrevent sentimentale og dystre, fornemmer vi nå ekte uttrykk og dyp emosjonalitet i musikken, mye takket være hans særegne, lange og enormt ekspressive melodilinjer (Ydse, 2001, s. 49).

Samtidig var situasjonen i Russland i denne perioden spent. Revolusjonen i 1905 var opptakten til oktoberrevolusjonen som kom senere, i 1917. Det var politiske gnisninger og uroligheter, og Russland stod i fare for å ble fratatt sin ortodokse kulturarv. Dette forsterket de religiøse følelsene i befolkningen. Det finnes mange referanser til at Rachmaninov hadde et nært forhold til den russisk- ortodokse tradisjonen, som gjennomsyret den

russiske kulturen. Rachmaninov forteller at bestemoren ofte tok ham med i kirken, og han skildrer hvordan kirkesangens skjønnhet gjorde inntrykk på ham. Rachmaninov bevarte denne forkjærlighet inn i voksenalderen.

He loved church singing very much and often, even in winter, would get up at seven o'clock in the morning and, in the dark, would hire a cab to go usually to Taganka, to the Andronyev monastery, where he would stand in the half-dark huge church through the entire liturgy, listening to the austere ancient chants from the «Octoechoes», sung by the monks in parallel fifths (Alexander Goedike i Martyn, 1990, s.30).

Rachmaninovs interesse for kirkesang viser seg også gjennom at han under studietiden fordypet seg i den oldkirkelige tradisjonen znamenyj- sang, noe som kanskje kan ha vært en underliggende faktor for hans forsvar for melodien: «Melody is music - the integral foundation of all music, since a perfectly conceived melody implies and develops its own natural harmonic treatment» (Eriksen, 2007, s. 26). Det finnes også mange eksempler på at Rachmaninov, i likhet med andre samtidige komponister, var inspirert av litteratur og kunst. Rachmaninov forteller her at slike inspirasjonskilder gjorde at musikalske ideer kom lettere, og at dette var særlig gjeldende når han komponerte kortere pianostykker. En definisjon som preludiene faller inn under.

When composing, I find it of great help to have in mind a book just recently read, or a beautiful picture, or a poem....But I find that musical ideas come to me more easily when I have a definite non-musical subject to describe. This is particularly true in writing a shorter piece for the piano» (Rachmaninov i Eriksen, 2007, s. 30).

Rachmaninov uttalte seg engasjert og levende om sitt eget musikk-syn. Gjennom hans mange uttalelser får vi et unikt innblikk i hvordan en komponist, som kan sies å tilhøre en romantisk retning, opplevde å leve i en brytningstid der tonaliteten ble forlatt. Jeg tolker Rachmaninovs sitater dit hen at han ikke kunne finne sin plass som komponist utenfor rammen av det tradisjonelle, og derfor måtte fastholde det tradisjonelle, for å gjennom musikken kunne «uttrykke det som lå ham på hjertet».

A composer's music should express the country of his birth, his love affairs, his religion, the books which have influenced him, the pictures he loves. It should be the product of the sum total of a composer's experiences. I am a Russian composer, and the land of my birth has influenced my temperament, and outlook. My music is the product of my temperament, and so it is Russian music... What I try to do, when writing down my music, is to make it say simply and directly that which is in my heart when I am composing. If there is love there, or bitterness, or sadness, or religion, these moods become a part of my music (Rachmaninov sitert Bertensson/ Leyda, 1956, s.515 - 516).

Eriksen tolker Rachmaninovs musikk-syn basert på Rachmaninovs egne utsagn:

Rachmaninov er en eksponent for *ekspressivismen* når han hevder at komponistens livserfaringer og følelser nedfelles i musikken, og han fremstiller skaperakten som noe gåtefullt ved sin uvilje mot å konkretisere komposisjonsprosessen, Disse forestillingene kan karakteriseres som utpreget romantiske (Eriksen, 2007, s.31).

1.2 Preludiet

Preludium betyr egentlig forspill, og er tradisjonelt blitt brukt ved åpningen av høymesser. Preludiets historie strekker seg derimot mange hundreår tilbake, der Couperin og Rameau komponerte preludier for cembalo. Utover 1700 - tallet begynte komponister å kombinere preludiet, eller en toccata med en etterfølgende fuge i samme toneart, og Johann Sebastian Bach komponerte *Det veltempererte klaver* med preludier og fuger i alle 24 tonearter. Preludiets rolle var da å fungere som et forspill.

Chopins banebrytende verk med 24 preludier, opus. 28 ble publisert i 1839. Med unntak av ett preludium er de korte, og de veksler fra å være enkle å spille til svært virtuose. De ble populære og er i dag en del av standardrepertoaret. Med denne samlingen endret preludiet karakter, fra et forspill til en selvstendige komposisjon. Liszt uttrykte sin beundring for Chopins preludier:

Chopin's preludes are compositions of an order entirely apart. They are not only, as the title might make one think, pieces destined to be played in the guise of introductions to other pieces; they are poetic preludes, analogous to those of a great contemporary poet, who cradles the soul in golden dreams, and elevates it to the regions of the ideal. (Kallberg, 1994, s.132).

Chopin endret også rekkefølgen på toneartene. Bachs preludier og fuger etterfølger hverandres varianttonearter og følger skalaen kromatisk. Toneartene kommer i følgende rekkefølge: C- dur, c- moll, Ciss- dur, ciss- moll osv. I likhet med Bachs preludier kommer Chopins preludier vekselvis i dur- og molltonearter, men da i parallelltonearter, der durtoneartene følger kvintsirkelen. Rekkefølgen blir denne: C- dur, a- moll, G- dur, e- moll osv. Chopins preludier satte en ny mal for etterfølgende komponister, og inspirerte komponister over landegrensene og på tvers av stilretninger til å komponere samlinger med preludier. Cesar Cui utgir en samling preludier i 1903, samtidig med utgivelsen av Rachmaninovs preludier, opus 23. Utenfor Russland er kanskje Claude Debussy sine to samlinger preludier mest kjent. De ble utgitt tett opptil Rachmaninovs opus 32, i henholdsvis 1910 og 1913, og er impresjonistiske «øyeblikksbilder». Det russiske preludiet når sitt absolutte høydepunkt med Rachmaninov og Skrjabin. Begge var jevngamle, og ble uteksaminert fra Moskva konservatoriet i 1892 med gullmedalje. Begge ble opplært i den virtuose klavertradisjonen etter Chopin og Liszt, og viste stor beundring for Chopin.

Rachmaninov gav uttrykk for sin beundring gjennom følgende uttalelser:

Chopin! From the time when I was nineteen years old I felt his greatness; and I marvel at it still. He is today more modern than many moderns ... he remains for me one of the greatest giants (Rachmaninov sitert i Martyn, 1990, s. 402).

Mens Rachmaninov komponerte 24 preludier, komponerte Skrjabin tilsammen 90 preludier, fordelt på flere opus. Begge komponister utforsker klaverets muligheter innen

klang, flerstemmighet og virtuositet, og deres preludier kan sees på som et kompositorisk stil- leksikon.

1.3 Rachmaninovs preludier

Rachmaninov skrev om sitt ciss - moll preludium og redegjør samtidig for sitt syn på absolutt musikk der han trekker inn følelsesmessige og psykologiske aspekter ved musikken, der den absolutte musikkens oppgave ikke er å indusere en stemning i lytteren, men inspirere lytteren til å oppdage sitt eget følelsesmessige landskap. Han vektlegger betydningen av skjønnhet og form i preludiet, og viser til Bach som det ytterste eksempel på dette.

By its very nature the prelude is absolute music, and it cannot be confined within the framework of program music or impressionistic music. Commentators have attributed all kinds of meanings into the preludes of Chopin....Absolute music may suggest an idea or induce a mood in a listener, but its primary function is to give intellectual pleasure by the beauty and variety of its form. That was in fact the aim for which Bach strove in his amazing cycle of preludes, which are a source of boundless delight for the musically mature listener. Their incomparable beauty will be lost if we try to find a reflection of the composer's mood in them. If we feel the need to perceive a prelude in psychological terms, then we must understand that the function of a prelude is not to portray a mood but prepare it. A prelude, it seems to me, is a form of absolute music intended to be performed before a more significant piece, or fulfilling the function of introducing some sort of action, which is of course reflected in its title (Rachmaninov i Seroff, 1950, s. 51).

I 1892 utgir Rachmaninov sitt opus 3, *Morceaux de fantasia*. Dette opuset består av fem pianostykker. Ett av disse er «Preludium» i ciss- moll. Preludiet ble en umiddelbar publikumssuksess. Det vant en enorm popularitet, som har holdt seg til i dag. Etter utgivelsen av ciss - moll preludiet skal det gå elleve år før ti preludier, opus 23 blir utgitt i 1903. Deretter går det syv år før tretten preludier, opus 32, utgis i 1910, og med det kompletterer samlingen.

Til forskjell fra andre komponister som komponerte preludier i alle de 24 toneartene, følger Rachmaninovs preludier et noe annet forløp da de ikke blir komponert og publisert under ett, men er fordelt på ulike opus og komponert i ulike tidsperioder. Det kan tolkes som at Rachmaninov ikke nødvendigvis har hatt en bevisst intensjon fra begynnelsen om å komponere et samlet sett med 24 preludier, noe rekkefølgen på toneartene kan fortelle oss noe om.

I opus 23 kommer toneartene i følgende rekkefølge: fiss - moll, B - dur, d - moll, D - dur, g - moll, Ess - dur, c - moll, Ass - dur, Ess - moll, Gess - dur.

Mønstrene vi kan avdekke i denne rekkefølgen er at preludiene kommer vekselvis i dur- og molltoneart. Et annet mønster er relasjonen mellom det første og det siste preludiet (fiss -

moll og Gess -dur), der Gess - dur er enharmonisk med fiss - molls varianttoneart Fiss - dur. Utover dette etterfølger enkelte preludier hverandres i parallell- og varianttonearter. Rekkefølgen i opus 32 er denne: C -dur, b - moll, E -dur, e - moll, G - dur, f - moll, F - dur, a - moll, A - dur, h - moll, H - dur, giss - moll og Dess - dur.

Her ser vi et annet, og kanskje mer interessant eksempel på relasjoner mellom første og siste preludium. I denne forbindelsen er det snakk om det aller første preludiet, i ciss - moll, og det aller siste preludiet, i Dess - dur, der Dess -dur er enharmonisk med ciss - molls varianttoneart, Ciss - dur. En slik relasjon kan tolkes som at ringen er sluttet.

I dette opuset er det også eksempler på preludier som etterfølger hverandres parallell- og varianttoneart. Det er vanskelig å si noe sikkert om når Rachmaninov bestemte seg for å komponere en syklus med 24 preludier i alle tonearter, og om han bevisst sparte Dess - dur til slutt.

Stiltrekk og form i opus 32.

Jeg tar utgangspunkt i Ydses redegjørelse for stiltrekk i opus 32 når jeg beskriver disse. Rachmaninov er kjent for sine vakre, ofte langstrakte melodier. Noe som derimot er påfallende i dette opuset er få melodier, der preludiene isteden er bygd opp på motiver, eller enkle, ofte korte, melodiske ideer. Ydse trekker frem preludium nr. 5 og 12, som unntak. Preludium nr. 5 er i hovedsak bygget på melodilinjer, men preludium nr. 12 er, foruten den vakre melodilinjens, også bygget på motiver. Ydse påpeker at det er felles motivisk stoff i flere av preludiene, og nevner punktert åttendelsmotiv (sicilianorytme) og oppadgående/ nedadgående sekunddreininger som er å finne i samtlige preludier, med unntak av nr. 1 og 3. Av øvrige stiltrekk nevner hun klokkeklanglingende akkorder, kromatikk, trioler og statiske klangflater. Jeg vil også tilføye pendelmotivet.

De fleste preludiene har en form som minner om ABA - form. En form der lytteren forventer å lett kunne kjenne igjen A -delen når reprisen kommer. I disse preludiene blir det tematiske materialet derimot bearbeidet på en slik måte at det endrer karakter, eller kan oppfattes som et nytt tema. Rachmaninov bearbeider motivene på en kreativ og oppfinnsom måte, der motiviske byggesteiner transformeres til noe nytt. Ydse trekker frem Brahms som eksempel på en slik form for motivisk bearbeidelse. (Ydse, 2001, s. 82 - 84).

2 Topic Theory

2.1 Innføring i Topic Theory

Begrepet «topic theory» ble lansert av Harold Ratner i boken *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980). Ordet er avledet av det greske ordet «topos», som direkte oversatt betyr «sted». Med dette menes ikke «sted» i fysisk forstand, men mer som et mentalt anskuelsessted. Topos brukes mye i retorikk og filosofi, og i den sammenhengen blir det forstått som fokus, vinkel, perspektiv eller premiss. Siden det er vanskelig å finne en fullgod oversettelse til norsk velger jeg å bruke det engelske begrepet «topic» og «topic theory.» Definisjonen av det greske ordet "topos" forklarer også godt utgangspunktet for «topic theory». Ratner definerer topics slik:

From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics—subjects for musical discourse (Ratner, sitert av Agawu, 2009, s. 42).

Topics kan være både individuelle og universelle. Det er blitt laget bibliotek med topics som er særegent for enkeltkomponister, samtidig som mange topics er universelle for den vestlige kunstmusikktradisjonen, slik som feks. den ekspressive stilarten «sturm und drang». Mens Ratner har konsentrert seg om barokken og klassisismen som aktuelle stilperioder, har Robert Hatten videreført begrepet med utgangspunkt i Beethovens verker i boken *Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Hatten, 1994). Ratner inndelte topics etter stilarter, som feks. «empfindung», og «sturm und drang». Og han kategoriserte grupper topics med en mer symbolsk og billedlig betydning, slik som «militært», «jakt», «tyrskisk marsj», og rene danseformer, slik som gigue, pavane osv. Mens Robert Hatten, og senere Janice Dickensheets utvidet begrepet til også å omfatte mer individuelle, ekspressive og følelsesmessige uttrykk. Hatten trekker også frem følgende om topics:

richly coded style types which carry certain features linked to affect, class, and social occasion such as church styles, learned styles, and dance styles. In complex forms these topics mingle, providing a basis for musical allusion (Lidov i Hatten, 1994, forord, s.IV - IX).

Han viser her til topics som ikke nødvendigvis strengt avgrenset fra hverandre, men at ulike topics griper inn i hverandre. Etterhvert som stilen ble mer individuell og personlig, slik som hos Beethovens og de romantiske komponistene, oppstod behovet for en bredere kategorisering, og egne leksikon for å kategorisere den enkelte komponist særegne stil og personlige uttrykk. Marta Grabocz har f. eks. utarbeidet et slikt leksikon over Liszts musikk.

Hun har også utarbeidet stilleksikon som er relevante for det 19. århundrets musikk. Her finner vi også eksempler på topics som ganske vide, slik som «kafemusikk» og «sirkusmusikk». (Agawu, 2009, s. 49). Jo mer kunstmusikken utvikler seg og ekspanderer, jo større blir topic biblioteket. Jeg velger å belyse emnet gjennom å trekke frem konkrete eksempler på topics og analyser basert på topic theory. Kofi Agawu gjør en analyse av 1. satsen i Mozart strykekvintett, opus. 614, med utgangspunkt i topic theory. (Mirka/ Agawu, 2014, seksjon 3, kapittel 5). Agawu plasserer de ulike topics inn i et skjema etter hvor i satsen de inntreffer, og jeg viser en kronologisk oversikt og forklaring til de ulike topic etterhvert som de listes opp:

«Jakt- signal»: Satsen åpner med med kvintbevegelser som kan minne om hornkvinter, som igjen kan assosieres med signal fra jakthorn.

«Briljant stil»: Forløp med brillante, virtuose passasjer.

«Sensitivt uttrykk»: en mykere og mer "feminin" avfrasering som følger etter det maskuline hovedtemaet.

«Lærd stil»: en sekvens med modulasjon og imitasjon av hovedtema. Denne måten å bearbeide tema på ved sekvensering, imitasjon og modulasjoner er en lærd komposisjonsteknikk, og derfor forstått som et topic.

Musette: et tema som i stilen minner om danseformen musette. Gigue: en passasje som har likhetstrekk med danseformen gigue.

I dette eksempelet er inndelingen av topic gjenkjennelige og lett å følge. I andre eksempler er topic mer diffuse eller skjult. Et slikt eksempel er hentet fra de fire første taktene av Mozarts sonate i F- dur, K. 332. (Mirka/ Hatten, 2014, seksjon 3, kapittel 7).

Eksempel:



Rent umiddelbart oppfattes åpningstemaet som en sangbar melodi, i kategorien «sangstil», der frasen avsluttes noe brått og uventet. Robert Hatten utforsker åpningstemaet, og påpeker at liggetonen i bassen tilfører frasen et pastoralt preg, og altså kan falle inn under det pastorale topic. Hatten utforsker videre og trekker en mulig kobling

til folkedansen laendler, som var svært populær på Mozarts tid. Dette er eksempel på en assosiasjon som ikke ligger lett tilgjengelig for lytteren, men som en lytter på Mozarts tid, som levde i datidens kultur mulig kunne ha kjent igjen, og som Hatten har oppdaget gjennom å fordype seg i datidens populære stilarter.

Det kan det være nyttig å se nærmere på begrepet assosiasjon, og diskutere ulike nivåer av assosiasjon. Mennesket har en iboende evne til å assosiere, der ordet assosiasjon betyr å forene sanseinntrykk og forestillinger sammen til en ny forestilling. Det kan være en assosiasjon av høyst personlig karakter, eller det kan være en assosiasjon til et konsept som allerede er kjent for lytteren. For å vise et tenkt eksempel fra Beethovens Pastorale symfoni, og imitasjonen av fuglesang, der treblåserne etterligner fuglenes sang (ikonisk etterligning): En lytter vil kunne få en assosiasjon til konseptet «vår». En lytter kan også få en personlig assosiasjon til barndommens hytteturer og fuglesangen utenfor hyttevinduet. Et annet eksempel er at lyden av trompetsignaler i kombinasjon med trommevirvler og marsjrytme kan skape en personlig assosiasjon hos en lytter til følelsen av noe faretruende, eller det kan skape en assosiasjon til soldater på vei til slagmarken. Situasjonsbildet av soldater som marsjerer til kamp er da konseptet. Jeg trekker i den forbindelse frem et eget eksempel på topics som ikke nødvendigvis er så åpenbare fra Beethovens *Keiserkonsert*. Mange lyttere vil umiddelbart assosiere musikkens med heroisk kamp og triumf kun gjennom musikkens fremadstormende, og seirende karakter, som har gitt verket tilnavnet *Keiserkonserten*. Horisonten utvides først når vi får kjennskap til at konserten ble komponert under vanskelige omstendigheter der Beethoven beskrev å være omgitt av «trommer, kanoner, og all slags elendighet», og måtte søke tilflukt i brorens kjeller for å få ly fra kanonangrep og eksplosjoner. Med dette som bakteppe har vi grunnlag for å oppfatte mer spesifikke assosiasjoner til f.eks. konseptet militærmarsj i første satsen.

Dickensheets trekker frem betydningen av at enkelte topic må forstås i en tidsaktuell kontekst. Hun viser til finalen i Schuberts Strykekvartett i C- dur, opus posthum. 163, der musikken brått glir inn og ut av en forrykende «sigøyneraktig» tarantella.

«Sigøynermusikk» er rett topic i denne sammenhengen. For at assosiasjonen skal gi mening for lytteren forutsetter det at lytteren har kjennskap til hvilke assosiasjoner «sigøynermusikk» skapte i den tidsaktuelle kulturen. (Dickensheets, 2012, s. 101).

I enkelte tilfeller er også topics særegne for komponisten. Flere komponister som levde samtidig med Rachmaninov brukte ironi, parodi og satire som uttrykksform, slik som Sjostakovitsj og Prokofiev, mens Bartok er kjent for det groteske. Grabocz har listet opp

dette som et eget topic i et eget Bartok - leksikon: «the grotesque, signaled by a combination of rhythmic practices (mechanical, the waltz), instrumental association (clarinet), and the octatonic collection» (Agawu, 2009, s. 49).

I Rachmaninovs tilfelle er russisk ortodokse topic, som f.eks. musikalske fremstillinger av kirkeklokkenes klang et topic som vekker både personlige assosiasjoner hos datidens russiske lytter og assosiasjoner til konseptet klokkeringing. Mange assosiasjoner til klokkeringing vil gå den vestlige lytter hus forbi fordi vi ikke kjenner til den russisk - ortodokse tradisjonen, mens enkelte assosiasjoner er så fremtredende at også den vestlige lytter muligens kan fange det opp assosiasjonen til «klokkeringing». Ett slikt eksempel er hentet fra Rachmaninovs preludium i giss- moll, opus 32, der ostinatet i høyre hånds lysere register umiskjennelig gjenskaper klokkeringing med en slik tydelighet at selv en ikke- ortodoks lytter kan oppfatte assosiasjonen. Lyttere i Rachmaninovs samtid kunne derimot gjenkjenne klokkeringing i større grad. Ett eksempel er fra urfremføringen av Rachmaninovs pianosuite nr. 1 opus 5, og siste satsen «Påske» der det observante russiske publikum ikke bare oppfanget assosiasjoner til konseptet klokkeringing, men til og med kunne feste klokkeringingen til et spesifikt kloster (Leikin, 2002, s.36).

2.2 Relevante topics i Rachmaninov opus 32

Pastorale

relevans: preludium nr. 5

Pastorale referer til et musikkverk med idyllisk eller landlig karakter. Robert Hatten beskriver stiltrekkene ved 1700- og 1800 - tallets pastorale stil som verk med langsom harmonisk rytme, ofte i en durtoneart, og med modulasjoner mot subdominanten. Vanlige stiltrekk er orgelpunkt eller kvintborduner, tersparalleller og hornkvinter. Melodikken er gjerne enkel og diatonisk, uten store klimaks.

Siciliano

Relevans: preludium nr. 2, 10, og noe relevans i nr. 11 og 13.

Siciliano er en danserytme med italiensk opphav, som ble mye brukt i barokken. Det er listet opp som et eget topic, men overlapper også noe med det pastorale topic, da denne rytmefiguren kan passe inn i et verk med pastoral karakter. Det er funnet sicilianorytme i madrigaler helt tilbake fra 1500- tallet. En oversikt over kjennetegn på siciliano i nyere tid lister opp som følger: en følsom, edel og enkel karakter, og et langsomt tempo, med punkterte rytmefigurer i enten 12/8 -dels takt eller 6/8- dels takt. (Mirka/ Haringer, 2014,

seksjon 2, kapittel 3). Kjente eksempler på siciliano i komposisjoner etter barokken er blant andre Mozarts klaverkonsert nr. 23, 2. sats og Chopins ballade nr. 2.

Arkaiserende stil

Relevans: preludium nr. 1, 4 og 8.

«Arkaiserende stil» står oppført på Dickensheets sin liste over topics som får en ny oppfriskning i romantikken. «Arkaisk» betyr i denne sammenhengen å etterligne stilarter fra eldre perioder.

Romantic evocations of the Baroque, including Bach-like fugal passages, highly controlled dissonances, driving Baroque rhythms, and the occasional dance rendered in a clearly Baroque style (Dickensheets, 2012, s. 124).

I Rachmaninovs opus 32 er det imitasjon og etterligning av toccata- stil som er relevant.

«Appassionato/ Lugubre»

Relevans: preludium nr. 6 og evt. nr. 13.

«Stile Appassionato» kan best oversettes som «lidenskapelig», og er oppført på Dickensheets sin oversikt over topics som får ny relevans i romantikken. «Stile appassionato» er assosiert med de sterke uttrykk for lidenskap i musikken, som gjør seg gjeldende særlig i romantikken. Svært ofte er dette relatert til følelser som kjærlighet og begjær. Men det er også gjeldende for andre lidenskapelige følelser, som feks. nasjonalfølelse og religiøse følelser, som fremkommer i Berliozs *Symphonie Fantastique*. Som eksempel trekker hun særlig frem Liszts musikk. Hun viser til pianostykket «Funerailles» som eksempel på uttrykt lidenskap, som her uttrykker heroisk beundring og ærefull sorg i forbindelse med tapet av ungarske revolusjonære under den ungarske krigen. (Dickensheets, 2012, s. 101). Marta Grabocz utarbeider et eget leksikon for ulike følelsesmessige uttrykk (classesmes/klasser) i Liszts musikk:

Grabócz's interest is not merely in identifying classesmes but in interpreting them. This leads her to develop a series of categories for distributing the quality and associations of themes and gestures in Liszt. Elementary signifying units are semes, classesmes, or isotopies, and these three types of building block make possible a reading of Liszt's music as a form of narrative (Agawu, 2009, s. 46).

Blant disse topics finner vi både «appassionato, agitato» og «the lugubrious type deriving at the same time from appassionato and lamentoso (lagrimoso)»

Luguber betyr bedrøvelig eller trist, men kan også bety suspekt eller uhyggelig. Denne stilen er relevant for flere av Liszts senere verker, der han var preget av dyp sorg etter å ha opplevd flere personlige tragedier. Mange av Liszts senere komposisjoner har også

titler som indikerer noe sørgelig og fryktelig, slik som «Nuage gris» (fritt oversatt «Grå skyer»), «Unstern» (fritt oversatt «Uheldig stjerne»), Lugubre og Lamentoso. Som eksempel kan jeg nevne «La Lugubre Gondola» og flere satser i den tredje samlingen *Pilgrimsår*.

Elegi

Relevans: preludium nr. 10

I musikkhistorien er elegi betegnelsen på et musikkverk som skildrer tapsopplevelse eller sorg. En elegi er gjerne i en molltoneart, og i et langsomt tempo. Sicilianorytme er ikke uvanlig. En fallende sekundbevegelse, kjent som «det Mannheimske sukk» er også et vanlig element i denne stilen.

Heroisk

Relevans: preludium nr. 13

Asbjørn Eriksen skriver om den musikalske karakterframstilling og tar utgangspunkt i karakterbegrepet. Han har sammenfattet et forslag til vide, konseptuelle karakterkategorier. En av disse er «heroisk»(eroico). Musikkuttrykket «eroico» betyr heroisk og kraftfullt (Eriksen, 2007, s. 316- 317).

En slik overordnet kategori kan åpne opp for en videre tolkning av musikkens karakter, og en bredere nyansering av hva som oppfattes som heroisk. Det åpner opp for overlappende karakterer som bla. «triumf» og «kamp», derav «indre kamp» og «personlig trium» utover mer billedlige referanser som «kampsignal», «soldatmarsj» osv. Et fremtredende eksempel er Beethovens Eroica- symfoni som var komponert «til minne om en stor helt». Den mest åpenbare assosiasjonen er muligens sørgemarsjen i andre sats, som i sin enkle ærbødighet uttrykker sorgen over tapet av helten, men også feirer heltens bragder. Musikalske effekter som helt kort kan nevnes er: moll (som understreker den sorgtunge karakteren), dissonanser (som understreker smerteuttrykk), marsjrytme, midtparti i dur (som understreker det håpefulle) og fanfare. I symfoniens første satsen er det tydelige assosiasjoner til «kamp», som også kan tolkes i overført betydning som f.eks «indre kamp» og ikke nødvendigvis referanse til kjempende soldater. Et eksempel på et verk med heroisk karakter fra romantikken er pianostykket «Funerailles» av Liszt, som tidligere er omtalt under «stile appassionato».

Den russisk - ortodokse kirkestil

Relevans: preludium nr. 3, 4, 9, 10, 11 og 12.

Marta Grabocz har inkludert «russisk-ortodoks kirkestil» på en liste over topics i det 19. århundre (Agawu, 2009, s.46). «Kirkestil» innen russisk- ortodoks tradisjon favner bredere enn det rent hørbare, siden det religiøse også oppleves gjennom andre typer sanseinntrykk. Ikonene man ser, røkelsen man lukter, og sangen man hører er alle tillagt religiøs betydning. For å bedre forstå det russisk- ortodokse topic kan det være nødvendig med litt bakgrunnskunnskap. Den russisk- ortodokse kirke var statskirke, og nært knyttet til Tsarveldet. Den har i tidenes løp hatt dyp innflytelse på russisk kultur og historie.

Tradisjonen hadde i Russland sitt høydepunkt på 1800-tallet. På det meste var det rundt 70.000 kirker i landet, og rundt en million kirkeklokker.

Over hele Russland lød klokkinging fra klokketårnene flere ganger daglig. Fra klokketårnene, på russisk kalt for «zvonnitsa», lød intrikat klokkespill fra små sølvklokker, iblandet lyden fra altklokkene og de dypere bassklokkene. Vibrasjonen fra de aller største klokkene var så dype at de ikke var hørbare for det menneskelige øre, men kunne kjennes fysisk som vibrasjoner. Den russisk ortodokse messen var rik på sanseinntrykk og religiøse symboler. Kirkerommet var smykket med ikoner og fylt av røkelse, lys og korsang. Alle disse religiøse symbolene var, sammen med liturgien, og også klokkingingen sett på som noe hellig. Rachmaninov ble født inn i denne tradisjonen i 1873, der politiske uroligheter etterhvert skulle prege hans voksne liv. Befolkningen led materiell undertrykkelse under tsarveldet. Misnøyen resulterte i en revolusjon i 1905, og kulminerte siden i oktober -revolusjonen i 1917, der tsarveldet ble styrtet. Revolusjonen var anført av Lenin, som førte Russland inn i en kommunistisk tidsalder. Under dette regimet ble religionsutøvelsen pulverisert. Religionsutøvelse ble forbudt, og klokketårn ble styrtet ned og brent. Et stort antall munk og nonner henrettet og forvist til arbeidsleire. Rachmaninov flyttet i perioder til utlandet for å unnfly den politisk spente situasjonen, og for å få ro til å komponere, men emigrerte til slutt til USA i 1918 for aldri mer å vende tilbake. Rachmaninov beskrev sitt forholdt til sitt hjemland på følgende måte:

I am a Russian composer, and the land of my birth has influenced my temperament, and outlook. My music is the product of my temperament, and so it is Russian music.....I left behind my desire to compose: losing my country, I lost myself also (Rachmaninov sitert i Bertensson/ Leyda, 1956, s. 515).

Kirkeklokker

I likhet med den katolske kirken har religiøse handlinger og symboler en dypere betydning utover det rent symbolske. Et illustrerende bilde på dette er den katolske læren om nattverden, transsubstansiasjonen, der brødet og vinen ikke bare en symboler på Jesu legeme og blod, men ved innstiftelsesordene omdannes til Kristi legeme og blod.

På samme måte kan også forholdet til til religiøse symboler og handlinger i den russisk-

ortodokse kirke forstås. Kirkeklokkene ble kalt for «syngende ikoner». De ble gitt navn, og gjerne oppkalt etter en helgen som ofte var støpt inn i relieff i klokkelegemet. De ble vigset gjennom en velsignelse som er basert på dåpsritualet. Klokkene ble sett på som «akustiske ikoner» som tok opp plass gjennom lyd, mens det malte ikonet tok opp plass fysisk i kirkerommet. Mens det malte ikonet ble ansett som en billedliggjøring av Den hellige skrift, ble kirkeklokkene regnet som Den hellige skrift malt i lydbilde. Det var heller ingen hvem som helst som fikk ringe med klokkene. Klokking ble ansett som en hellig handling, og klokkeren var i en geistlig stilling. Klokkerens tittel var «zvonar» og denne mottok alltid velsignelse før han gikk opp i klokketårnet. Klokking hadde en betydelig plass i dagliglivet. Klokkene ringte ikke bare for å kalle inn til messe, men ble ringt for å kalle menigheten til bønn, feire viktige hendelser og varsle om nødsituasjoner, slik som brann og flom. Det ble også ringt for å varsle om krig, og feire at krigen var vunnet. Tsjajkovskijs 1812-ouverturen ett eksempel der lyden av kirkeklokker fremstilles gjennom musikk. I denne ouverturen symboliserer lyden av kirkeklokker den endelige seieren over Napolens styrker.

Klokkene var støpt i en blanding av bronse og tinn, ofte også iblandet sølv, noe som skaper en særegen klang. Klokkene ble inndelt i tre hovedgrupper: sopran, alt og bass. Innenfor disse tre gruppene var det også klokker i ulike størrelser. De største klokkene kunne være gigantiske og veie over 100 tonn. Ett klokketårn kunne huse inntil mange klokker i ulike størrelser, fra gigantiske bronseklokker, til små sølvklokker. Hver klokke hadde sin egen klang og resonans. Hvert klokketårn var utstyrt med flere klokker, gjerne flere dusin, som ble ringt både hver for seg og samtidig i et intrikat samspill. De ble betjent ved hjelp av et tau-system, og pedaler. Ved feks. begravelse ble klokkene ringt først hver for seg, for så å ringes samtidig. Dette symboliserte livet fra begynnelsen til slutt, der den minste sølvklokken symboliserte fødsel, og den største bronseklokken symboliserte død. Fokuset var ikke på melodi, men på rytme og klang. Klokkene ble spilt ved å trekke i snorer som beveget pendelen inni klokken. Rytmen kunne ofte bli ganske ujevn. Klokkene var ikke stemt i en spesiell tone, og ulikt med vestlig tradisjon var det ikke en oktav mellom den dypeste og lyseste tonen, men en septim. Hver klokke hadde også sin særegne klang, og når de ble ringt samtidig ble det en spesiell resonans og klangeffekt. I den vestlige tradisjonen spilles det melodier på et klokkespill som kalles carillon, der klokkespillet er stemt etter kromatisk skala. Ved klokkingen i den russisk-ortodokse kirke spilles det derimot ingen melodier, men isteden lager klokkeren en komplisert polyrytmikk. I et veiledningshefte for russisk-ortodokse klokkere, publisert av patriarket i Moskva står det:

Grunnlaget for den ortodokse klokking ligger ikke i melodien, men i rytme, dynamikk og i samspill med klangfarger mellom ulike klokker.» (Fritt oversatt fra *Typikon for Church Ringing*, 2004, s. 3).

Med dette som bakteppe kan vi forstå det Rachmaninov skriver i 1913:

The sound of church bells dominated all the cities of the Russia I used to know— Novgorod, Kiev, Moscow. They accompanied every Russian from childhood to the grave, and no composer could escape their influence. All my life I have taken pleasure in the differing moods and music of gladly chiming and mournfully tolling bells. This love for bells is inherent in every Russian... If I have been at all successful in making bells vibrate with human emotion in my works, it is largely due to the fact that most of my life was lived amid vibrations of the bells of Moscow...(Rachmaninov sitert i Bertensson/Leyda, 1956, s. 259).

De russisk ortodokse klokkene deles inn i tre grupperinger: De minste sopranklokkene heter Zazvonny, de mellomstore altklokkene heter Podzvonny, mens de store bassklokkene heter Blagovestnik. Lyden av en eller flere klokker sammen kalles zvon.

Det er fire typer klokkinging:

Blagovest er enkeltslag på en stor klokke og betyr oversatt «gode nyheter», fordi den ringer inn til messe. Perebor er lyden av flere klokker, zvon, som ringes ved begravelse.

Hver enkelt klokke slås en gang, fra den minste til den største, i et langsam, jevnt tempo.

Deretter slås alle klokkene samtidig. Dennes rekken med slag på klokkene, fra den minste til den største, symboliserer stadiene i en persons liv, fra fødsel til død. Den endelige klangen av alle klokkene samtidig symboliserer slutten på det jordiske livet. Perezvon ringes på langfredag. Der hver av klokkene slås en eller flere ganger, fra største til de minste, med et siste slag på alle på en gang. Mønsteret kan gjentas mange ganger.

Trezvon er den rytmiske ringing av flere klokker, ved å bruke hele skalaen. Den ringes ved gledefylte anledninger, slik som påskefesten. Det er ingen fast rekkefølge, men klokkingen improviserer selv. I trezvon, blir de improviserte mønstrene gjentatt tre ganger, med en kort pause mellom hver repetisjon. Trezvon begynner som oftest med tre slag på blagovestnik for dagen, som symboliserer treenigheten, Gud, Jesus og Den Hellige Ånd. Duszvon ligner på Trezvon, bortsett fra at mønsteret gjentas kun to ganger i stedet for tre ganger.

«Klokkene i Moskva»

Som 19-åring komponerte Rachmaninov *Morceaux de fantasia*, opus 3.

Opuset bestod av fem stykker for soloklaver, der nr. 2 er et preludium i ciss- moll. Preludiet ble mottatt med begeistring da det ble urfremført, og ble etterhvert gitt tilnavnet «Klokkene i Moskva», siden lytterne mente preludiet forsøkte å gjenskape slagene fra de største klokkene i kirketårnet i Kreml.

Preludiet er i ABA - form, der det karakteristiske åpningsmotivet for A - delen består av tonene A - Giss -Ciss:



Åpningstemaet i B - delen kjennetegnes av en fallende, kromatisk melodilinje:



Kadensen som avslutter preludiet kan minne om klokkeslag som gradvis hendør:



I forordet til den russiske noteutgaven av preludiene redegjør Valentin Antipov for det han omtaler som «skulte variasjoner» i opus 32. Han viser til eksempler på at åpningsmotivet i ciss - moll preludiet (tonene A- Giss -Ciss) kommer tilbake i ulike forkledninger i opus 32.

Kolokola, opus 35

«Klokkene», eller *Kolokola* på russisk, er et storstilt verk for orkester, kor og solister.

Kolokola ble oppført i 1913, tre år etter Rachmaninov hadde utgitt opus 32, og med det, komplettert samlingen med preludier. Verket er komponert over et dikt av Edgar Allen Poe og skildrer hvordan kirkeklokkene følger menneskets liv fra vugge til grav.

Diktet er inndelt i fire strofer, som følger satsene.

Første sats fremstiller de minste sølvklokkene, og skildrer barndommens uskyld og glede.

I diktet skildres dette gjennom en beskrivelse av gleden og forventningen rundt en

sledetur, der raslingen av små sølvbjeller klinger. Andre sats skildrer gullklokkene som

ringer inn til bryllup, og markerer starten på voksenlivet. Tredje sats fremstiller

bronseklokkene og skildrer deres varsel om en katastrofal brann, der byen står i flammer.

Den fjerde og siste satsen illustrerer jernklokker som ringer til begravelse og symboliserer livets utgang. Rachmaninov skriver:

In the drowsy quiet of a Roman afternoon, with Poe's verses before me.....I heard the bell voices, and tried to set down on paper their lovely tones that seemed to express the varying shades of human experience (Rachmaninov sitert i Bertensson/ Leyda, 1956, s. 260).

«Pendelmotiv»

I denne symfonien er det et spesielt melodisk mønster som er gjennomgangstema, og da særlig i andre satsen. Det er et motiv som beveger seg ut fra en sentraltone, og ofte inntil en kvint i avstand. Melodien svinger da som en pendel fra det tonale senteret, og tilbake igjen, slik som i dette eksempelet fra første satsen:



Dette er et mønster vi også finner igjen i flere preludier i opus 32, og også i verker som har relevans til «Dies irae» slik som siste satsen i *Symfoniske danser* og muligens også i det symfoniske diktet *De dødes øy* (Eriksen, 2007, s. 424). Raslingen av de små sølvbjellene imiteres på en svært billedlig måte, ved hjelp av bla. klokkespill. Klangeffekter og klangfarger brukes i større grad for å illustrere de øvrige klokkene, slik som feks. ved åpningen av fjerde sats, der jernklokkens slag illustreres i form av jevne, dumpe paukeslag i bakgrunnen, som kan minne om klokker som høres på lang avstand. I forgrunnen ligger et klangteppe som muligens illustrerer overtoneklangen fra den enorme jernklokken. Mot

slutten av denne satsen kommer et parti der fire toner repeteres i en nedadgående bevegelse, et motiv jeg velger kalle for «tåremotivet». Motivet kan være ment å illustrere et spesifikt barndomsminne der Rachmaninov minnes den sorgtunge klangen fra klokkene i St. Sofia katedralen:

One of my fondest childhood recollections is associated with the four notes of the great bells in the St. Sophia Cathedral of Novgorod, which I often heard when my grandmother took me to town on church festival days.....The bell ringers were artists. The four notes were a theme that recurred again and again, four silvery weeping notes veiled in an everchanging accompaniment woven around them. I always associated the idea of tears with them (Rachmaninov sitert i Bertensson/ Leyda, 1956, s.260).

Fantasie (Tableux) opus 5

Som tyveåring komponerte Rachmaninov et verk for to klaverer som han i et brev beskriver han verket som «en serie musikalske bilder» (Bertensson/ Leyda, 1956, s.91). Rachmaninov, som ellers sjelden har gitt beskrivende titler til sine verk, setter her beskrivende titler på satsene. Tredje satsen har tittelen «Les larmes» («Tårene»), og fjerde og siste sats har tittelen «Pasque» («Påske» eller «Påskefest»). Disse to satsene er interessante da de begge bygger på motiv som er ment å illustrere kirkeklokker. Tredje sats åpner med «tåremotivet», som er en nedgang på tonene B - A - G - Ess. Fjerde sats er tydelig ment å imiteres den tradisjonelle klokkingen under påskefeiringen.

«Les larmes»:

Som tidligere nevnt skildrer Rachmaninov klokkene han hørte i St. Sofia katedralen som «fire sølvskimrende, sørgende toner vevd inn i og omsvøpet av et stadig skiftende akkompagnement. Jeg forbandt alltid tonene med gråt». (Fritt oversatt).

Satsen åpner med å presentere «tåremotivet» i en naken, enslig stemme i første piano. Utover i satsen bearbeides temaet som et hvilket som helst tematisk motiv i et musikalsk, dramaturgisk forløp. Mot slutten av satsen avløses «tåremotivet» av en kort sørgemarsj. Noe som understreker barndomsopplevelsen av klokkene som uttrykk for sorg og gråt. Klokkeklang fra øvrige klokker, som blandes inn, illustreres hovedsakelig gjennom sekstendelsbevegelser i et lysere register, som kan ha noe likhet med sekstendelsostinatet i giss- moll preludiet, opus 32.

«Pasque»:

Mens forrige sats fremstår som et musikalsk verk basert på «tåremotivet» og på imitasjon av kirkeklokkes klangteppe, fremstår «Pasque» som imitasjon av klokkingen under påskefesten. Ut fra satsens oppbygning og struktur er det nærliggende å tro at det er

trezvon, som tradisjonelt ringes under påskefesten, satsen skal imitere. Påskefesten var en viktig høytid i Russland som ble forbundet med glede og feiring. Og her er hele spekteret av klokker representert, fra sølvklokkenes «ringing» i pianoets lyseste register til bassklokkenes «slag» i pianoets dypeste register. Den storslåtte feiringen uttrykkes med en dynamikk som spenner mellom *ff* og *fff*. I takt seks kommer et kort avbrudd der andrepiano imiterer tre tunge «slag». Dette er i tråd med trezvon, der tre etterfølgende slag i bassklokken symboliserer treenigheten. Bassklokkene (og eventuelt de største altklokkene), imiteres gjennom akkorder i dypt leie som slås an i en langsom, monoton rytme. Styrkegrad, opptil *ffff*, og dobling av kvinter og akkorder skaper en massiv klang. Det er eksempler på dissonerende intervaller, slik som tritonusintervall som blir liggende over og klinge inn i hverandre, og muligens gjenskaper klangen fra ustemte klokker.

Znammenyj - sang

I den russisk- ortodokse kirken stod kirkesangen sentralt. Instrumentalmusikk var ikke tillatt, så kirkesangen utgjorde det musikalske innslaget under messen. Den eldste formen for russisk- ortodoks kirkesang er chant eller monodien, den unisone sangen. Den eldste og viktigste typen sang er znamennyj- sangen. I barndommen tilbrakte Rachmaninov sommerferiene sammen med sin bestemor på landstedet «Borrisovo». Bestemoren tok han ofte med i kirken. Om sine barndomsopplevelser herfra forteller Rachmaninov følgende: I took less interest in God and religious worship than in the singing, which was of unrivalled beauty, especially in the cathedrals (Riesemann, 1934, s.444).

Rachmaninov ble slått av kirkesangens skjønnhet, og under konservatorietiden fordypet han seg i studier om den eldste formen for russisk- ortodoks kirkesang, znamennyj- sangen. Znamennyj- sang er en type liturgisk sang har røtter helt tilbake til 1000- 1100- tallet. Den er unison og kan være både melismatisk og syllabisk. Den kjennetegnes ved trinnvise bevegelser. Melodien i znamennyj- sang følger ordene tett, der en fast rytme og større intervaller er uvanlig, men teksten flyter naturlig. I motsetning til gregoriansk sang, der den første og den femte tonene er viktigst, følger znamennyj- sangen et annet mønster. Toneomfanget for znamennyj- sanger ligger innenfor et leie som er komfortabelt for en tenor/ baryton å synge i. Skalaen er bygd opp på tetrakorder, som er grupper med tre noter. Eksempel på en slik gruppe er «do- re- mi». Intervallet mellom hver slik gruppe danner en ren kvart.

Melodien

Znamennyj- sangen kan være svært melismatisk, med mange toner på hver stavelse, og

beveger seg diatonisk trinnvis, ofte innenfor et begrenset toneomfang. Melodilinjene kan bli svært langstrakte og oppfattes som veldig uttrykksfulle. Dette er også kvaliteter som kjennetegner melodien hos Rachmaninov, som er kjent for lange, trinnvise diatoniske bevegelser.

The main element of S.V. Rachmaninoff's music is the melody. It's breadth and chanting are rooted in Russian folk songs and ancient cult melodies. This connection is especially close in the lyrical themes that distinguish the "length", a long continuous development. The song intonations or intonations of the znamenny chant have only general resemblance to the original. They were not cited, but received individual interpretation in the musical language of the composer (Lozinskaya, 2016, s. 1871).

Rachmaninov la også selv stor vekt på melodiens betydning. Han uttaler blant annet følgende:

Melody is music - the integral foundation of all music, since a perfectly conceived melody implies and develops its own natural harmonic treatment. The Futurists, on the other hand, openly state their hatred for anything faintly resembling a melody (Eriksen, 2007, s. 26)

Nattgudstjenesten (Vigilie) opus 37

Flere russiske komponister studerte znamennyj- sang og brukte det i sine komposisjoner. I 1915 komponerte Rachmaninov et a capella korverk basert på den russisk- ortodokse liturgien «vigilie». I denne messen er fem av satsene basert på originale znammenyj- sanger. Seks av satsene er znammenyj- sanger komponert av Rachmaninov selv. Han omtalte disse som «conscious counterfeits» («bevisst forfalskning») (Martyn, 1990, s. 254). Rachmaninov var inspirert av znammenyj- sanger i flere av sine verk. Et eksempel er symfoni nr. 3 der første satsen åpner med et znammenyj - lignende tema. Tonaliteten i denne satsen har forøvrig også et frygisk - lignende preg. Noe som forsterker assosiasjonen til modalitet og kirkesang.

Dies irae

Dies irae betyr oversatt «vredens dag». Dies irae er en gregoriansk hymne fra 1300- tallet som har sin opprinnelse i den romersk- katolske kirke. Den er blitt brukt av mange komponister, ofte i liturgisk musikk som dødsmissen «Requiem», men også i program- musikk slik som i Hector Berliozs *Symphonie fantastique*. Rachmaninov fikk kjennskap til hymnen gjennom å dirigere Berlioz *Symphonie fantastique* og Liszts *Totentanz*. Det eneste verket der Rachmaninov selv erkjenner bruk av Dies irae, er i *Paganini - variasjonene* for klaver og orkester. I dette verket bruker Rachmaninov Dies irae på en måte som er teatralisk og karikerende. Rachmaninov siterer også Dies irae i sin helhet flere steder i siste satsen i *Symfoniske danser*. Enkelte musikkforskere mener å finne igjen Dies irae i så mye som en tredjedel av Rachmaninovs produksjon. Det hevdes også at Rachmaninov

brukte Dies irae i komposisjoner som ikke har skjebne og død som tema. Rachmaninov er i så tilfelle ikke den eneste komponisten som siterer Dies irae i komposisjoner som ikke er direkte relatert til død og skjebne. Brahms bygger sitt intermezzo nr. 6, opus 118 på et motiv er slående likt med Dies irae både gjennom fragmenterte referanser og direkte sitat. Med dette stykket har også i tillegg en dyster og nedstemt karakter, som passer inn med det alvorstunge Dies irae. Rachmaninov fletter isåfall Dies irae også inn i komposisjoner som er lystbetonte, slik som andre satsen i *Kolokola*, som skildrer gullklokker og bryllup. Det er flere eksempler på verk som er bygd på temaer som kan ha en viss likhet med begynnelsen av Dies irae. Det disse verkene har til felles er at temaene bygger på de fire første tonene av Dies irae, som også sammenfaller med pendelmotivet. Eksempler er begravelser -satsen i *Kolokola* og i det symfoniske diktet *De dødes øy*. Begge er verk der bruk av Dies irae er berettiget. Andre eksempler er den tidligere nevnte andre satsen av *Kolokola*, «Gullklokkene» og hovedtemaet fra første sats i symfoni nr. 1.

Det er også flere eksempler på at melodilinjer som ligner Dies irae oppstår på topptoner i akkompagnementsfigurer. Dette skjer feks. i Etude- tableau op. 39 nr. 2. Det er vanskelig å slå fast om dette er en likhet som oppstår tilfeldig eller om det er tenkt som en referanse til Dies irae. Rachmaninov selv avslørte svært sjeldent et mulig programforløp i sin musikk, og avslørte ikke hvilket forhold han hadde til Dies irae. Rachmaninovs siste verk, *Symfoniske danser*, kan derimot gi oss et visst innblikk i forholdet til både Dies irae og znamenyj- sangen. Siste satsen fremstår som en dødsdans, der Dies irae, som symboliserer døden, settes opp mot sitater fra den niende satsen i *Nattgudstjenesten*, som symboliserer oppstandelsen. Dies irae siteres flere ganger gjennom satsen, og imiteres på ulike måter, og brukes her på en måte som skaper en stemning av frykt, uro og død.

3 Analysedel

Preludium 1

Allegro Vivace

C - dur

4/4 - takt, alla breve

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 8	A1	Tema a1	C er sentraltone. Fargelegging ved hjelp av kromatiske linjer. Tydelige kadenser.
8 - 16		Tema a2	
17 - 25	B	Tema b	
25 - 37	A2	Tema a3	
37 - 41	Koda		

Tema a1 og tema a2 har til felles at de består flere «lag», der liggetoner i bassen danner det harmoniske fundamentet, parallellt med at kromatiske og diatoniske passasjer løper både over og under liggetonene. Dette preludiet kjennetegnes ikke av melodi, men heller av harmonisk spenning, og kromatikk. Tema a1 starter med en opptakt på sekstoler, der tonen Ass settes an på en oktav i bassen, og ligger over inn i takt 2, før spenningen fra tonen Ass blir oppløst av en C - dur akkord midt i takt 2. Høyrehånds passasjespill danner en kromatisk, trinnvis bevegelse fra tonen C til E, ved hjelp av komprimert og mikroskopisk kromatikk, mens venstre hånd bukter seg på skalatoner i c- moll frem til C - dur akkorden midt i takt 2. Forløpet gjentas, med unntak av at opptakten nå er sekstendeler. Disse fire taktene utgjør første halvdel av tema a1. I den andre halvdel av tema a1, fra takt 5 - 8, settes tonen Ass an i bassen på samme måte som i første halvdel, men denne gangen etter en triolopptakt. De kromatiske løpene fortsetter også her, bare i en litt annen variant der passasjene understøtter en kromatisk melodilinje som spilles i diskanten i høyre hånd, og dobles i tersen under i venstre hånd. Den harmoniske oppløsningen til C skjer først i takt 8, etter en G - dur kvartsektforholdning i takt 7. G - dur forholdningen skaper en klar og tydelig følelse av tonalitet, når den oppløses til C. Tema a2, fra takt 9 - 16 har et mønster som er svært likt med tema a1, bare at liggetonen i bassen her er tonen B, og ikke Ass, og at den kromatiske melodilinen i andre halvdel av temaet er forskjøvet opp, og

starter på tonen Fiss. Tema b starter med opptakt til takt 17 og består av to «lag» passasjer i begge hender, der de øverste tonene, akkordtoner i c - moll, utheves og skaper et kort motiv som først starter i et rytmisk taktfast og lekent mønster, for deretter å gå over i en uthevet, melodisk linje. Opptakt til takt 26 markerer begynnelsen på A2- delen. Tema a3 kommer her i en mer komprimert versjon av tema a1 og tema a2, der de to første taktene repeteres fire ganger, mens melodilinjen fra takt 5- 7 er sløyfet. Oktaven på tonen Ass gjentas ikke, men avløses av en oktav på tonen B i takt 28. Den tredje gangen avsnittet gjentas avløses oktaven av en B - dur akkord i begynnelsen av takt 30. Siste gang spilles avsnittet uten liggetoner, men etterfulgt av en ekstra «hale» på to takter, der de kromatiske passasjene løper videre opp mot en topptone i takt 34. Denne topptonen kunne satt et naturlig punktum for preludiet, men etterfølges isteden av en kort koda over fire takter. Kodaen består av akkorder som ligger på halvnoter, med en kromatisk nedgang i mellomstemmene. Denne kodaen har en likhet med kodaen i ciss - moll preludiet, da vi også der finner en kromatisk nedgang i mellomstemmene.

Det er flere innfallsvinkler til å tolke dette preludiet. Det forrige opuset med preludier, opus 23, åpner med et langsomt preludium i en toneart med tre fortegn, en Largo i fiss- moll. Opus 32 derimot, åpner friskt med en Allegro vivace i C- dur. Rachmaninov velger altså her å åpne sin siste, og kompletterende samling preludier i C -dur, slik som forgjengerne Bach og Chopin også gjorde. Det er et kort preludium, sett i forhold til de andre preludiene, i tillegg til at det har en fremoverlent karakter med utpreget virtuost, briljant passasjespill. Jeg får en umiddelbar assosiasjon til Chopins preludium i C -dur, som også er kort og briljant. Jeg får også assosiasjoner til opus 10 nr.1, selv om Chopins opus 10 er en samling etyder. Opus 10 åpner friskt med en etyde i C- dur, som i likhet med Rachmaninovs C -dur preludium, også kjennetegnes av oktaver som ikke har noen melodisk funksjon, med et briljant passasjespill i høyre hånd. Jeg ser også likheter med Liszt Trancendentale etyde nr.1. S134. Denne etyden, som forøvrig har tittelen «Preludio», er i C- dur, og har også kromatiske oppganger, og passasjespill som demonstrerer virtuos briljans. «Preludio» er et kort preludium, uten melodi og med en enkel harmonikk. Chopins preludier tilførte preludiet en ny rolle som en selvstendig komposisjon. Rachmaninovs C -dur preludium, sammen med Liszts «Preludio», har derimot karakter av å være en forberedelse, altså et preludium som oppfyller den opprinnelige funksjonen som et forspill. Noe som er særegent for Rachmaninovs preludium er derimot det «toccata- lignende» passasjespillet, som er fremtredende særlig i B- delen. Det er interessant å se nærmere på harmonikken. Rachmaninov bruker enkle, men effektive virkemidler. Først er det tonen

Ass som skaper harmonisk spenning. Ass er det sjette trinnet i c - moll skala, og skaper her en sterk spenning til særlig C- dur. Det er passasjer som leker seg i kromatisk oppadgående bevegelser, parallellt med passasjer som bukter seg i trinnvise bevegelser i c - moll skala. Det er altså ikke en full akkord som skaper harmonisk spenning, men en enkelt oktav, omgitt av skalatoner i c- moll, som skaper en harmonisk spenning til C- dur. I neste avsnitt er det tonen B som skaper en lignende spenning. Tonen B er septimen i C- dur, og kunne her blitt brukt som en modulasjon til F- dur, men passasjespillet på skalatoner i c- moll gjør at spenningen igjen ledes mot C - dur. Tonen C fungerer som et tonalt sentrum. Det kan sammenlignes med en strikk som strekkes gradvis ut, men alltid trekkes tilbake mot tonen C, der effekten ligner på pendelmotivet. Denne spenningen på en liten sekund kan skape vage assosiasjoner til åpningsmotivet i ciss - moll preludiet. Både Antipov og Barrie Martyn bemerker en slik assosiasjon (Martyn, 1990, s. 226). Likheter med åpningsmotivet i ciss - moll preludiet finner vi her i basslinjene og gjennom mønsteret Ass - G- C. I takt 5 - 8 oppstår en likhet med Ass - G - C, gjennom bassnoten på Ass som etterfølges av en G -dur kvartsekstforholdning, som igjen løses opp til C. Det er også en likhet mellom kodaene. I Rachmaninovs C -dur preludium kommer det avslutningsvis en «toccata- lignende» passasje, opp mot noe som kunne fungert som en naturlig sluttone, og punktum for preludiet. Isteden etterfølges denne av en kort kadens, som har en lignende kromatisk mellomstemme som i kodaen i ciss - moll preludiet, foruten å ha en tydelig assosiasjon til kirkeklokker.

Preludium 2

Allegretto

b - moll

9/8 - takt

Oversikt :

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 9	A1	Tema a1	b - moll, med bikadenser til andre tonearter.
9 - 16		Tema a2	
17 - 34	B	Motivisk bearbeidelse	
35 - 36		Kort overledning	
37 -54	A2	Tema a3	

passasje over tre takter roer ned dette dramatiske høydepunktet. I takt 35 kommer så en kort overledning som består av en augmentert sicilianorytme. I A2 - delen er sicilianorytmen i tema a3 uten betoning på første slag, men også uten punktering. Noe som gir en lettere, mer danseaktig karakter. Denne delen går også over i en allegro scherzando i takt 44 der sicilianorytmen er markert med staccato. Sicilianorytmen brukes ofte i molltonearter, slik som dette preludiet er et eksempel på. Vi ser her at sicilianorytmen brukes på tre ulike måter. Først melodisk og syngende, med betoning på første slag i hver gruppe, og som en underliggende, drivende motor. Den repeterende dreiningen på en liten sekund er med å skape et stemningsfullt klangteppe. I B- delen brukes det i en gradvis oppbygning, fra «poco a poco accellerando». Rytmen utnyttes for å skape en akselererende effekt, for å skape en bølge opp mot et høydepunkt. Tilslutt brukes det som en lett, danseaktig og spøkefull rytme i «allegretto scherzando».

Preludium 3

Allegro vivace

E - dur

4/4- takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 10	A1	Tema a1	E - dur, antydinger av ciss - moll.
11 - 21		Tema a2	
22 - 23		Kort overledning	
24 - 39	B	Utvikling av tematikk	Modulerer
40 - 49	A2	Tema a3	E - dur
50 - 63	Koda	Motiver fra tema a og ostinatlignende mønster.	

I dette preludiet er det fallende tersintervallet og rytmiske motiv sentrale byggesteiner, foruten sekstendelsfigurer som løper i bakgrunnen, som et bakgrunnstepp. Tema a1 er delt opp i to deler. Den første delen fra takt 1 - 5 er bygd på et motiv som består en fallende ters, og sekstendelsfigurer som løper uavbrutt, bortsett fra når de fallende tersmotivet spilles. Det fallende tersmotivet spilles «solo» på oktaver og akkorder i *forte*,

som en proklamasjon eller introduksjon, før de livlige sekstendelsfigurene setter igang. Den andre delen av temaet er bygget på et rytmisk motiv som skaper en betoningforskyvning gjennom toner som ligger over i neste takt. Betoningforskyvningene skaper en opplevelse av en ujevn rytme og en fremoverlent, nesten akselererende effekt. Tema a2 og tema a3 følger en lignende struktur. I B-delen bearbeides temaet ved at det forkortes, og ved at sekstendeler og åttendeler bytter plass. Fra takt 24 - 29 «utvikles» denne forkortede varianten gjennom å spilles i forskjellige tonearter. Fra takt 30 kommer en variant av betoningforskyvningen og danner en lengre oppbygning opp mot et klimaks i takt 40. Klimakset er det fallende tersmotivet, som for siste gang kommer triumferende på massive akkorder i *ff*. Preludiet avsluttes med en koda, Det er en tett tekstur i dette preludiet, som kjennetegnes av oktaver og massive durakkorder i begge hender. Foruten de fallende tersbevegelsene er teksten preget av rytmiske figurer på sekstendeler og åttendeler som danner mange kvart - og kvintintervaller. I kodaen hendør det fallende tersmotivet gradvis, akkompagnert av en nedadgående ostinatlignende figur på fire nedadgående åttendeler, som avslutningsvis spilles på fjerdedeler.

Topic

I en russisk bok der fremføringen av dette preludiet blir omtalt står det følgende: «I dette preludiet har Rachmaninov klart å skape et stort bilde av en folkefest med høytidelig klokkeklang og lystige skomoroch - melodier» (Zemljanskij, 2003, s. 57). Skomoroch er en betegnelse for omreisende musikere. Det er flere elementer som gjør dette bildet interessant. I dette preludiet er det et gjentakende mønster en fallende ters, eller klokkeslag, spilles på oktaver og durakkorder., og i kodaen klinger på enslige toner. Betoningforskyvingen skaper en forventningsfull spenning som omsider kulminerer i et gledesfylt og feststemt fallende tersmotiv. Man finner elementer som assosieres med folkefesten som skildres. Det er gledesfylte klokkeslag, og det er forventningsfull spenning gjennom betoningforskyvinger, som skaper en fremoverlent, rytmisk driv. Sekstendelfigurene som løper gjennom preludiet skaper en assosiasjon til et livlig og hektisk marked. Mens «Påske»- satsen fra *Fantasien* opus 5 klinger så likt med «trezvon» at det kan oppfattes som en imitasjon, så er det i dette preludiet mer naturlig å tolke klokkingingen som en del av et større bilde, der klokkene er en effekt som brukes i et musikalsk forløp. Det kan også være verdt å merke seg at takt 23 og 24 ligner på siste takt i «Påske», der en gruppe noter «ramler» ned på slaget, og kan assosieres til larmende klokker. Denne effekten, som avslutter «Påske», er det fristende å tenke har en lignende funksjon her. I den langstrakte kodaen, ser vi det fallende tersmotivet tone ut, til det

hendør, noe som også forsterker assosiasjonen til kirkeklokker. De ostinatlignende figurene i kodaene ligner på «tåremotivet» i «Les larmes», der Rachmaninov gjenskaper klangen fra klokkene i St. Sofia katedralen. Forskjellen er at motivet i dette preludiet ikke klinger sorgtungt. Denne figuren, med fire nedadgående toner, er et vanlig mønster som man hører klinge fra kirketårnene i ulike sjatteringer, så det er mulig denne figuren er assosiert med kirkeklokker, også selv om det ikke er klangen fra St. Sofia katedralen som gjenskapes her.

Preludium 4

Allegro con brio

e - moll

4/4 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 52	A1	Se beskrivelse lenger ned.	Eolisk e.Harmonikk med modalt preg.
53 - 73	B		
73 - 155	A2		

Preludiet er bygget opp på pendelmotiv og triolbevegelser som sentrale elementer.

Pendelmotiv:

Pendelmotivet består i dette preludiet av en «tung/lett» bevegelse som kan assosieres med en klokke som klinger på «ding dong». Pendelmotivet i dette preludiet utgår fra, og «lander» på henholdsvis enkelttoner, akkorder eller en oktaver. Preludiet åpner med et tydelig pendelmotiv fra takt 1 - 16, som utgår fra tonen H, «svinger» opp til tonen D, og «svinger» deretter trinnvis oppover skalaen til oktaven over. Fra takt 44 - 45 kommer pendelmotivet i en annen variant der det spilles på massive akkorder, og fungerer som et klimaks etter en lengre oppbygning. B- delen åpner med et lengre strekk, fra takt 53 - 66, der pendelmotivet får en mer melodisk og syngende karakter. Her «svinger» pendelen ned på sentraltonen H, og danner en trinnvis, melodisk nedgang som strekker seg ovenfra over hele to oktaver, fra G2 ned til lille Fiss. I den denne diatoniske nedgangen er tonene Ciss- C, og Fiss- F lagt inn, noe som skaper en kort, kromatisk liten melodi i den ellers

diatoniske skalabevegelsen. Fra takt 62 starter enda et melodisk pendelmotiv, slik at vi får to slike forløp samtidig. Mot slutten, i takt 65 - 66 danner meloditonene Aiss, Giss og Fiss en assosiasjon til Fiss- dur, som er dominanten i H- dur, før et nytt avsnitt i H - dur overtar. Det finnes mange eksempler i dette preludiet på pendelmotiv, som går utfra både enkelttoner, oktaver og akkorder. Fra takt 95 ser vi en omvendt variant der bassnotene spilles på «lett/tung», som et ledd i en lengre oppbygning. Foruten pendelmotivet er det verdt å nevne en annen type tematikk der langstrakte melodilinjler beveger seg trinnvise oppover, slik som i takt 38 - 43, hvor funksjonen er å bygge opp spenningen mot et klimaks. Fra takt 76 - 85 kommer en trinnvis skalalignende melodilinjle som går fra tonen H og opp til G, der det lave andretrinnet, som forøvrig kjennetegner frygisk skala, kan oppleves som iørefallende. At bassen samtidig ligger på E som sentraltone forsterker spenningen. Melodilinjlen spilles her i en forskjøvet rytme, noe som ytterligere forsterker en effekt av dramatik og spenning. Fra takt 79 - 106 danner toner i bassen et orgelpunkt som også har denne funksjonen.

Triolbevegelser:

Triolbevegelser, på skiftende taktarter med akkordskift på hver tone skaper en rastløs stemning fra takt 2- 26. Det veksler stadig mellom 4/4 - takt og 3/4 - takt uten at man kan se noe planmessig mønster for dette. Det kommer også uforutsigbare innslag av rytmisk punktering i triolbevegelsene. Akkordene beveger seg trinnvis opp og ned. I de første innledende taktene der triolene kommer inn, veksles det mellom e - moll, G- dur og a- moll med akkordskift på hver åttendel. Dette mønsteret er gjennomgående i A- delen, der det skjer hyppige akkordskift e- moll og G- dur og a- moll og C - dur. Disse tonale skiftene skaper et et modalt preg. I denne første delen etterfølges pendelmotivet av disse triolbevegelsene. Triolbevegelsene fungerer som et avbrudd eller mellomspill mellom partier med pendelmotiv. Det er også verdt å merke seg at den øverste stemmen i disse rastløse triolbevegelsene danner en sangbar melodi som har likhetstrekk med kirkesang, med diatoniske trinnvise bevegelser innenfor et begrenset toneomfang, selv om tempoet er for hurtig til at melodien kan en slik funksjon.

Effekten triolbevegelsene får i denne delen kan tolkes som uroskapende og rastløs. Denne rastløse delen går over i en piu vivo- del fra takt 27. Denne piu vivo - delen har en lettere karakter, der triolbevegelsene dobles blant annet med terser, med lette anslag. Passasjen går derimot ganske raskt over i en gradvis oppbygning fra takt 38. i dette, korte avsnittet over ca. ti takter gjensker triolbevegelsene et lydbilde som starter svært likt med en barokk toccata. Måten triolbevegelsene brukes her kan sees som imitasjon av en barokk

toccata, selv om triolbevegelsene fra begynnelsen også kan skape assosiasjoner til toccatastilen.

I takt 29- 31 inntreffer en dreiebevegelse i venstre hånd på en kvart/ kvint, som etterfølges av to «klokkeslag» i den øverste stemmen i takt 31, som spilles på et kvint- og kvartintervall. Noe som skaper et modalt preg, i denne forbindelse dorisk. I B- delen får triolene en helt annen funksjon. Triolene har her en melodisk og akkompagnerende funksjon som understøtter pendelmotivet både harmonisk og melodisk. Når A2 - delen kommer brukes triolbevegelsene nærmest som byggesteiner for å bygge opp spenning til et klimaks. Fra takt 76 starter en lengre spenningsoppbygning som starter med toccata-lignende passasjer parallellt med den trinnvise skalalignende bevegelsen i høyre hånd. I 87 skjer et plutselig tonalt rykk fra e- moll til Ess- dur, der oppbygningen fortsetter gradvis, understøttet av en kromatisk oppgang i bassen. Høydepunktet kommer først i takt 107, i en «presto possibile» over massive akkorder som beveger seg i en diatonisk nedgang over parallelle bevegelser. Avspenningen er kanskje like langstrakt som oppbygningen, og strekker seg helt til takt 137. Billedlig kan dette strekket beskrives som en langstrakt bølge som bygger seg sakte opp , kulminerer i en bølgetopp, for deretter å ruller langsomt inn mot land. Dette forløpet strekker seg over tre oktaver. Fra takt 112 kommer også innslag av pendelmotiv. Etter at denne langstrakte «bølgen» er flatet ut kommer åpningstemaet tilbake i en kortere versjon, før preludiet flater ut i en kort nedgang der akkordtoner blir liggende å klinge over underliggende triolbevegelser. Alternativt kan en noe lengre «ossia» spilles.

Topic

I dette preludiet har jeg identifisert to elementer som danner grunnlaget for oppbygningen. Triolbevegelser, som oftest i en dreiebevegelse, med en harmonikk som har et modalt preg. Disse er som et underliggende teppe for hele preludiet. Det andre elementet er pendelmotivet, som med diatoniske bevegelser frem og tilbake med utgangspunkt i en sentraltone, kan skape klare assosiasjoner til en kirkeklokkes slag og etterslag. Det er i tillegg også trinnvise linjer som bidrar til å understøtte en opplevelse av modalitet da det er skalabevegelser i eolisk moll, foruten skalabevegelser i det som kan tolkes som en assosiasjon til lydskala (takt 42 - 43), men særlig oppbygningen på det som minner om en frygisk mollskala. I A1- delens første del, fra takt 1- 26 kommer kirkeklokkeelementet frem gjennom pendelmotivet. Her gjenskapes en tydelig klangmessig assosiasjon til en klokke som slår med et påfølgende etterslag, når pendelen svinger den andre veien. Intensiteten økes ved at rytmen gradvis halveres opp til takt 11, og deretter flater ut igjen. I

takt 15 og 16 skapes en assosiasjon til hendøende klokkeklang. I *piu vivo*- delen, som er av lettere, «*toccatiligende*» karakter, er det uthevede enkelttoner i takt 31, som i denne sammenheng er nærliggende å tolke som klokkeslag. Den ganske tydelige og distinkte assosiasjonen som skapes til kirkeklokker fra takt 1- 26 bidrar nok til å forsterke denne assosiasjonen utover i preludiet, til tross for at pendelmotivet i B- delen er av mer melodisk karakter. Når man ser på den dynamiske oppbygningen i preludiet ser man at det er preget av mye spenning og uro. Særlig den svært langstrakte «bølgen» som strekker seg helt fra takt 76 - 137. Triolbevegelsene fra takt 1- 26 skaper som tidligere beskrevet en rastløs spenning, som et underliggende teppe for «kirkeklokkene» som settes an. Det er også en lignende «bølge» rett før B- delen, som kulminerer i takt og 44 og 45. De massive akkordene som her spilles på «tung/lett» skaper en klang som er nærliggende å assosiere med kirkeklokker som klinger samtidig. En lignende effekt oppstår fra «*presto possibile*» i takt 107, og fortsetter videre ut helt til takt 125. B- delen er mer melodisk.

Spenningselementet i denne delen er pendelmotivet, og kromatikk som skaper en harmonisk spenning. De siste tonene danner en naturlig overgang til H- dur i takt 67. Takt 67- 70 kan tolkes som et foreløpig og etterlengtet pusterom fra den ellers spenningsfylte atmosfæren, der triller, hjulpet av oppadgående bevegelser, skaper en svevende og drømmeaktig atmosfære. H- dur med forhøyet kvint i takt 68 er med å forsterker denne atmosfæren. Antipov har skildret dette preludiet som: *reminiscent of a highly-extended folk or national scene in an opera* (Antipov, 2006, s. XXIII). Det er mye underliggende dramatik og konflikt som kanskje henspiller mot en slik dramaturgi. Hvis kirkeklokkene skal forsøkes å tolkes inn i en slik sammenheng er det åpenbart ikke den feststemte trezvon som er representert her. Den rastløse karakteren i preludiet er enkelte steder ganske sammenfallende med tredje satsen i *Kolokol*, som skildrer alarmklokkenes varsling om en farefull brann. Avslutningsvis peker flere musikkforskere på «*Dies irae*» fragmentet som utheves i den øverste stemmen i «*ossia*».

Disse tonene ser ikke ut til å sammenfalle med en bestemt sekvensering eller harmonisk funksjon. Det er ikke umulig at intensjonen kan ha vært en melodi, eller eventuell en referanse til «*Dies irae*».

Preludium 5

Moderato

G - dur

4/4 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 -10	A1	Tema a1	G -dur. Funksjonsharmonikk
10 -22	A2	Tema a2	Modulasjon til D - dur
23 - 28	A3	Tema a3	g - moll
28 - 35	A4	Tema a4	G -dur
35 - 41	Koda	Fragment fra tema a	

Tema a

Tema a1 og tema a2 følger samme mønster, og består av to deler. Den første delen er en enkel melodilinje, akkompagnert av et kvintolostinat i venstre hånd. I den andre delen avløses melodien av hurtige løp på 32 - deler i høyre hånd, mens sekstendelsbevegelser overtar i venstre hånd, samtidig som en diatoniske, vuggende melodi i parallelle terser ligger i mellomstemmene. Tema a3 er en forkortet variant av tema a, mens i tema a4 strekkes melodilinjens ut i lengde. Melodilinjens er formet som en bue, som beveger seg mot et toppunkt, og deretter ned igjen, og danner en bueform. Det statiske akkompagnementet veksler mellom tonene D og E, der det skapes en vuggende bevegelse på disse to tonene. Melodien kretser mye rundt grunntonen, tersen og kvinten i G - dur. I tema a2 smykkes melodien ut med ekstra toner. Fra takt 17 skjer det et tydelig harmonisk skifte til dominanten D-dur, før A2- delen ebber ut i en kadenslignende passasje, som avsluttes med en trille. Kodaen forløper som en forkortet versjon av tema A, som utsmykkes med kromatiske linjer i mellomstemmene, fortsatt i lyst register. Preludiet avsluttes med en trille og en enkel akkord.

Topic

Det er flere trekk som passer inn med Hattens beskrivelser av pastorale trekk i musikk fra 1700- og 1800 - tallet, særlig den langsomme harmoniske rytmen, og den enkle diatoniske melodilinjens. At preludiet er udramatisk i karakter, uten store klimaks er også pastorale trekk. Samtidig med enkle, diatoniske bevegelser i både melodilinje og i akkompagnementet, som beveger seg mye trinnvis. Parallellføre terser er også et pastoralt trekk. Dette finner vi i venstrehånd i takt 7 - 8, og takt 15 - 16. Det repeterende

mønsteret i kvintoler med de vekslende bevegelse mellom tonene D og E skaper en repeterende og vuggende effekt. Denne repeterende vuggingen skaper en udramatisk ro, som forbindes med det pastorale. Kvintolenes hurtige bevegelser kan assosieres med bilder fra naturen, feks. blader som risler lett i vinden. Effekten kan sammenlignes med åpningstaktene i pianoetyden «Waldesrauschen» av Liszt, der et ostinat i diskanten skaper en assosiasjon til rislende blader fra skogens trær. Selve rytmen, med kvintoler skaper en følelse av vektløshet, i sitt samspill med melodilinjens. Preludiet går i 4/4- takt, og kvintolene skaper en effekt av noe som flyter og ikke er forankret i en metrisk rytme. Oppå dette teppet med kvintoler ligger melodilinjens og glimrer på skinnende toner i diskanten. Det er ingen dramatik, hverken harmonisk eller melodisk. 32 - delene, som avløser høyrehånds melodilinjens klinger også lett og rislende. Martyn assosierer disse med en fugl som kvitrer (Martyn, 1990, s. 226). Den raske kadensen som ender på en trille forsterker assosiasjonen til vektløshet, ved at tonene forsvinner ut i luften.

Når tema a3 kommer i g - moll skapes en assosiasjon til et skyggespill mellom lys og mørke, der man kan få assosiasjoner til en kald og mørk skyggefull skog.

Melodifragmentet kommer i moll, og gjentas deretter i bassen, men da i form av en nedgang. En trille ligger over og kan minne om fuglekvisper. Ganske brått skifter skyggespillet over til lys, og tema a4 kommer for siste gang i dur. Her forlenges melodilinjens. I kodaen er det sekstendelsbevegelser i høyre hånd, mot kvintoler i venstre hånd. Dette skaper en enda sterkere opplevelse av vektløshet. Midt i dette komplekse rytmemønsteret kommer fragmenter av tema a tilbake. Preludiet avsluttes på en trille. Stikkordene er en vuggende rytme, ostinater og passasjer som kan assosieres med lyden av blader som risler lett i vinden, eller fugler som synger, samt en melodilinjens som skinner i diskanten, og skaper en klanglig assosiasjon til noe som glimrer og skinner, som feks. solen. Dette passer godt inn i Antipovs beskrivelse. Valentin Antipov har beskrevet dette preludiet som et pastoralt tonemaleri som «*gjenspeiler naturen i blomst, når solen står på sitt høyeste, rolig og urokkelig...*» (Min frie oversettelse, Antipov, 2006, s. XX111).

Preludium 6

Allegro appassionato

f - moll

2/4 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 16	A1	Tema a1	f - moll, med innslag av kromatikk.
16 - 26	B1	Tema b1	
26 - 35	Overledning	Klimaks	
35 - 48	A2	Tema a2	
48 - 57	B2	Tema b2	
57 - 60	Koda	Motiv fra Tema a1	

Temaene i dette preludiet er bygget opp av karakteristiske motiver, som jeg, for enkelthets skyld velger å gi følgende tilnavn:

«Djvelmotivet» oppfattes som «bryskt» i karakter. Det innleder preludiet i takt 1- 2, gjentas i takt 36- 39, og avslutter også preludiet. Motivet spilles i bassen.

«Klagemotivet» er betegnelsen på en kort, melodisk bevegelse som kan oppfattes som «klagende» i karakter. Det første «klagemotivet» er den lille sekundbevegelsen fra tonen H i takt 5. Det neste er et enkelt, melodisk mønster i takt 5 - 6, der de tre første tonene dreier på en liten sekund, og går trinnvis opp til Ass: F - E - F -G - Ass.

Det neste «klagemotivet» i takt 7 - 8 er en kort melodi over tonene Gess - E - F, der et brått og plutselig oktavsprang fra Gess, ned til E skaper en sjokkerende og skremmende effekt: I takt 9 - 10 kommer en melodi som følger samme mønster som i takt 5 - 6, mens det er små, melodiske sekundbevegelser i takt 11 - 12 og 15.

«Stormmotivet» er akkompagnementsfiguren, som består av raske sekstendelstrioler, som løper gjennom stort sett hele preludiet. Det er mange steder denne danner det som kan oppfattes som åpne kvart- kvint- og tritonusintervaller, samt skarpe dissonanser når det løper på sekundintervaller. Det er også verdt å nevne passasjen i takt 20 - 23, og i takt 52 - 55 som et eksempel på glitrende briljans, som ligner på Liszts virtuose stil.

Fra takt 42- 48 kommer et forløp med kromatisk nedadgående linjer. Dette partiet assosieres ikke direkte med et bestemt topic denne sammenhengen, men faller mer under Rachmaninovs særegne stiltrekk.

Topic

De motivene som har fått tilnavn kan relateres til Liszt og «stile appassionata». En uttrykksform som også overlapper med det klagende uttrykket i Liszts «lugubre» og «lagrimoso». Felles for disse er en dyp emosjonell uttrykksfullhet, enten det gjelder følelser av dyp sorg eller lidenskap, der det sorgfulle også kan overlappe med det skremmende og dystre. «Klagemotivet» i dette preludiet tolker jeg som en tydelig melodisk figur, som også er hørbar på de fleste innspillinger. «Klagemotivet» finner vi både i eksakt form, og i lignende form i flere av Liszts senere komposisjoner, der han gir uttrykk for sorg og fortvilelse. Vi finner mønsteret som beskrevet i takt fem og seks, og i takt seks og syv i den tredje suiten *Pilgrimsår*, og da særlig i andre og femte sats: «Klagesang til sypressene», og «Sunt lacrymae rerum/ det er tårer for ting». Vi finner det også i pianostykket *Gondola lugubre*. «Stormmotivet» har også relevans til Liszts senere komposisjoner, der tonaliteten oppløses gjennom akkorder og akkompagnementsfigurer som danner intervaller på åpne kvinter, kvarter og tritonus, eller at en lignende effekt oppnås der disse intervallene spilles på tremolofigurer. Eksempler på dette finner vi særlig i komposisjoner med temaer relatert til død og elendighet, som i «Csardas macabre», med parallelle kvinter, og i «Mephisto vals» nummer to. Vi finner også eksempler på slik parallellføring i «Gondola lugubre», og i siste satsen av den tredje suiten i *Pilgrimsår*. Denne parallellføringen på åpne kvinter, tritonus og uoppløste dissonanser i Liszts musikk pekte frem mot impresjonismen, og mot Debussy og Ravel. I takt 27- 43 i preludiet kommer en overledning med svært turbulente, dissonerende passasjer, som kan skape en assosiasjon til skildring av en storm eller stormfulle vindkast. Disse taktene har likheter med Debussy preludium nummer syv fra første bok, «Ce qu'a vu le vent d'ouest/ hva vestavinden har sett». Skarpe dissonanser skaper denne assosiasjonen, av stormfulle vindkast som brått kastes hit og dit. Den korte passasjen med virtuos briljans vi finner i takt 20 - 23, og i takt 52 - 55 har likhet med lignende passasjer i Liszts musikk, slik som f.eks. Trancendental etyde i f- moll, *apassionata agitato*, som også har den samme akkompagnementsfiguren som dette preludiet.

«Djevelmotivet» har en likhet med hvordan Liszt bruker motiver i pianoets dypere register for å skape dramatik og spenning. Vi finner eksempler på dette i mange verk, som f.eks. i h - moll sonaten og i klaverkonserten i A - dur.

Preludiet i f - moll er svært dramatisk, urolig og turbulent. Det er rakte motsetningen til det det forrige preludiet i G- dur.

Preludium 7

Moderato

F - dur

4/4 - takt, alla breve

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 16	A1	Tema a1	F - dur, med kromatiske gjennomgangstoner.
17 - 33	A2	Tema a2	Modulerende
33 - 45	Koda/ A3	Tema a3	

Dette preludiet er bygget opp på to elementer: Det jeg velger å kalle en «sangbar duett» mellom to stemmer, og en rytmisk akkompagnementsfigur.

«Sangbar duett»:

Den skinnende og langstrakte melodilinjens i høyre hånd velger jeg i overført betydning, å kalle for sopranstemmen Den andre melodistemmen, med mange dreietoner med små sekunder, blir da tenorstemmen. Sopranstemmen starter, i likhet med tenorstemmen med dreietoner i takt 1 - 7, men slår deretter ut i «full blomst» fra takt 8 - 16 med større intervaller. I tema a2 intensiveres spenningen gjennom modulasjoner og ved at sopranstemmen føres opp i lysere register. Denne oppbygningen kulminerer i takt 27 på en forminsket treklang fra tonen D i *ff*, og skaper et lidenskapelig og intenst toppunkt, før spenningen deretter løses ut igjen. Den rytmisk akkompagnementsfiguren består av en marsjliggende rytmisk figur i mellomstemmen, som går gjennom hele preludiet, med unntak av i kodaen. Det som kan oppfattes som en vakker og innsmigrende serenade mellom sopran og tenor, forstyrres av akkompagnementsfiguren, som kan oppfattes som et stilbrudd med det som har en vakkert og lyrisk karakter, da denne akkompagnementsfiguren skaper en uro eller rastløshet med sin repeterende marsjrytme. I kodaen, som også kan tolkes som et tredje «vers», altså et Tema a3, avløses marsjrytmen av kvintoler, som også skaper en viss uro, før marsjrytmen overtar igjen. Slik å forstå kan man si at preludiet ikke er en serenade, men heller ikke en marsj, med disse ulike stiltyperne stilt opp mot hverandre. Martyn beskriver en gjennomgående urolig undertone i dette preludiet (Martyn, 1990, s. 227). En mulig fortolkning kan være en ironisk undertone eller parodi på høyromantisk, svulmende sang. En annen mulig fortolkning kan være en skildring av idyll med en bevisst tilført skyggeeffekt. Preludiets plassering mellom

det forrige, stormfulle preludiet i f- moll og det livlige preludiet som kommer etter kan ha en lignende funksjon som preludiet i G- dur, som fungerer som et intermezzo mellom to stormfulle preludier.

Preludium 8

Vivo

a - moll

6/4 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 -14	A1	Tersmotiv	Eolisk moll, med innslag av funksjonsharmonikk.
14- 25	B	Sekvensering av tersmotiv	
26 - 36	A2	Tersmotiv	
37 -51	Koda		

Det er to motiver som fungerer som byggesteiner for A - delen. Den ene byggesteinen er sekstendelsløp som går uavbrutt, og ligger som et teppe under den andre byggesteinen som jeg velger å kalle for «tersmotivet». Jeg kaller dette motivet for «tersmotivet» fordi det starter på en tone og «faller ned» på tersen under. «Tersmotivet» bearbeides gjennom sekvensering og også tettføring. Sekstendelsløpene fortsetter å løpe videre inn i B - delen, men her avløses «tersmotivet» av tonale forflytninger som skjer ved hjelp av åttendelsoppganger i bassen (takt 14 - 17). Etter disse taktene med hyppige tonale forflytninger flates spenningen ut i et langstrakt forløp fra takt 19 - 24. Det er verdt å nevne enkelte tonartskift som kan oppfattes som overraskende. Slik som det iørefallende og uventede brå skiftet fra d - moll til D - dur i kodaen, takt 42 - 43. Det er også enkelte passasjer og løp som krydrer harmonikken, slik som nedgangen i takt 35 -36, og takt 43 - 49. Og enkelte eksempler på harmonikk, som fargelegger, slik som i takt 12 - 13.

Topic

Det karakteristiske ved dette preludiet er de løpende sekstendelsbevegelsene som går så godt som uavbrutt gjennom stykket, og de korte motivene. Og at de korte motivene

fungerer som små byggesteiner, sekvenseres. Når «tersmotivet» setter inn, akkompagnert av sekstendelsbevegelsene i *pp* og *molto leggiero*, og motivet sekvenseres, er det lett å få assosiasjoner til en toccata. Selve B - delen bryter kanskje litt med denne assosiasjonen, men den kommer tilbake for fullt allerede i takt 19 med de løpende sekstendelene som sekvenserer nedover i a - moll skala, forøvrig etter samme mønster som pendelmotivet. De nevnte karakteristiske trekkene er kjennetegnende for en toccata. Flere romantiske komponister komponerte toccataer for soloklaver, som f.eks Schumann og Liszt . Av toccataer for solopiano komponert nærmere i tid, ca. ti år før og etter opus 32 kan nevnes Debussys toccata fra *Pour le piano* (1894 - 1901), der det også er spennende modulasjoner til fjerntliggende tonalitet. Det samme kan sies om Ravels toccata fra *Le tombeau de Couperin* (1914 - 1917). Prokofiev komponerte sin Toccata, opus 11 i 1912. Her sees en mer utflytende tonalitet. Felles for alle de nevnte eksemplene er at de er bygget opp etter et lignende mønster med raske løp som går uavbrutt parallellt med korte motiver som sekvenseres og forflyttes. I Rachmaninovs preludium nr. 8 er det flere eksempler på uventede tonale skift, og fargelegging av harmonikken som kan pirre fantasien og sette et eventyraktig preg på preludiet.

Preludium 9

Allegro Moderato

A - dur

9/8, 12/8 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 15	A1	Tema a1	A - dur
15 - 28	A2	Utviklingsdel	
29 - 40	A3	Tema a2	Starter i a -moll, modulerende.
41 - 50	B	Tema b/ kirkeklokker	A - dur
50 - 58	Koda	Basert på Tema a	

Tema a:

Tema a1 og tema a2 har som fellestrekk at de er bygget opp av tre «lag». Jeg velger, for enkelthets skyld, å kalle disse «lagene» for sopran, alt og bass. Sopran og bass har til

felles at de består av langstrakte, diatoniske linjer. I bassen spilles linjene på unisone oktaver, mens den i sopranen ofte understøttes av tersen under. Altstemmens melodiske og harmoniske funksjon er derimot vevet inn i sekstendelsbevegelsene, der den utfyller sopran- og basstemmen rytmisk og harmonisk, og skaper fremdrift og klangfarger.

Sopranstemmens følger et mønster der den åpner med en fallende stor sekst, for deretter å «bukte» seg opp og ned på skalabevegelser i en langstrakt linje. Formen på denne linjen, både i sopran og bass danner et mønster som ligner på en bølge. Sopran- og basstemmen beveger seg derimot i utakt med hverandre.

Utviklingsdel:

I utviklingsdelen utelates sekstspranget som innleder frasene i sopranstemmen, slik at den diatoniske linjen kun består av skalabevegelser opp og ned. Fra takt 23 - 28 er derimot sekstspranget tilbake igjen, mens den etterfølgende skalabevegelsen utelates.

I altstemmen avløses sekstendelsbevegelsene av vuggende åttendelsbevegelser, som sammen med sopran og basstemmen skaper en bølgeeffekt. Basstemmen endrer funksjon i utviklingsdelen, og danner et orgelpunkt på tonen E, samtidig som den understøtter sopran- og altstemmen med sekstendelskvintoler. I utviklingsdelen beveger stemmene seg mer i samme retning, og ikke i utakt slik som i tema a. «Bølgebevegelsen» kuliminerer i takt 21 på *ff*. Fra takt 23 - 26 endres strukturen, da de diatoniske, langstrakte linjene avløses av en kortere bevegelse opp og ned på en sekund og en sekst. Rent billedlig er det mulig å forstille seg utviklingsdelen som en bølge, som bygger seg opp, og at takt 23 - 26 er der «bølgene brytes». Skalabevegelser som ellers bukter seg opp og ned, i utakt med hverandre både i sopran og bass kan billedlig sett oppfattes som vannmasser som skyves frem og tilbake, slik som på et hav. Samtidig kan de ørsmå kromatiske nyansene i altstemmen fornemmes som solens glitter på vannet. Tema a2 starter etter samme mønster som tema a1, bare at temaet her innledes i a- moll, noe som skaler en tydelig skyggeeffekt av tema a1 som starter i A - dur. Tema a2 er også kortere, og forløper som en mer komprimert versjon av tema a1. I taktene som leder mot tema b spiller oktavene i bassen nedadgående skalabevegelser, rett ned, istedet for bølgende bevegelser.

Tema b:

Tema b, *piu vivo*, går i 12/8, og består av to «lag», eller «stemmer». De øverste stemmen består av et sekstendelsakkompagnement i diskanten, med repeterende topp- og bunntoner., der mellomtoner danner en kromatisk oppgang og nedgang. Understemmen,

som spiller i lysere leie, består av jevne, rytmiske bevegelser opp og ned, som en pendel, først på en fallende sekst, og deretter på en fallende sekund.

Koda:

Kodaen er en variant av tema a der det fremtredende er en nedadgående skalabevegelse nedover i A - dur, etterfulgt av en stigende A - dur treklang, spilles oppover over flere oktaver. Det som kan kalles karakteristisk for tema a er at det synes å være en stadig bevegelse og fremdrift uten å nå et endelig mål. Man opplever en vandring, uten pauser eller et endelig mål. Denne effekten oppstår i samspillet mellom stemmene. Den oktaverte basstemmen er særlig fremtredende. Både basstemmen og sopranstemmen beveger seg i langstrakt diatoniske linjer, og bukker seg innenfor skalaene i bølgebevegelser, opp og ned, litt «tilfeldig», uten en distinkt harmonisk funksjon. Modulasjonene glir umerkelig over i hverandre. Man aner ingen endelige, harmoniske endepunkt. Og når det først kommer en strekning med orgelpunkt på tonen E, som kunne skape en dominantfølelse, så fortsetter «vandringen» videre mot nye høyder. Et midlertidig og kort «bølgetopp» i takt 23 - 26 gir heller ingen opplevelse av en pause, da denne har en ustabil harmonikk, og raskt leder mot en nedstigning, der bølgen «flater ut». Rytmikken bidrar også til denne opplevelsen av å være i bevegelse. De diatoniske linjene beveger seg ikke metrisk på slaget, men tyngdepunktene forskyves så opplevelsen av en taktart opphører.

Sekstendelsbevegelser i altstemmen forsterker effekten med sine subtile rytmiske og harmoniske nyanser. Det er mange dissonerende intervaller i den intrikate altstemmen, som også skaper en slags mikroskopisk fremdrift innimellom den dominerende bass og sopranstemmen. Det er verdt å merke seg den diatoniske nedstigningen som leder mot tema b. I de siste to taktene endres taktart til 12/8 og 6/8, og det legges inn en kvartol. Dette skaper en akselererende effekt. Denne nedgangen leder rett over i den ni takter korte tema b. Tema b kan rent umiddelbart oppleves som en helt annen karakter enn tema a. Men det er en likhet i og med at en fallende sekst også her er dominerende.

Topic

Akkompagnementsfiguren i tema b i diskanten er svært sammenfallende med ostinatet i det tolvte preludiet, som kan tolkes som en billedliggjøring av de minste klokkenes, sølvklokkenes, klang. Teksturen er forøvrig også svært lik med deler av første satsen av første satsen i *Kolokola*, «Sølvklokkene». F.eks. så er den kromatiske oppgangen som skapes i mellomtonene i takt 43 og 44 sammenfallende med taktene rett før tenorsolisten og koret setter inn. De kromatiske bevegelsene er svært lik med de man ellers finner i den

første satsen, og effekten er lignende. De jevne, rytmiske bevegelsene opp og ned, i en pendelaktig bevegelse er sammenfallende med «klokkeslagene» i feks. det fjerde preludiet, og også i andre klaververk av Rachmaninov der kirkeklokker etterlignes. Tema a kan skape en rent subjektiv fornemmelse av bølger på havet, eller vann i bevegelse, der de ørsmå kromatiske nyansene kan fornemmes som solens glitter på vannet. Dette er en rent subjektiv mulig fortolkningsmåte. Uansett er det lett å tolke tema a som i stadig bevegelse, som en vandring der vi ikke får noen forvarsler om hvor ferden skal ende. Vandringen ender tilslutt i tema B, som mulig kan tolkes som verkets endelige mål og høydepunkt. Tema b er svært likt i karakter med kirkeklokkene i det lysere registeret. Det ligner i karakter på «Sølvklokkene» som markerer en gledesfylt feiring av barndommens uskyld. Den samme uskyldige gleden bryter også frem her. En koda på ni takter vever det hele sammen. Kodaen er en variant av tema a. Det kan være interessant å merke seg den siste oppstigningen på A -dur treklanger i takt 54 og 55, som strekker seg over fire oktaver. Det kan være tolkes som en videreføring av det gledesfylte tema b.

Preludium 10

Lento

h - moll

4/4 - takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 17	A1	Tema a1	Modalt preg. Eolisk h - moll.
18 - 37	B1	Tema b1	
37 - 48	B2	Tema b2	
49 - 60	A2	Tema a2	

Tema a:

Tema a1 og tema a2 består av to fraser som hver er på fire takter. Hver frase følger et mønster der en siciliano rytmefigur etterfølges av en liggende akkord.

Frasen avsluttes med en kromatisk nedadgående figur, der det skjer overgang mellom akkordene D - dur/ h - moll, h - moll/ G - dur og H +5/ e - moll. På slutten av tema a1 og tema a2 understrekes den nedadgående kromatiske figuren ved at den gjentas, som et

ekko. Tema a akkompagneres av akkorder som faller på de lette slagene i takten, altså på andre og fjerde slag i takten. Fra takt 10 videreutvikles temaet over en lengre frase, som spinner videre på sicilianorytmen. I takt 13 - 16 presenteres en kort melodisk strofe som blir liggende over denne, etterfulgt av to fallende terser. I dette preludiet er det flere eksempler på dissonerende akkorder, som i takt 9 - 10, og i takt 11 - 12. Det er også en brå veksling mellom dur og moll i takt 15 - 16. Tema a2 er svært likt med tema a1. Hovedforskjellen er at temaet her etterfølges av ytterligere to kromatiske nedganger, som markerer slutten. I disse to siste nedgangene klinger skiftet mellom dur og moll ekstra tydelig.

B - delen:

B1 - delen består av en langstrakt og massiv oppbygning til et høydepunkt. Frem til takt 36 følger B1- delen et mønster der takten åpner med en akkord, og etterfølges av akkordblokker som gjentas på en rekke omvendinger. Sus4 og sus2 akkorder skaper en harmonisk spenning som ikke oppløses. Midt i dette massive teppet av akkordblokker som skyves fremover ligger en enkelt melodilinje i mellomstemmen. Denne melodilinen kaller jeg for tema b. Tema b1 beveger seg gradvis oppover i trinnvise bevegelser, med en opptakt fra sekunden under. Oppbygningen strekker seg helt til et endelig høydepunkt i takt 34, der den melodiske mellomstemmen har nådd sin endelige slutt, og det skjer et harmonisk skifte til C- dur. Fra takt 35 skjer det en svært brå og krapp utladning på akkordblokker i C - dur, før en B - delen skifter karakter fra takt 37. Fra takt 37 erstattes akkordblokkene med sekstendelstrioler, som igjen går over i 32- dels bevegelser og tilslutt krappe 32- dels punkteringer. De harmoniske skiftene følger samme mønster som i tema a, med den effekten at skiftene blir hyppigere og raskere, eller mer brå og krappe. Tema b2 ligger i mellomstemmen, og er som en blek skygge av tema b1, der trekk ved tema b1 videreføres, og da særlig opptakten. I karakter er tema b1 og tema b2 rake motsetninger, der tema b1 er triumferende, mens tema b2 er mer tvilende og tilbakeholdent. Tema b2 følges av oktaver som settes an i både bassen og i diskanten på de lette slagene i hver takt, altså takt 2 og 4. Oktavene i bassen danner et orgelpunkt på tonen Fiss, som er dominanten til h - moll, samtidig som oktavene i diskanten spilles oppover på h - moll akkordtoner, for deretter å bevege seg trinnvis nedover, da i en forskjøvet rytme. Denne harmoniske og rytmiske spenningen glir over i en lang kadenslignende passasje i takt 47 - 48. Kadensen er bygget opp på en e - moll 9 akkord. Med denne passasjen forsvinner B - delen ut i intet.

Topic

De vekslende akkordbevegelsene i sicilianofiguren har noe harmonisk likhet med de lignende vekslingene vi finner i triolbevegelsene i det fjerde preludiet. Her er det vekslinger til subdominanten og til medianter som skaper en assosiasjon til modalitet og kirkesang. Her kan også hovedtemaet, slik det opprinnelig presenteres, oppfattes som en lang, sangbar linje, som beveger seg trinnvis innenfor et begrenset omfang, noe som er kjennetegnende for den russisk ortodokse tradisjonen, og znamenyj - sangen. Den korte melodifrasen i takt 13 - 14 kan også oppfattes som kirkesang. Tema a har et svært melankolsk preg. Den fallende kromatiske fraseslutten forsterker dette. Og den ekstra kromatiske nedgangen som legges til understreker et sorgtungt budskap. Det er også lagt inn dissonanser som tilfører et mer smertefullt uttrykk, slik som H+5, som oppløses til e - moll i takt 9 -10. Selve oppbygningen og den voldsomme utladningen som skjer i B - delen kan ikke knyttes til kirkemusikk, men er et tydelig og karakteristisk eksempel på et stiltrekk som er særeget ved Rachmaninovs musikk (høydepunkt/«bølge»). Helt fra begynnelsen kan man ane oktavene og akkordene, som settes an på andre og fjerde slag som kirkeklokker. Først dempet, som fjernt unna, og deretter veldig tydelig og spesifikt når A2 - delen kommer. I de siste fem taktene frem mot kadensen øker «klokkeslagene» i intensitet rent rytmisk, med at "slagene" begynner etter en åttendelspause i hver takt. Den kadenslignende passasjen i takt 47 - 48 representerer en kort pause fra det tunge, taktfaste og dystre, med sin improvisasjonslignende frihet. Preludiet avrundes slik det begynte, med tema a. Den fallende kromatiske nedgangen, som har tilført hovedtemaet en sorgtung og dyster karakter, understrekes ytterligere ved at denne gjentas to ganger ekstra, og da med en tydeliggjøring av vekslingen mellom dur og moll, som kan oppfattes som et håp som knuses. De to oktavene på H i klaverets dypeste leie, som avslutter preludiet forseglar den dystre håpløsheten.

Elegi

Den sorgtunge karakteren blir også beskrevet av Martyn, som mener stykkets tematikk er relatert til begravelse, og viser til sicilianofiguren som starten på en begravelshymne, som akkompagneres av begravelseklokkene. Han trekker frem at Rachmaninov selv skal ha sagt at han var inspirert av Arnold Boecklins maleri «Hjemkomsten» da han komponerte preludiet (Martyn, 1990, s. 228). Både bildet og preludiet er åpent for ulike tolkninger. En mulig tolkning kan være at preludiet har et element av savn, eller sorg over noe i livet som er tapt. Fargen på bladene på trærne kan kanskje tyde på høst, og noe som er tapt eller svunnet hen.

Bilde: Arnold Boecklin, *Hjemkomsten*:



Preludium 11

Allegretto

H - dur

3/8 takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 29	A1	Tema a1	Jonisk H - dur med modalt preg.
29 - 75	A2	Tema a2	
76 - 83	A3	Mellomspill	
84 - 98	Koda	Tema a3	

Preludiet har et modalt preg. Teksturen har et mer homofont preg enn de andre preludiene i dette opuset og kan minne om en firstemmig koral.

Tema a1 består av en langstrakt, melodisk linje som beveger seg trinnvis og på terssprang. Temaet, som danner utgangspunkt for hele preludiet, harmoniseres hovedsakelig med akkorder som faller på første og tredje slag i takten. Bassen følger

samme mønster. Alle variantene av tema a, og preludiet som sådan, er bygget opp på tre ulike rytmemønstre. Rytmemønstrene følger melodien.

Rytmemønster nr. 1: Takt 1 - 4, der rytmemønsteret repeteres i takt 5 - 8.

Rytmemønster nr. 2: Takt 9 - 10, der rytmemønsteret repeteres i takt 11 - 12.

Rytmemønster nr. 3: Takt 14 - 16, der sicilianorytmen i takt 14 etterfølges av en lang tone som ligger helt over til takt 16.

Melodien i alle variantene av tema a følger samme mønster, der melodien beveger seg gradvis opp mot en topp, og deretter gradvis ned igjen. I løpet av de første åtte taktene beveger melodien seg trinnvis på sekunder og terser innenfor omfanget av en kvint.

Melodiens toppunkt kommer i takt ni, etterfulgt av en gradvis nedstigning etter samme mønster som oppgangen, med trinnvise bevegelser på sekunder og terser nedover.

Melodilinjen kommer aldri til en naturlig slutt, men drives stadig videre. De korte pausene mellom de lange frasene minner mer om en kort innpust, før melodilinjen driver videre. I toneomfang så spenner melodilinjen seg inntil en oktav pluss en ters, fra enstrøken Ciss, og opp til en tostrøken E. Det absolutte toppunktet kommer helt mot slutten, i takt 93 - 94.

«Terseffekt».

Først i takt 50 - 59 introduseres et nytt musikalsk virkemiddel som består av en dur- og mollterser som spilles i lyst leie, og for et kort øyeblikk bryter av melodien. Terser blir liggende å "skinne" i pianoets lysere register, før melodien fortsetter sin uavbrutte ferd. For å skape denne «pauseeffekten» skifter taktarten til 6/8 i taktene med terseffekter. Effekten blir gjentatt i takt 94, da i 9/8, og fremhever Diss- dur akkorden, som inntreffer som et nytt innslag. Denne takten er forøvrig den eneste takt i preludiet der Diss - dur akkorden inntreffer. Det er mye innslag av det som kan oppfattes som molltoneart i preludiet. Diss - dur er dominanten til giss - moll. Det er også verdt å merke seg at preludiet avsluttes med en terseffekt på 6/8, i siste takt.

«Mellomspill».

Jeg har valgt å kalle taktene 76 - 83 for et mellomspill fordi disse taktene har en annen karakter, og skaper en naturlig pause fra den, ellers uavbrutte, melodilinjen. Mellomspillet består av en variant av det rytmemønster nr. 2, som vekselvis gjentas i oktaven over. Resultatet kan ligne en ettertenksom refleksjon over hovedtemaet.

Topic

Måten melodilinjen akkompagneres på minner sterkt om en firstemmig koral, med en

kirketonal harmonikk. Selve melodilinjen har mange trekk som er karakteristisk for kirkesang, og eventuelt også znammenyj - sang. Den er en langstrakt, og svært melismatisk melodilinje som beveger seg trinnvis på sekund og tersintervaller. I likhet med en znammenyj - hymne går melodien ustanselig og uavbrutt, uten tydelige avfraseringer underveis, slik som er vanlig i vestlig kunstmusikk. Dette, sammen med en harmonikk med modalt preg, er karakteristisk for kirkesang. Det er flere faktorer som gjør det naturlig å se dette preludiet i sammenheng med det foregående preludiet i h - moll. Mens preludiet i h - moll representerer det dystre og avmektige, kan dette preludiet, med sin mer håpefulle karakter, kanskje minne om en bønn eller takkesang. Jeg merker meg at h - moll preludiet avsluttes med en oktav på tonen H i dypt leie. Mens dette preludiet, helt motsatt, avsluttes med en «terseffekt» i lyst leie i H - dur. Det skaper en mer optimistisk og håpefull avslutning, dersom begge preludiene sees i en sammenheng med hverandre.

Preludium 12

Allegro

giss - moll

12/8 takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 15	A1	Tema a1 og tema a2	giss - moll
16 - 33	B	Utviklingsdel	Dominantisk orgelpunkt
34 - 43	A2	Tema a3	giss - moll
44 - 47	Koda		

Tema a

Felles for de tre variantene av tema a er at de er langstrakte melodilinjier som åpner med et pendelmotiv, og fortsetter deretter i et lengre, melodisk strekk. Dette melodiske strekket varierer noe i lengde og utforming i de tre variantene. Pendelmotivet (takt 3 - 4) introduseres i tema a1 med en opptakt fra tonen E, ned til Diss, og følger deretter en diatonisk pendelbevegelsen ned til kvinten under, i en punktert rytme. Pendelmotivet i tema a2 følger samme mønster, men er utsmykket med noen ekstra toner noe som skaper et mer inderlig uttrykk. I tema a3 kommer pendelmotivet igjen i samme mønster, men da i

oktaven under, der motivet er støttet opp av oktaver, som, sammen med mellomstemmen skaper åpne kvart- og kvintintervaller. Det etterfølgende melodiske strekket i tema a tar opp i seg elementer fra pendemotivet, både rytmisk og motivisk, og skaper et svakt ekko av pendelmotivet. Tema a akkompagneres av et sekstendelsostinat i lyst leie i høyre hånd, som løper uavbrutt gjennom hele A1- og A2 -delen. Dette sekstendelsostinatet danner åpne kvart- og kvintintervaller, med repeterende topptoner på henholdsvis Giss, og Diss. Gjennom preludiet bidrar *accelerando* og *meno mosso* til at den drivende effekten forsterkes. I tema a3 tar venstre hånd over dette ostinatet, og danner en kromatisk oppgang på bunntonene (takt 41 - 42).

Utviklingsdelen

I denne delen danner tonen Diss et slags orgelpunkt, kun avbrutt av et kort melodisk innslag i takt 20 - 23. Foruten disse to taktene er det et mer motivisk preg. Delen er bygget opp av sekstendelsostinat, kromatiske linjer og et galloperende rytmisk motiv. Sekstendelsostinatet følger med inn i utviklingsdelen, og løper uavbrutt også i denne delen. Det varieres derimot. I de fire første taktene har ostinatet samme struktur som i A1 - delen, med repeterende topptoner og åpne kvart- og kvintintervaller. Det rytmiske motivet i venstre hånd viderefører den punkterte rytmen fra pendelmotivet som spilles på repeterende akkorder. Fra takt 20 - 23 kommer dette ostinatet i venstre hånd, der første tone i hver figur danner en kromatisk melodilinje (etter samme mønster som i takt 41 - 42). Parallelt med denne spilles en nedadgående, diatonisk melodi i høyre hånd. Melodilinjene er utsmykket med en mordent. Disse to linjene som går samtidig, og mot hverandre skaper en fremdrift som leder frem mot et mål. «Målet» gir heller ingen hvile, men går over i en ny variant der ostinatet nå får en mer oppstykket form, ved at hver figur starter med en åttendelspause, og spilles på akkordbevegelser. Parallelt med dette fortsetter melodilinjene på bunntonene i venstre hånd, men her i en diatonisk bevegelse nedover, som repeteres, og forflyttes i tonehøyde for hver repetisjon. Denne varianten går fra takt 24 - 31, og oppfattes som svært drivende, på grunn av den oppstykkede rytmiske figuren. I den siste varianten i utviklingsdelen (takt 31 - 33) tar ostinatet en annen form, der sekstendelene kretser rundt Diss som sentraltone, og danner et ørlite pendelmotiv. Ostinatet oppleves her som mer statisk og ikke like fremoverlent som i de andre variantene. Under dette ostinatet kommer en kort, kromatisk melodi i venstre hånd, med uthevede toner i *forte*. Denne siste varianten oppleves som mer statisk, og muligens mer dramatisk enn de andre variantene i utviklingsdelen.

A2 - delen

En oppgang på en melodisk moll - skala i takt 33 danner en naturlig overgang til A2 -delen. Den andre delen av tema a3, som beskrives lenger opp, får en forlenget melodilinje, som går over i en langstrakt kromatisk oppgang fra takt 39. Denne kromatiske oppgangen ender, kanskje noe uventet, på e - moll arpeggio i takt 43 som brettes ut over flere oktaver. Gjennom preludiet er det verdt å nevne at det er flere innslag med akkorder som må brytes eller spille som arpeggio. I takt 16 - 19 kommer disse innslagene i form av sekstendeler som ved utførelsen klinger som akkorder som brytes nedover.

Koda

Kodaen starter med det samme sekstendelsostinatet som innledet preludiet, men blir her akkompagnert av korte, rytmiske motiv i venstre hånd, før det går over i en oppgang med kromatiske innslag, og svinner hen.

Preludiet er bygget opp av to elementer: sekstendelsostinat (som understøttes av de kromatiske linjene og det galloperende, rytmiske motivet), og melodien (tema a). Dersom sekstendelsostinatet tolkes som en etterligning av sølvklokkene, som ringes ved glede og høytid, er det nærliggende å tenke at dette kommer i konflikt med molltoneart, og det melankolske preget i melodien.

Charles Fisk problematiserer en lignende konflikt, der han skriver:

These two opening phases already suggest a struggle between a musical protagonist and its environment or its fate. Rachmaninov sets in motion a conflict between two temporal modes: the languishing lyrical mode, suggested by the falling melodic lines, and the directional, quasi narrative mode, suggested by the driving ostinato (Fisk, 2008, s. 254).

Ydse trekker frem det lidelsesfulle uttrykket ved melodien, som hun omtaler som «russisk lidelse» og relaterer dette uttrykket til at avstanden mellom opptakten til pendelmotivet, og den siste tonen i dette motivet danner en liten sekst (Ydse, 2001, 101). Personlig vil jeg heller velge å fremheve den lille sekunden, som åpner pendelmotivet, som uttrykk for det lidelsesfulle. Ydse trekker også frem den neapolitanske sekstakkorden i takt 4 og 7, og at denne skaper et frygisk preg, som forsterker det lidelsesfulle uttrykket. Jeg tolker Fisk dit at han beskriver ostinatet som noe statisk og uforanderlig, eventuelt noe skjebnefullt og nådeløst. Kanskje som en russisk vinter med sin isende kulde og piskende vind? Martyn assosierer derimot ostinatet med lyden av ringlende bjeller (Martyn, 1990, s. 228). Vera

Lozinskaya assosierer preludiet til begravelseskløkker (uten å konkretisere nærmere hvilke elementer i preludiet hun sikter til) (Lozinskaya, 2016, s. 1868). Det er altså ulike måter å tolke dette ostinatet på. Personlig dras jeg mot en assosiasjon til en ugjestmild russisk vinter, noe jeg synes ostinatet så absolutt billedliggjør, likevel er det flere elementer ved preludiet, i tillegg til sekstendelene, som gjør at jeg ikke klarer legge bort assosiasjonen til kirkeklokkene. Det er de brutte akkordene, åpne kvart- og kvint intervaller i tema a3, «ding dong»- effekten på etterslagene i takt 14 - 15 og ikke minst de «ramlende» sekstendelene som kommer i slutten av taktene i takt 16 - 17, som jeg assosierer med larmen fra klokkene. Sekstendelsostinatet, som løper uavbrutt gjennom preludiet, ligger mye på åpne kvinter og kvarter i lyst leie. Rent billedlig ligner klangen på de minste skimrende lyden av minste sølvklokkene, som ringes hurtig i lyst leie. Det er også en pianistisk likhet med «sølvklokkene» i det niende preludiet. Sølvklokkene assosieres vanligvis med feiring og glede, men her brytes assosiasjonen med molltoneart og en melankolsk melodi. I den siste oppstigningen (takt 41 - 42) frem mot kodaen finner vi en lignende effekt som den vi finner mot slutten av preludium nr. 9, som avslutter med en slags oppstigning på akkordtoner i oppadgående bevegelser. I preludium 12 ender denne oppstigningen på en e - mollakkord. Preludiet avsluttes med en koda, der ostinatet og det rytmiske motivet spilles i svært lyst leie, som billedliggjør den skimrende klangen av sølvklokker desto mer.

Preludium 13

Grave

Dess - dur

4/4 takt

Oversikt:

Taktnummer	Del	Tematikk	Toneartsforløp
1 - 11	A1	Tema a1	Dess - dur
12 - 17		Tema b	
18 - 20		Tema a2	
21 - 41	B	Utviklingsdel	modulerende
42 - 56	A2	Tema a3	Dess - dur
56- 62	Koda	Tema a tematikk	

Struktur

Strukturen i stykket kan minne om en finalesats i et større verk, som tar opp tematisk materiale fra tidligere satser, samtidig med å markere en verdig avslutning.

Måten dette gjøres på i dette preludiet kan minne om en teaterforestilling. Teppet går opp, og frem kommer hovedtemaet, som spiller hovedrollen. Deretter er det et raskt sceneskifte der sicilianorytme- tematikk entrer scenen med en kort gjesteopptreden, akkurat som et tilbakeblikk fra tidligere preludier i opus 32, eller som en reise tilbake i tid. Hovedtemaet kommer kort tilbake før det viker plass for et nytt sceneskifte og en lang opptreden med utviklingsdelen. Hovedrolleinnhaver kommer på scenen, ikledd helteuniform, og avslutter forestillingen med en høytidelig salutt. Samtidig har tematikk fra ciss - moll preludiet gått som en rød tråd gjennom hele forestillingen. Preludiet har en form lignende en ABA - form. I A1 - delen oppstår noe som kan ligne på en egen ABA - del.

Tema a1

Tema a1 er bygget på to motiver. Det første motivet (motiv 1) er topptonene i akkordene som spilles i en punktert rytme. Tonene danner en treklangsmelodikk med omvendinger som går oppover, og deretter nedover igjen. De homofone akkordene skaper en andektig stemning som kan minne litt om en hymne, samtidig som den punkterte rytmen kan gi en assosiasjon til en marsj. Det andre motivet (motiv 2) kommer synkopert inn i mellomstemmen i første takt. Det begynner på tonen B, etterfulgt av tonen Ass, og lander på en Dess - dur akkord. Jeg velger å tolke motiv 2 som en tydelig referanse til åpningsmotivet i ciss - moll preludiet. (Se noteeksempel fra Ciss - moll preludiet på side 19), bare at motiv 2 åpner med en stor sekund, og skaper en mer optimistisk dur - følelse.

Tema b

Tema b er bygget opp på den punkterte sicilianorytmen fra preludium 2, og har melodiske likhetstrekk med dette preludiet.

Tema a2

Variant av de tre første taktene i tema a1.

Utviklingsdel

Utviklingsdelen kan deles inn i tre avsnitt. Det første avsnittet (takt 21 - 26) starter rett på et toneartskifte til den fjerntliggende tonearten A -dur. Delen er bygget på et akkompagnementsmønster på sekstendelsekstoler i venstre hånd, og en melodilinje i

høyre hånd. Sekstendelsekstoler spiller med topp- og bunntoner på tonen Ciss og A i dypt register, der mellomtonene danner en kromatisk dreiebevegelse på E - F - E - Diss - E. Melodilinjen er bygget opp på en fallende, kromatisk, nedadgående melodi, som starter på tonen E og ender opp på Ciss. Denne linjen kommer vekselvis i oktaven over og under, i takt med dreiebevegelsen i bassen. Kvart - og kvintsprang i mellomstemme er en tydelig referanse til motiv 1 i tema a1. Melodien i høyre hånd er likt med åpningstemaet i B - delen i ciss - moll preludiet, likt med åpningmotivet i b delen i ciss - moll preludiet, som også er en kromatisk, nedadgående linje fra tonen E til Ciss.

Sekstendelsekstolene ligger og murrer i dypt register samtidig som et stort spenn mellom bunn- og topptoner skaper spenning. De ustø dreiebevegelsene skaper en dramatisk effekt, som forsterkes av tritonuserintervaller. Melodilinjen settes an i et gradvis lysere og lysere register, til det ender i pianoets lyseste register, på en trille. Trillen leder direkte inn i det andre avsnittet (takt 27 - 30) der sekstendelsekstolene videreføres i de to første taktene, ved at de forflyttes kromatisk oppover. I høyre hånd skjer det en slags videreføring av de oppadgående kvint- og tritonuserintervallene, her også med punktert rytmikk. Takt 29 - 30 preges av mye kromatikk og rytmisk bevegelse, fortsatt med kvint- og tritonuserintervaller som tematikk. De store linjene tegner opp en tydelig, trinnvis kromatisk oppgang i takt 27 - 30. Det siste avsnittet (31 - 39) består av en langstrakt, kromatisk oppgang i den øverste stemmen, mens understemmen danner et slags ostinat som er tydelig relatert til motiv 2 i tema a1. Mellomstemmen er en akkompagnementsfigur på sekstendelsekstoler. Den kromatiske oppgangen strekker seg opp i pianoets lyseste register.

For å beskrive min subjektive opplevelse av at disse tre avsnittene henger sammen velger jeg å bruke et bilde. Det første avsnittet viser en bevisstløs fugl som begynner å våkne til live, og skjønner at den er i et bur. Det andre avsnittet viser fuglen som flakser og kjemper seg ut av buret. I det siste avsnittet har fuglen endelig klart det og den flyr avgårde i vill flukt oppover så høyt den bare klarer.

i takt 37 - 39 kommer en kort nedgang, der Rachmaninov velger å utheve topptonene A - Giss - Ciss, som er likt med åpningsmotivet i ciss - moll preludiet.

A2 - delen

Tema a3 (takt 42 - 56) starter som en utbrodert variant av tema a1 der omvendningene av akkordtonene fortsetter oppover, og danner et mønster i topptonene som kan minne om en trompetfanfare. Både motiv 1 og motiv 2 er kraftig utbrodert, med skalalignende

oppadgående bevegelser i mellomstemmen, noe som tilfører temaet en svulmende og høytidsstemt karakter. «Trompetfanfaren» når sin toptone i takt 49, der også motiv 2 presenteres på toner som er enharmonisk med tonene A - Giss - Ciss, og avløses i neste takt av et parti der motiv 2 får skinne i sin fulle bredde på massive akkorder i *ff* (takt 50 - 51). Motivet akkompagneres på fanfarelignende sekstendeler, og triumferende punkterte akkorder. I takt 52 - 56 kommer et mer melodisk og nedtonet parti der en melodi utheves i den øverste stemmen, samtidig som motiv 2 antydes i mellomstemmene.

Koda

Midt i takt 56 starter en koda. Den følger et mønster der en akkord settes an på en halvnote, og etterfølges av sekstendeltrioler. Akkordtonene som settes an har en slående likhet med akkordene i kodaen i ciss - moll preludiet. I de etterfølgende sekstendelpassasjene danner den øverste stemmen en kromatisk nedgang på tonene E - Diss - D - Ciss, som er likt med åpningsmotivet fra B - delen i ciss - moll preludiet. Dette mønsteret gjentas to ganger, der passasjene forflyttes oppover i tonehøyde. Fra takt 58 - 62 kommer et avsluttende parti som spilles på Dess - dur akkorder. Det kommer i takt 58-59 i form av akkordblokker på sekstendelstrioler i nedadgående bevegelser, der det dannes et mønster som igjen kan gi assosiasjoner til en triumferende trompetfanfare. I de tre siste taktene kommer et avsluttende parti som består av massive akkorder i Dess- dur spredt ut i sin fulle bredde. Akkordene følger samme mønster som første takt i motiv 1 før det avsluttes av arpeggiobevegelser spredt ut over et stort omfang. I tillegg til å ha en heroisk karakter, med tematikk som fanfare, marsj og pompøse akkordbevegelser, finner vi tematikk fra ciss - moll preludiet mer og mindre skjult gjennom hele preludiet. Motiv 2, som jeg tolker som en referanse til åpningsmotivet i ciss - moll preludiet gjennomsyrrer hele preludiet. Flere steder er det også noe jeg velger å tolke som en tydelig referanse til åpningstemaet i B - delen i ciss - moll preludiet . Motiv 1 blir også bearbeidet gjennom hele preludiet. Jeg vil her lage en oversikt:

Tema a1: Motiv 2 følger motiv1 hele veien.

Tema b: takt 11 bygger på motiv 1 gjennom de punkterte kvintsprangene.

Tema a2: følger samme mønster som tema a1.

Utviklingsdelen: Gjennom hele utviklingsdelen skjer en bearbeiding av motiv 1 i stadige kvint- og tritonussprang. I det første avsnittet kommer det jeg tolker som en referanse til

åpningstemaet fra B - delen i ciss - moll preludiet. I takt 31 - 37 ligger motiv 2 som et slags ostinat i den punkterte rytmen i understemmen, og spilles på både små og store sekunder. I takt 37 - 39 utheves tonene fra åpningstemaet fra ciss - moll preludiet på tonene A - Giss - Ciss.

A2 - delen: I takt 50 - 51 spilles motiv 2 i sin fulle bredde på massive akkorder, anført av fanfarelignede akkompagnement. Det er fristende å tolke dette som en endelig seier og triumferende avslutning. Jeg vil føye til at de utholdte akkordene i takt 56 - 58 kodaen i ciss - moll preludiet (se noteeksempel på side 19). En annen referanse er tonearten, Dess - dur, som er enharmonisk med Ciss - dur, og dermed varianttonearten til ciss - moll. Dette kan forsterke inntrykket av at tonearten er et bevisst valg, der Dess - dur «rammer inn» og avslutter syklusen med en triumferende avslutning.

Oppsummering

Arbeidet med å se Rachmaninovs opus 32 i lys av topic theory har vist seg å være fruktbart og relevant. Oppdagelsen jeg selv finner mest interessant og påfallende er i hvor stor grad russisk - ortodokse kirkemusikk gjør seg gjeldende i de fleste preludiene. En annen oppdagelse er innblikket jeg aner å få i den russiske kulturen og tidsånden gjennom musikken. E -dur preludiet er det mest billedlige eksempelet, der en russer selv har assosiert musikken som en musikalsk fremstilling av et russisk marked. Andre eksempler er fremstillinger av det melankolske, slik som i giss - moll preludiet. Og det dramatiske, slik som i e - moll preludiet, der Antipov har assosiert preludiet med en scene fra en nasjonal opera. En tredje oppdagelse jeg gjør meg er hvor intelligent og gjennomtenkt hver preludium er bygget opp. Jeg sier meg enig med Martyn som beskriver dette opuset som Rachmaninovs mest perfekt formede (Martyn, 1990, s. 225) og med Ydse som beskriver hvordan Rachmaninov evner å utvikle det tematiske materiale til det ugjenkjennelige. Samtidig er opuset langt på vei et bevis for Rachmaninovs ståsted som komponist, at musikken skal gjenspeile kunstnerens personlige liv og kultur.

Jeg mener også å oppdage en planmessig sammenheng mellom enkelte preludier, og da først og fremst mellom h - moll og H - dur preludiet. De ser ut til å henge sammen med hverandre, der det usigelig triste h - moll preludiet etterfølges av det håpefulle H - dur preludiet, som ligner på en liturgisk bønn. Av de mer gåtefulle preludiene, som har vært mer utfordrende å forstå, er F -dur preludiet, som etterfølger det dramatiske f - moll preludiet. F - moll preludiet kan kanskje tolkes med en ironisk undertone og som en motreaksjon på det stormfulle og sinte f - moll preludiet? Rent menneskelig er det naturlig å av reagere med ironi når man opplever å stagnere og ikke få det som man vil. Preludiene oppleves, etterhvert som man lytter til dem, som selvstendige individer som alle har sin plass i dette opuset. C -dur preludiet er «forspillet», eller kanskje Rachmaninov rett og slett komponerte den strategisk, som en teknisk oppvarmingen til hjelp for seg selv til å takle resten av opuset under en framføring? I så måte er det en mye mer takknemlig start enn Chopins opus 10 nr. 1 som de fleste pianister strever med å få korrekt. De fleste av de andre preludiene oppleves å ha en slags relevans til hverandre fordi de inneholder elementer av klokkeklang. Det idylliske G - dur preludiet er derimot lett å plassere i en topic kategori, men blir stående ganske alene i dette opuset med sitt pastorale tema. En tanke som slår meg er at Rachmaninov tilbrakte mye tid på sitt landsted, og at han kanskje lot seg inspirere av den vakre naturen der? Avslutningsvis er toccata- elementene jeg har

funnet i preludiene interessante, da dette elementet er tydelig i flere preludier, samt at a - moll preludiet er formet som en toccata.

I arbeidet med å analysere disse preludiene har det vært utfordrende å kategorisere de ulike delene og temaene, fordi temaene bearbeides. Løsningen har derfor vært å bruke betegnelser som tema a1, tema a2 osv.

Litteraturliste

Agawu, Kofi (2014). *Music as Discourse*, chapter 2. Oxford University Press.

Antipov, Valentin (2006). «24 préludes for piano». (noter) I: Valentin Antipov, red. *Sergei Vasilyevich Rachmaninoff: 24 preludes*. Moscow: Russian music publishing, XIV–XXIII.

Bertensson, Sergei og Leyda, Jay (1956). *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. London: Allen & Unwin.

Dickensheets, Janice (2012). «The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century». *Journal of Musicological Research*, 31/2-3, s. 97-137.

Eriksen, Asbjørn Ø. (2007). *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Dr. philos - avhandling. Universitetet i Oslo.

Fisk, Charles (2008). «Nineteenth - Century Music? The case of Rachmaninov». *19th - century Music*, 31/3, s. 245 - 265. University of California Press.

Kallberg, Jeffrey (1994). «Small «forms»: in defense of the prelude» i: red. Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge University Press.

Leikin, Anatoli (2002). «From paganism to orthodoxy to theosophy: reflections of other worlds in the piano music of Rachmaninov and Scriabin». i: red. Bruhn, Siglind: *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*. New York: Pendragon pre

Lozinskaya, Vera (2016). «The Musical Symbol of Russia's Fate in Sergey Rachmaninoff's Music». *Journal of Siberian Federal University, Humanities & Social Sciences* (2016/9).

Martyn, Barrie (1990). *Rachmaninoff - Composer, Pianist, Conductor*. London: Routledge.

Mirka, Danuta (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University press.

Riesemann, Oscar von (1934). *Rachmaninoff's Recollections*. New York: Macmillan.

Seroff, Victor (1950). *Rachmaninov*. New York: Simon and Schuster.

Typikon for Church Ringing, engelsk oversettelse. San Anselmo: Blagovest Bells (2004).

Ydse, Kristin L. (2001). «*En fantastisk opplevelse...*». *Hvorfor virker Rachmaninovs musikk så gripende, og hvordan sette ord på opplevelsen?* Hovedoppgave, Universitet i Oslo.

Zemljanskij, Boris (2003). «Trinadcat' preljudij op. 32 Rachmaninova» [Rachmaninovs 13 preludier, op. 32]. I: S. V. Grochotov, red. *Kak ispolnjat' Rachmaninova* [Hvordan framføre Rachmaninov]. Moskva: Klassika XXI, 48–91.

Vedlegg: Rachmaninov opus 32 (noter).