



RACHMANINOV'S **OPUS 37 VESPER**

Analyse som grunnlag for egen kompositorisk praksis.

MARTIN EIKESET KOREN

MASTEROPPGAVE I MUSIKKVITENSKAP HØST 2010

INSTITUTT FOR MUSIKK

DET HUMANISTISKE FAKULTET

NORGES TEKNISK-NATURVITENSKAPELIGE UNIVERSITET (NTNU)

Martin Eikeset Koren

Rakhmaninovs opus 37 *Vesper*

Analyse som grunnlag for egen kompositorisk praksis.

Masteroppgave i musikkvitenskap høst 2011

Institutt for musikk

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU)

Forord

Kormusikken har i lang tid opptatt meg både som lytter, sanger, dirigent, arrangør og komponist. I første rekke har kirkemusikken stått, og da jeg begynte på masterstudiet ble det fort klart for meg at jeg skulle befatte meg med dette emnet også her. Den russiske kormusikken har fascinert meg, og jeg penset meg også fort inn mot denne. Når avgrensingene måtte gjøres falt valget fort på Rakhmaninovs opus 37 *Vesper*, da dette er et meget sentralt – om ikke *det* mest sentrale – verk i den russiske korkanon. At jeg selv har vært med på fremførelser av dette verket bidro også til et personlig forhold til musikken, noe som også gjorde valget enkelt.

I forbindelse med arbeidet med denne oppgaven er det flere personer som fortjener en takk. Først vil jeg takke min veileder professor Ståle Kleiberg, som foruten å ha veiledet meg gjennom arbeidet med denne oppgaven, har vært et forbilde og en inspirator både som komponist og som akademiker. Dernest vil jeg takke domkantor Vivianne Sydnes, under hvis kyndige korledelse jeg har hatt gleden av å fremføre *Vesper* to ganger.

Takk også til min kjære kone Mariël Eikeset Koren som har holdt ut med meg og støttet meg underveis, samt vært en inspirerende medstudent, -kor- og -kirkemusikkentusiast. Hun har også laget den flotte fremsiden og bidratt med korrekturlesing. Til slutt vil jeg takke min tidligere pianolærer og klasseforstander Mari Fiskum som, da jeg fortalte at jeg sluttet på sivilingeniørstudiet for å studere musikkvitenskap, uttalte:

Det va bra du slutta med toillfagan og bjynnjt med nå årntli!

Martin Eikeset Koren, Trondheim 06.11.2011

Innholdsliste

1 Innledning	9
1.1 Problemstilling.....	9
1.2 Oppbygging av oppgaven.....	9
1.3 Innledende bemerkninger.....	10
2 Bakgrunn/Kontekst	13
2.1 Russisk-ortodoks kirkemusikk frem til Rakhmaninov.....	13
2.2 Sergej Rakhmaninov.....	17
2.3 Opus nr. 37 Vesper.....	25
3 Peremennost	27
4 Analyse av Vesper	31
4.1 «Priidite, poklonimsia».....	32
4.1.1 Form.....	32
4.1.2 Tekstur.....	33
4.1.3 Tonalitet og harmonikk.....	33
4.2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda».....	35
4.2.1 Form.....	35
4.2.2 Tekstur.....	36
4.2.3 Tonalitet og harmonikk.....	37
4.3 «Blazjen muzj».....	39
4.3.1 Form.....	40
4.3.2 Tekstur.....	40
4.3.3 Tonalitet og harmonikk.....	42
4.4 «Svete tikhij».....	43
4.4.1 Form.....	44
4.4.2 Tekstur.....	44
4.4.3 Tonalitet og harmonikk.....	47
4.5 «Nyne otpusjtsjajesji».....	49
4.5.1 Form.....	49
4.5.2 Tekstur.....	49
4.5.3 Tonalitet og harmonikk.....	52
4.6 «Bogoroditse Devo».....	54
4.6.1 Form.....	55
4.6.2 Tekstur.....	55
4.6.3 Tonalitet og harmonikk.....	58
4.7 «Sjestopsalmije».....	59
4.7.1 Form.....	59
4.7.2 Tekstur.....	60
4.7.3 Tonalitet og harmonisering.....	61
4.8 «Khvalite imia Gospodne».....	62
4.8.1 Form.....	62
4.8.2 Tekstur.....	63
4.8.3 Tonalitet og harmoni.....	65
4.9 «Blagosloven jesi, Gospodi».....	65
4.9.1 Form.....	65
4.9.2 Tekstur.....	65
4.9.3 Tonalitet og harmonikk.....	70
4.10 «Voskresenije Khristovo videvsje».....	72
4.10.1 Form.....	72

4.10.2	Tekstur.....	72
4.10.3	Tonalitet og harmonikk.....	74
4.11	«Velitsjit dusja moia Gospoda».....	76
4.11.1	Form.....	76
4.11.2	Tekstur.....	76
4.11.3	Tonalitet og harmonikk.....	80
4.12	«Slavoslovije velikoj».....	81
4.12.1	Form.....	81
4.12.2	Tekstur.....	81
4.12.3	Tonalitet og harmonikk.....	86
4.13	Trope «Dnes spasenije».....	87
4.13.1	Form.....	88
4.13.2	Tekstur.....	88
4.13.3	Tonalitet og harmonikk.....	89
4.14	Trope «Voskres iz groba».....	90
4.14.1	Form.....	91
4.14.2	Tekstur.....	91
4.14.3	Tonalitet og harmonikk.....	92
4.15	«Vzbrannoij vojevode».....	94
4.15.1	Form.....	94
4.15.2	Tekstur.....	94
4.15.3	Tonalitet og harmonikk.....	96
5	Oppsummering: Karakteristiske stiltrekk.....	99
6	Komposisjon: Messe for dobbelkor.....	103
6.1	«Introitus et Kyrie».....	103
6.2	«Agnus Dei».....	104
7	Konklusjon.....	107
8	Litteraturliste.....	109
9	Vedlegg: Messe for dobbelkor.....	113

1 Innledning

1.1 Problemstilling

Jeg har en stor interesse for kormusikk, og har spesielt latt meg fascinere av Rakhmaninovs *Vesper*. En fascinasjon for dette verket og en nysgjerrighet over hvordan det er skrudd sammen, førte til ønsket om å gjennomføre et inngående studium av *Vesper*. Samtidig lå min interesse for komposisjonsvirket og ønsket om å lære av Rakhmaninov bak, og resulterte i en todelt oppgaveformulering:

1. **Hvilke karakteristiske stiltrekk finnes i Rakhmaninovs opus 37 *Vesper*?**
2. **Hvordan gjøre bruk av de analytiske erfaringene i eget kompositorisk virke?**

Punkt 1 er dermed interessant for musikkvitenskapen i seg og et bidrag til vår forståelse av Rakhmaninovs musikk, mens punkt 2 er et eksempel på praktisk bruk av den kunnskapen jeg finner under punkt 1.

For å finne svar på spørsmålet i punkt 1, analyserer jeg verket sats for sats og takt for takt, før jeg oppsummerer de funnene jeg har gjort. I og med at min innfallsvinkel er interessen for den klingende *musikken* og de komposisjonstekniske aspektene ved *Vesper*, har jeg valgt å konsentrere meg om en analyse hvor hovedvekten ligger på det tekstuelle, snarere enn det kontekstuelle. Diskusjonen om hvorvidt verket er ment for – og egnet for – liturgisk bruk eller konsert-bruk, er således i denne sammenhengen ikke det viktige. Forholdet mellom tekst og musikk har jeg i liten grad befattet meg med, og det samme gjelder for spørsmål som har med framføringspraksis å gjøre (størrelse på kor, gutte- vs. damesopraner, russisk klangideal, osv.).

Under komposisjonsarbeidet er det ikke et poeng for meg å *kopiere* Rakhmaninovs stil, men snarere å skape noe som er mitt eget. Poenget er å inkludere stiltrekk fra *Vesper* og å bruke dem på min måte. Hvis jeg kun kopierer andres stil, vil mine komposisjoner være uinspirerte og uinteressante.

1.2 Oppbygging av oppgaven

Etter innledning med presentasjon av problemstillingen og oppgaven, samt noen praktiske innledende bemerkninger, følger en kontekst-del. Her skisserer jeg bakgrunnen for *Vesper*, ved å gjøre rede for den russiske kirkemusikkens historie og utvikling frem mot komposisjonen av *Vesper* i 1915, og en kort Rakhmaninov-biografi med vekt på hans komposisjoner for kor og tiden før

1915. Til slutt i denne delen kommer et kort kapittel om *Vespers* tilblivelse.

Så følger et teorikapittel om *peremennost*, et begrep som viste seg å være sentralt i mitt analysearbeid, og som derfor trengte en egen gjennomgang.

Deretter kommer oppgavens hoveddel, nemlig analysen. Jeg gjør først rede for fremgangsmåten, og så følger analyse av hver enkelt av de 15 korsatsene i *Vesper*. Etter å ha gått gjennom verket sats for sats, oppsummerer jeg funnene i et eget kapittel.

Til slutt følger en beskrivelse og begrunnelse for de valgene jeg har gjort i min egen komposisjon, som så ligger vedlagt.

1.3 Innledende bemerkninger

Rakhmaninovs opus 37 heter originalt *Vsenosjtsjnoje bdenije*. På norsk blir dette verket vanligvis omtalt som *Vesper*, selv om dette er en feilaktig tittel. På engelsk blir det også ofte omtalt som *the Vespers* eller *the Vespers mass*, men *All-night vigil* eller bare *Night vigil* blir også brukt, og dette er mer korrekt. *Vsenosjtsjnoje bdenije* omfatter nemlig musikk for tidebønnene vesper, matutin og prim: kun de seks første satsene hører til vesper. Asbjørn Ø. Eriksen bruker tittelen *Nattgudstjeneste* ved omtale av Rakhmaninovs opus 37¹, men da dette korverket er så kjent og bruken av tittelen *Vesper* er så innarbeidet som den er, velger jeg i denne oppgaven likevel å holde meg til *Vesper* som verktittel. For enkelhets skyld lar jeg det samme gjelde ved omtale av tilsvarende komposisjoner av andre komponister, for eksempel Tsjajkovskijs opus 52 *Vesper*.

Translitterasjon av russiske og kirkeslaviske ord, navn og verktitler er gjort i overensstemmelse med Norsk språkråds retningslinjer for transkribering av russisk² og liste over norsk staving av russiske navn³.

Da man ved omtale av musikk kan skape forvirring ved å for eksempel skrive «C», for så å kunne mene både en c-dur-akkord, en c-dur-tonalitet og tonen c i en tilfeldig eller bestemt oktav, har jeg søkt å følge en konsekvent linje innen musikkterminologien ang. harmonier, tonalitet osv.: Ved omtale av tonalitet skriver jeg hele ordet, for eksempel fiss-moll og ass-dur, mens jeg ved omtale av akkorder og harmonier skriver besifringssymboler, for eksempel F#m og Ab. Ved navn på toner skriver jeg c', c'', c''' osv. om henholdsvis én-, to- og trestrøken c, og c, C, C' for henholdsvis lille, store og kontra c, der jeg ikke skriver dette helt ut. C kan likevel fortsatt bety både akkorden C og

1 Eriksen, Asbjørn Ø. 2008

2 Norsk språkråd 2005

3 Norsk språkråd 2006

tonen store C, og c kan bety tonen lille c eller tonen c i en ubestemt oktav, men dette vil kunne leses ut av sammenhengen.

Jeg benytter den norske navnsettingen, og skriver H (h)/B (b), til forskjell fra tilsvarende B (b)/B♭ (b♭) (eller B flat) i engelskspråklig litteratur. Jeg bruker besifringssymbolet C5 for en tersløs akkord bestående av kun grunntone og kvint (i dette eksempelet c – g). I funksjonsanalysene støtter jeg meg på Anfinn Øiens bok *Harmonilære*.

Ved omtale av de ulike stemmene i koret/korsatsen, bruker jeg for enkelhets skyld gjennomgående forkortelsene S, A, T og B for henholdsvis sopran, alt, tenor og bass, og videre S1, S2 og S3 for henholdsvis første, andre og tredje sopran, og tilsvarende for A, T og B.

Verktitler skriver jeg i kursiv, mens satstitler skriver jeg i anførselstegn. Eksempel: Første sats i *Vesper* er «Priidite, poklonimsia».

2 Bakgrunn/Kontekst

2.1 Russisk-ortodoks kirkemusikk frem til Rakhmaninov

Fra den vestlige musikkens historie er vi vant til å kunne lese utviklingen av musikken langs én linje (mer eller mindre), hvor sakral og verdslig kunstmusikk, a cappella- og instrumentalmusikk følger hverandre fra gregorianikk, via middelalderkomponister, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, osv. opp til vår tid. Den russisk-ortodokse kirkemusikkens historie skiller seg imidlertid ut og følger en egen utviklingslinje, dels sammen med russisk musikk generelt.

Man regner at Russland ble kristnet i år 988 under storhertug Vladimir. Han lot seg døpe i forbindelse med en allianse med den bysantinske keiseren Basileos II, og innførte den bysantinske kirkens tradisjoner i Russland⁴. I historien som fulgte, var det særlig én viktig hendelse som førte til den russiske kirkemusikkens – og russisk kultur generelt – isolasjon fra den vestlige kulturen. *Det store skismaet* i 1054 skapte en kløft mellom den ortodokse og den katolske kirke. Den ortodokse kirke så på seg selv om forsvarene av den rette tro, og unnlot å hengi seg til vitenskap og filosofi, hvilket fikk så vidtrekkende konsekvenser at renessansen uteble i Russland. Videre fantes det knapt verdslig kunst eller kunstmusikk i Russland før Peter den stores (1672–1725) reformer. I tillegg var bruken av musikkinstrumenter i gudstjenestene forbudt – og er det ennå. Sammen med verdslig kunst ble musikkinstrumenter sett på som spesielt farlig, og så sent som i 1649 ble seks vognlass musikkinstrumenter brent offentlig i Moskva.⁵

Som i den vestlige kirken, er den eldste kjente russisk-ortodokse musikken monodier, *chanter*. Kirken i Russland tok opp i seg den greske tradisjonen, men med endring av språk fra gresk til kirkeslavisk, samt etter hvert lang tids russisk kulturpåvirkning, fikk chantene i den russisk-ortodokse sin egen identitet og sitt eget særpreg. Den viktigste russiske chant-typen fra middelalderen er *znamenny*-chanter, fra det gammelslaviske ordet *znamja* som betyr tegn, og var skrevet med en egen neumenotasjon. Melodiene er nært knyttet til og nærmest underordnet ordene, noe som gjorde at språkskifte bort fra gresk fikk stor musikalsk betydning. Fast rytme og store intervaller er uvanlig, mens naturlig tekstflyt er regelen. Studier av det tonale systemet i *znamenny*-chantene viser at det bygger på en egen symmetrisk struktur og ikke på de greske tetrakordene, hvilket er svært bemerkelsesverdig, chantenes greske avstamning tatt i betraktning.⁶

4 Stahl, E. 1995: s. 52

5 Bouij, C. 1993: s. 65

6 Bouij, C. 1993: s. 66–67

Med tiden kom den flerstemte sangen inn i den russisk-ortodokse kirkemusikken. Man antar at den kom fra korvirksomhet innen folkemusikken. To til tre stemmer var vanligst, men også fire forekom. Både parallell- og motbevegelse forekom, og større og mindre sammenfall mellom de ulike stemmene. De eldste skriftlige kildene stammer fra midten av 1500-tallet, og vitner om til dels svært dissonante samklanger, for eksempel parallellføring av sekunder. Denne flerstemmigheten bygget ikke på et harmonisk grunnlag – det var de horisontale linjene som sto i fokus, men ters som samklang forekom relativt hyppig, og somme tider også treklanger i de trestemte partiturene. De gamle flerstemte neumepartiturene er imidlertid svært vanskelige å tyde.⁷

Siste halvdel av 1600-tallet medførte store endringer i den russisk-ortodokse kirkemusikken. Nikon, som ble patriark i Novgorod i 1652, reformerte kirken. Deler av det russiske riket hadde blitt tapt til polsk styre tidligere, og kom i 1650-årene tilbake til Russland. Her hadde den vestlige kulturen hatt større påvirkning, og korsangere og -ledere ble hentet til Moskva, spesielt fra Kiev. Fra denne perioden kommer betegnelsene på ulike chant-typer: Kiev-chanter og bulgarske og greske chanter (navnene disse chant-typerne har fått har ingenting med deres geografiske opphav å gjøre), som sammen med znamenny-chanter utgjorde de fire hovedtypene sanger i den russisk-ortodokse kirken. Videre åpnet Nikon for innføring av vestlig notasjonspraksis og vestlig flerstemt sang.⁸

Dette åpnet for komponering av ny musikk, og det ble en voldsom oppblomstring av store, polyfone korverk. Det finnes for eksempel materiale som viser at det ble fremført 16-, 24-, og 48-stemmige verk for 4, 6 eller 12 kor. Denne praksisen avviker sterkt fra de eldre monodiene.⁹

Da Peter den store fikk tsartittelen i 1689, var det begynnelsen på nye og enda større omveltninger. Han dro på studiereiser rundt i Europa og satte seg fore å gjøre Russland til en moderne vestlig stat. Flyttingen av hovedstaden fra Moskva i øst til den nyanlagte byen St. Petersburg i vest, er i så måte et talende bilde på hans politikk. Under Peter den store ble det åpnet for verdslig kunst og musikk, og den russiske orkestertradisjonen begynte nå etter at musikkinstrumenter ble legitimert (dog ikke innen kirkemusikken).¹⁰

Utover 1700-tallet, også etter Peter den stores død, fortsatte europeiseringen av den russiske kulturen. Innen musikken var det særlig den italienske stilen som gjorde sitt inntog i form av opera og import av italienske komponister, deriblant kan nevnes Baldassare Galuppi som sentral. Disse ble også satt til å skjøtte kirkemusikken, som dermed fikk et nytt, italiensk preg, skjønt det ble satt visse krav fra kirkens side, bl.a. at «der kun måtte bruges acapellakor (ét eller flere). [...]

7 Stahl, E. 1995: s. 122–131

8 Bouij, C. 1993: s. 71–73

9 Stahl, E. 1995: s. 135

10 Stahl, E. 1995: s. 158–160

Melodilinjen skulle føres enkelt og uden de ekstravagancer, som var tilladt i for eksempel italiensk kirkemusikk.»¹¹ Noen russere bidro også i denne nye stilen, blant dem først og fremst Dimitrij Bortnjanskij (1751–1825), som produserte en rekke kirkemusikalske verk. Han ble også dirigent for hoffets kor, som med det fikk en storhetstid.¹²

Med seieren i Napoleonskrigen i 1812 blomstret nasjonalismen opp, og kombinert med tsar Nikolai Is rigide styre (1825–1855) kom en ny tid med isolasjon fra den europeiske kulturen. Mikhail Glinka (1804–1857) sees på som den russiske nasjonalromantiske musikkens far. Tsaren ble kjent med dette og ba Glinka om å undervise hoffets kor og å bli kvitt den italienske stilen. Glinka ble imidlertid ikke lenge i jobben på grunn av samarbeidsproblemer med kapellmester Aleksej Lvov (1798–1870). Lvov satte seg fore å reformere den liturgiske sangen ved å se til den protestantiske koraltradisjonen. Han ga ut en *Obikhod* – en samling med de vanligste hymnene for liturgisk bruk, bestående av znamenny- Kiev- og greske chanter – for firestemt kor. Den hadde en ny akkord for hver stavelse, og brøt dermed totalt med musikkens underordning til tekstens naturlige flyt i de gamle chantene. I sin streben etter å gå bort fra den italienske stilen, lyktes han dårlig i å finne den russiske, og nærmet seg i stedet en tysk stil. Med dette arbeidet ble Lvov et mønster for den såkalte St. Petersburg-skolen, som ble preget av tradisjonell, firestemmig, homofon sats, med melodien konstant i den øverste stemmen, og altereringer for å tilpasse chantene til dur/moll-systemet.¹³

Musikkviteren Dimitrij Razumovskij (1818–1888) utga i 1867 den første vitenskapelige fremstilling av den russiske kirkemusikkens historie. Her kritiserte han bl.a. Lvov for hans bruk av kromatikk og dissonerende akkorder jamfør den tyske koralstilen, hvilket han mente brøt med de gamle chantenes diatonikk. I 1853 ble for første gang musikk av Palestrina og Orlando di Lasso fremført i St. Petersburg. Glinka og andre motstandere av Lvovs stil mente denne gamle, diatonisk baserte vokalpolyfonien kunne brukes som utgangspunkt og inspirasjon til bearbeidelse av den gamle russiske kirkesangen. Disse planene strandet imidlertid. På denne tiden vokste det frem et sterkt sensurregime innen kirkemusikken, og som kapellmester og leder for hoffets kor kunne Lvov herske eneveldig over denne.¹⁴

Lvovs etterfølger Nikolaj Bakhmetev videreførte dette regimet, om ikke enda strengere, noe som resulterte i at det nesten ikke ble skrevet noe ny liturgisk musikk. Det var imidlertid strømninger som jobbet mot dette sensurregimet. I Razumovskijs fotspor fulgte flere musikere og musikkvitere som studerte den gamle kirkesangen, og det ble bl.a. oppdaget at den religiøse gruppen *de*

11 Stahl, E. 1995: s. 252

12 Bouij, C. 1993: s. 80–81

13 Bouij, C. 1993: s. 84–87

14 Stahl, E. 1995: s. 412–414

gammeltroende, som hadde brutt med kirken i forbindelse med Nikons reformer på 1600-tallet, fortsatt holdt i hevd den gamle russiske neumesangen. Av flere som forsket på dette emnet var Stepan Smolenskij (1848–1909) den mest sentrale. Han etterfulgte Razumovskij som professor i emnet, og skulle senere komme til å bistå Rakhmaninov i hans arbeide med liturgisk musikk.¹⁵

I 1879 kom et gjennombrudd i den russiske kirkemusikken. Noteforleggeren Jurgenson spurte Tsjakovskij om å skrive kirkemusikk med tanke på utgivelse i utlandet, hvorpå han skrev sitt opus 41 *Johannes Chrysostomos-liturgien*. Jurgenson omgikk Bakhmetevs sensur ved å søke tillatelse fra komitéen for sensur av religiøs litteratur. Denne så nemlig ikke på musikken, kun på teksten. Men straks notene ble utgitt, ble de konfiskert av Bakhmetev som slo fast at «værket inneholdt operaagtig sang uden enhver form for kirkemusikalske elementer, som uundgåelig ville lede de andagtssøgende i fristelse¹⁶». Tsjakovskijs høye stjerne – ikke minst hos tsarfamilien – hjalp til at da saken ble brakt opp for senatet, ble Bakhmetev funnet å ta feil, og med det brøt i praksis den kirkelige musikkens sensur sammen.¹⁷

Johannes Chrysostomos-liturgien beveget seg ikke veldig langt fra St. Petersburg-skolens stil, men i tiden som fulgte skrev Tsjakovskij flere kirkemusikalske verk, og studerte i den forbindelse emnet, blant annet med hjelp av Razumovskij. Gjennom dette arbeidet konkluderte han med at den beste måten å skrive musikk basert på sangene fra *Obikhod* var å bruke modalitet. Viktigst blant disse kirkemusikalske verkene var opus 52 *Vesper* (eng.: *All-night vigil*, jmfør kapittel 1.3 Innledende bemerkninger», se side 8).¹⁸

Dels som en konsekvens av nederlaget i Tsjakovskij-saken, forlot Bakhmetev jobben i 1883, og ble etterfulgt av Milij Balakirev (1837–1910) som gjorde Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) til sin assistent. Dermed kom tung kompositorisk kompetanse inn i kirkemusikkledelsen. De to gjorde forsøk på å fornye kirkemusikken på bakgrunn av de gamle chantene, og skrev blant annet sammen *Vesper fra gamle chanter* (eng.: *All-night vigil from ancient chants*). Sensurregimet opphørte, og med tiden blomstret komposisjonsvirksomheten innen kirkemusikken opp. Men med friheten ble det også skrevet mye kirkemusikk av dårlig kvalitet. En av de ledende kirkemusikkkomponistene og -forskerne på den tiden, Aleksandr Kastalskij (1856–1926) beklaget dette:¹⁹

15 Bouij, C. 1993: s. 88–90

16 Stahl, E. 1997: s. 229

17 Stahl, E. 1997: s. 229–230

18 Bouij, C. 1993: s. 91

19 Bouij, C. 1993: s. 93–96

But if a precentor conceives the audacious idea of choosing for himself a repertory of canticles that shall accord with moments of a divine service, if he remembers that he is not an Italian or a German and is ashamed to plaster the ears of the devout with treacly music in which to stick the texts of the prayers and if he scruples to stuff them with musical rubbish—then he will fare badly: he will find little that is of use to him in the vast piles of printed and written music.²⁰

Det var altså fortsatt behov for å finne en russisk vei – ikke italiensk, tysk eller noe annet – for behandling av de gamle chantene, og som lot dem beholde sin egenart, hvilket Kastalskij mente de mistet i de konvensjonelle firestemmige satsene. Kastalskij's vei ble det som kalles *Moskva-skolen*. Den baserte seg til dels på studier av eldre tiders polyfon synging og innebar blant annet variasjon i antall stemmer, flytting av melodien mellom de ulike stemmene, bruk av åpne (tersløse) klanger, parallelle kvinter, friere rytme – spesielt i resitativiske deler – og større frihet i satsen. Variasjon i tekstur og klangfarger ble også brukt som virkemiddel. Alt i alt var det altså store friheter og variasjonsmuligheter, men hele tiden uten å tillate endring av den tilgrunnliggende chanten. Alt dette sto i motsetning til St. Petersburg-skolens koral-stil. I tillegg til å komponere selv, oppfordret Kastalskij flere andre komponister til å skrive kirkemusikk. Foruten Kastalskij selv, blir Pavel Tsjesnokov (1877–1944), Viktor Kalinnikov (1870–1927), Aleksandr Gretsjaninov (1864–1956) og sist, men ikke minst Sergej Rakhmaninov (1875–1943) regnet som de ledende innen Moskva-skolen.

2.2 Sergej Rakhmaninov

Sergej Rakhmaninov er kjent som både komponist og pianist, og gjorde det stort internasjonalt som begge deler. Men han var en av de siste store romantikerne, fra en tid da musikken fant nye retninger innen bl.a. både impresjonismen og ekspresjonismen (Debussy begynte på konservatoriet det året Rakhmaninov ble født, og Schönberg ble født året etter²¹). Derfor ble han, og blir fremdeles, av noen sett på som avleggs for sin tid. Han hadde en vidtfavnende produksjon, som omfattet mange ulike sjangere, men som pianist er det ikke overraskende at det er pianokonsertene og stykkene for soloklaver som har blitt best kjent hos allmuen. Hans kirkemusikalske produksjon er ytterst begrenset, men likevel er opus 37 *Vesper* et av de viktigste verkene innen russisk kirkemusikk, og blant de komposisjonene Rakhmaninov selv skattet høyest. Jeg vil her gjøre kort rede for Rakhmaninovs liv frem til han skrev *Vesper* i 1915, med vekt på oppvekst og utdanning og hans kirkemusikalske produksjoner.²²

I 1873 ble Sergej Vasilevitsj Rakhmaninov født inn i en aristokratisk familie med etter hvert seks

20 Bouij, C. 1993: s. 96

21 Harrison, M. 2005: s. 6

22 Ved diskusjon av de enkelte korverkene har jeg studert noter lastet ned fra <http://senar.ru/music/notes/>. Se litteraturlista under Rakhmaninov, Sergej.

barn, på landsbygda i Russland. Faren jobbet, som familietradisjonen tilsa, i det militære, og viste seg å være uegnet til å passe på penger og rikdom. Det ble sagt at han var svært sjenerøs og impulsiv, og at han kunne tømme lommene sine for et gråtende barn på gata. Familien hadde flere eiendommer, men måtte etter hvert selge unna for å dekke gjelden faren klarte å pådra seg, alle så nær som *Oneg*, hvor de bodde – om lag 15 mil sørvest for St. Petersburg. Men om familiens rikdom var på hell, fikk Rakhmaninov til gjengjeld en barndom fylt med musikk. Bestefaren spilte piano, og hadde i sin tid fått undervisning av John Field. Begge foreldrene spilte også piano, og det var mora Ljubov som ga ham hans første pianoleksjoner da han var fire år.²³

Etter hvert som økonomien skrantet hen, ble også *Oneg* solgt, og da Rakhmaninov var 9 år flyttet familien til en liten leilighet i St. Petersburg. Året etter døde søsteren Sofia, og noen år senere søsteren Jelena. I tillegg forlot faren familien, og alle disse hendelsene satte uten tvil sitt preg på den unge, blivende komponisten.²⁴

I St. Petersburg skulle den unge Rakhmaninov forberedes til å studere ved konservatoriet der. Hans gamle pianolærer skaffet ham et stipend så han fikk piano-undervisning og timer i harmonilære, i tillegg til at han tok andre allmenne fag. Han viste seg dessverre å være en egenrådige elev som kun arbeidet med det han var motivert for.²⁵

I denne perioden kom bestemoren Butakova til å spille en stor rolle. Hun trådte til for å hjelpe den nå enslige Ljubov, og Sergej skulle vise seg å få hennes favorittstempel. Sammen besøkte de St. Petersburgs mange katedraler, og korsangen og kirkeklokkene gjorde sterke inntrykk på gutten. Når de kom hjem, spilte han det de hadde hørt på piano for bestemoren, og disse inntrykkene skulle vise seg å sette sitt preg på hans fremtidige komposisjonsvirke. Videre hadde han flere lykkelige ferier hos henne på landet utenfor Novgorod. Også her besøkte han stadig kirkene i området sammen med sin bestemor.²⁶

I 1885 kom det for en dag at Rakhmaninov strøk i de fleste fagene, og at stipendet kunne bli trukket tilbake som straff. Dette kom overraskende på mora Ljubov, som ble skuffet over sønnen, men som også så muligheten for at noe av skylden kunne legges på hennes manglende oppfølging. Hun ville det beste for sine barn, og hun konsulterte Rakhmaninovs fetter Aleksander Siloti, som var pianist. Han testet Rakhmaninov og slo fast at han hadde et stort talent, men at han trengte disiplinering. Det ble besluttet at han skulle til Moskva og gå i lære hos Nikolaj Sverev.²⁷

23 Harrison, M. 2005: s. 5–7

24 Harrison, M. 2005: s. 9–11

25 Harrison, M. 2005: s. 9–10

26 Harrison, M. 2005: s. 10–11

27 Harrison, M. 2005: s. 11–12

Hos Sverev bodde han sammen med to andre gutter. De fikk pianoundervisning, og ble sendt på konserter og operaer for å utvide den kulturelle horisonten og bevisstheten. Til gjengjeld fikk de streng oppfølging av hele tilværelsen, måtte skilles fra familien og adlyde Sverev i alt. Disiplin og kultur syntes å være kjerneverdier for Sverev. Dette kan synes å ha hatt en heldig virkning på Rakhmaninov, som nå etter hvert fikk begynne ved konservatoriet i Moskva, først som junior, og fra 1888 som senior, og gjorde det godt også i teorifag. Han begynte også nå å komponere, noe som var med på å lede til bruddet med Sverev i 1889, etter fire år. Sverev mente at man ikke kunne kaste bort tid på komposisjon hvis man skulle bli en god pianist. Rakhmaninov ble dratt mellom Sverev og komponistene Arenskij og Taneev ved konservatoriet. Da Rakhmaninov ytret ønske om å få et piano til å komponere ved (det eneste pianoet hos Sverev var alltid opptatt til øving), skal det nær på ha kommet til håndgemeng, og en måned senere dro Rakhmaninov. Han fikk da bo hos en onkel og tante i Satina-familien, og fikk atter oppleve å leve i en familie og å få kjærlighet. Mora hørte om hendelsene med Sverev, og foreslo at han kom tilbake til St. Petersburg og fortsatte studiene ved konservatoriet der, men han ønsket da å bli værende i Moskva.²⁸

Rakhmaninov var tidlig ut med å komponere for mange ulike besetninger og sjangere, inkludert *Deus Meus* fra 1890, et lite a cappella-stykke for seksstemt kor. Dette er det første av hans ytterst få kirkemusikalske verk, men det er totalt urussisk, og vitner slik lite om hva som skulle komme i *Vesper*. Rakhmaninov fikk forøvrig toppkarakter for dette stykket, og debuterte som dirigent da det første gang ble fremført i 1891.²⁹

Satina-familien hadde en eiendom på landet omlag 40 mil sørøst for Moskva. *Ivanovka*, som stedet het, skulle bli et viktig sted for Rakhmaninov fra han kom dit første gang i 1890, til han besøkte stedet for siste gang i 1917. Han tilbrakte lange somre der, og her fikk han ro og inspirasjon til å arbeide med komposisjonene sine. Satina-familien hadde ofte gjester, deriblant Skalon-familien med sine tre døtre. De unge hadde musikkinteressen til felles, og Rakhmaninov skrev bl.a. sekshendig pianomusikk for de tre søstrene. Romantikk ble det også. Men da han ble observert leiende med Vera Skalon, den yngste av døtrene, fikk han forbud mot å møte og skrive til henne. Han skrev imidlertid i ettertiden en rekke brev til hennes søster Natalia, og holdt slik kontakten. Han skulle senere, i 1902, gifte seg med nettopp Natalia, og sammen fikk de to døtre: Irina (født i 1903) og Tatjana (født i 1907).³⁰

I 1892 skrev han operaen *Aleka* som avsluttende komposisjonseksamen. Han gjorde det svært godt,

28 Harrison, M. 2005: s. 13–23

29 Harrison, M. 2005: s. 24–25

30 Harrison, M. 2005: s. 26–27

og fikk konservatoriets gullmedalje for bragden – den hadde kun blitt utdelt to ganger tidligere.³¹ Etter dette begynte han på tilværelsen som fri kunstner; komponist, pianist og dirigent. Han var da 19 år, men hadde allerede en nokså omfattende produksjon bak seg som inkluderte opera, kor, orkesterverk, ulike kammermusikalske verk og verk for solo piano.

Etter uteksamineringen tok produksjonen seg imidlertid ytterligere opp, og spesielt året 1893 ble svært produktivt. Dette inkluderte *V molitvakh kheusypajusjtsjuju bogoroditsu* (no.: *Jomfru Maria i årvåken bønn*³²) for blandet kor a cappella (SSAATTB). Det er en tresatsig korkonsert, med store dynamiske kontraster, fra **pppp** til **ffff**. I motsetning til *Deus meus* er dette stykket tydelig skrevet i den russiske korttradisjonen, og peker slik mer frem mot *Vesper*, skjønt det er gjennomgående en langt enklere komposisjon. Ved sammenligning med *Vesper* er det interessant å legge merke til at her er det i de øvre stemmene man finner den rikeste teksturen, mens bassene hele veien er unisone (med unntak av to toner, i forbindelse med kadenser). Bassenes dypeste tone er også bare en G, unntatt én D, da med oktaven over i førstebass, mens sopranene (både S1 og S2) ofte skal helt opp på b". I *Vesper* er vekten skjøvet langt over mot de dypere stemmene. *V molitvakh kheusypajusjtsjuju bogoroditsu* ble fremført samme år som det ble komponert av synodens kor, men det var òg den eneste gangen i Rakhmaninovs levetid. Det ble utgitt først i 1955.³³

Året etter³⁴ inkluderte komposisjonene hans et nytt a cappella-verk: *Khor dukhov* (eng.: *Chorus of spirits*), med tekst av Tolstoj.³⁵ Dette er et lite, 32 takter langt verk for firestemt blandet kor (SATB). Det er gjennomgående homofont, og enkelt skrevet.

I 1895–96 fulgte opus 15, seks sanger for dame-, gutte- eller barnekor.³⁶ Det består av seks korte sanger for alt og sopran med klaverakkompagnement. Korsatsene er enkle, med mest tostemmighet, noen steder trestemt, og unntaksvis firestemt. De to stemmene beveger seg også hovedsaklig sammen unisont, i oktaver eller i terser. Tilfeller av enkel, imiterende sats finnes dog også.

Komposisjonsvirket fikk seg imidlertid en kraftig knekk etter urfremførelsen av hans opus 13, *Symfoni nr. 1 i d-moll* i 1897. Interessant i denne sammenheng er at symfonien hovedsaklig var basert på motiver hentet fra chantene han hadde hørt i den russisk ortodokse kirken. Den fikk imidlertid en særdeles dårlig mottakelse, og spesielt Cesar Cui slaktet den med en giftig kritikk. Hvor årsaken til fiaskoen lå er et spørsmål med flere mulige svar, men faktum er i hvert fall at

31 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 14–15

32 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 607

33 Harrison, M. 2005: s. 52

34 Tidspunktet for denne komposisjonen er usikker.

35 Harrison, M. 2005: s. 383

36 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 608

Rakhmaninov med dette fikk seg en psykisk knekk, som igjen fikk direkte konsekvenser for hans komposisjonsvirke de nærmeste årene. I 1917, 20 år senere, skrev han følgende i et brev til Boris Asafev: «Etter denne symfonien komponerte jeg ikke noe på rundt tre år. Jeg var som en person som har fått slag og i lang tid blir lam i både hode og armer».³⁷

etter hvert kom han under behandling hos dr. Nikolaj Dal, og dette hjalp ham tydelig. Fra 1899 komponerte han igjen i store mengder, og noe av det første han skrev etter denne krisen var opus 18 *Pianokonsert nr. 2 i c-moll* (1900–01), som nå står som et av hans aller mest berømte verk. Dette tilegnet han Nikolaj Dal, som takk for hjelpen.³⁸

I 1899 skrev han også et nytt a cappella-verk for blandet kor i lite format, med tekst av Tolstoj: *Pantelej-tselitel* (eng.: *Panteley the healer*). Dette er også hovedsaklig firestemt, men med en del delinger i alle stemmer. Det har også hovedsaklig homofon sats, men som i *V molitvakh kheusypajusjtsjuju bogoroditsu* finner man her virkemidler som peker frem mot hans senere større kor-komposisjoner (doblinger mellom stemmer, paralleller, orgelpunkt, m.m.). Her er også vekten skjøvet mer over mot de dype stemmene.³⁹

I 1902 komponerte Rakhmaninov sitt første store verk for kor og orkester: opus 20 *Vesna* (no.: *Våren*), en kantate for orkester, barytonsolist og blandet kor med tekst av Nekrasov.⁴⁰ Her spiller koret tydelig en annen rolle enn i a cappella-verkene, hvor koret alene står for alt det klingende. Her skaper orkesteret klangvariasjonene, og koret behandles ofte som ett instrument med hele koret unisont eller i oktaver, eller med enkle teksturer som sopraner og alter i parallelle oktaver, mot en annen stemme i oktaver i tenor og bass. Den, som vi skal se, i *Vesper* så sedvanlige oktavdoblingen mellom trestemt dame- og mannskor i *forte*, finner dog sted også her.

Rakhmaninovs tilværelse vekslet stadig mellom pianospill, dirigentoppdrag, undervisning, turnéer og komponering. Det var det siste han holdt mest av, men det var ikke der pengene lå. For å få komposisjonsro arbeidet han seg derfor ofte opp penger gjennom en sesong, før han brukte feriene til komponering. I 1906 flyttet han med hele familien til Dresden for å få ro, og det fikk da også kompositoriske resultater. I 1909 flytte han imidlertid tilbake til Russland igjen.

Fra 1910 tok Rakhmaninov over den daglige driften ved Ivanovka, og det var også der han i løpet av mindre enn tre uker sommeren 1910 skrev det første av sine to store kirkemusikalske verk: Opus 31 *Johannes Chrystostomos-liturgien* for blandet kor a cappella. Rakhmaninov skjermet i alt sitt

37 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 15

38 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 15–16

39 Norris, G. 1993: s. 148

40 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 608

virke om sitt privatliv, også sitt religiøse syn. Han har blitt sett på som en lite religiøs person, spesielt etter at han nektet å gå til skriftemål før bryllupet,⁴¹ og det kunne synes overraskende at han ga seg i kast med et slikt tungt kirkemusikalsk verk. Hendelsen i forbindelse med bryllupet kan dog ha hatt andre enn antireligiøse grunner, og man vet at Rakhmaninov likte seg i kirken, og lot musikken der inspirere ham som komponist, og ikke bare i de sakrale verkene. Komponisten og vennen Goedicke sa «He loved church singing, and often, even in the winter, rose at seven and went by cab to the early liturgy at the Andronief Monastery, hearing the old chants sung by the monks».⁴²

Etter at han skrev *V molitvakh kheusypajusjtsjuju bogoroditsu*, oppfordret Smolenskij ham til å skrive mer kirkemusikk, og i 1897 sendte han ham et manuskript på teksten til liturgien, men komposisjonen lot altså vente på seg.⁴³ At manuskriptet ankom i hans store depresjonsperiode bidro nok til dette. Rakhmaninov hadde lenge tenkt på å skrive dette verket, og da han begynte å se på det ble han fanget. I et brev til vennen Nikita Morozov senere samme sommer skrev han:

I have long thought about the Liturgy and have long strived towards it. I happened to undertake it somewhat by chance and immediately got carried away. And then I finished it very quickly. Not for a long time (since the time of *Monna Vanna*) have I written something with so much pleasure.⁴⁴

I tiden etter Tsjaikovskij komponerte sin liturgi i 1878 kom det litt etter litt flere bidrag fra andre komponister. Kirkemusikken begynte å finne sin vei ut av kirken og gudstjenestene og inn i konsertsalene. Rakhmaninov fulgte etter i deres spor, men så mest til sin favorittkomponist Tsjaikovskij. Korrespondanse viser at hans to hovedkilder i arbeidet var notene til sistnevntes liturgi sammen med den russisk-ortodokse kirkens messe-bok. Han var ukjent med de formelle sidene ved kirkemusikken, og søkte hjelp av Kastalskij, som gikk gjennom notene sammen med ham.⁴⁵

Johannes Chrystostomos-liturgien er mer tilrettelagt for kirkelig bruk enn *Vesper*, da den for eksempel legger opp til veksel sang med prest, og inneholder rent resitativiske deler. Likevel inkluderer den i motsetning til *Vesper* ingen chanter, men melodier inspirert av disse. Verket har 20 satser som klart peker frem mot *Vesper*, med en rik tekstur, store registeromfang, og fri bruk av doblinger, divisi m.m. Her er vekten igjen ofte i de dype stemmene, bl.a. med kontra B relativt ofte i andre/tredje bass. Så mye som tredeling av stemmer forekommer også nokså ofte, også i forbindelse med bruk av dobbeltkor, som tre av satsene har. Det kan synes som om Rakhmaninov i dette verket eksperimenterte litt i hvordan han skrev for kor. I forhold til sine tidligere verk sprenger han mange grenser, og han ba også Kastalskij «Please pay attention also to the sonority and mark those spots

41 Harrison, M. 2005: s. 163

42 Harrison, M. 2005: s. 164

43 Morosan, V. 1994: s. 1

44 Morosan, V. 1994: s. li

45 Morosan, V. 1994: s. li

that will not sound Well». ⁴⁶ Men når det kom til stykket stolte han ofte heller på sin egen intuisjon enn på Kastalskijs råd.

Verket fikk sin premiere samme år som det ble skrevet. Det fikk blandet kritikk, bl.a. på grunn av sin rolle som kirkemusikk. En del mente det var et flott korverk, men at det ikke fungerte som kirkemusikk. I ettertiden har det havnet i skyggen av *Vesper* og nærmest blitt sett på kun som et «pre-vespersk» prøve-verk. Også Rakhmaninov selv sa senere at han var misfornøyd med det. Likefullt blir gjerne *Johannes Chrystostomos-liturgien* sammen med *Vesper* fremholdt som den russiske kirkemusikkens (prerevolusjonære) høydepunkt. For eksempel omtalte Milos Velomorovitsj dem sammen som «the highest artistic achievements in the realm of the Russian church music». ⁴⁷

Rakhmaninov hadde planer om en ny kantate etter *Våren*, og i 1906 sendte han et brev til Morozov og spurte om en passende tekst. Dette fikk han imidlertid ikke, men seks år senere, mens han la planer for en ny symfoni, fikk han et anonymt brev som inneholdt Balmonts russiske oversettelse av Edgar Allan Poes dikt «The Bells», og en oppfordring til å sette musikk til dette. Resultatet ble hans mest ambisiøse verk, og var ferdig i 1913: korsymfonien opus 35 *Kolokola* (no. *Klokkene*).

Rakhmaninov hadde alltid vært fascinert av klokkeklang, og hadde også brukt klokkeimitasjoner i tidligere komposisjoner, men nå kunne han vie et helt verk til dette. *Klokkene* har fire satser, som følger Poes dikt som presenterer fire ulike typer klokker for fire ulike livsfaser, i denne rekkefølgen: Sølvsjeller symboliserer fødsel og barndom, gullklokker bryllup, bronseklokker representerer alarm- og brannklokker, og til sist jernklokker til død og begravelse. ⁴⁸

Klokkene involverer et enda større orkester enn *Våren*, samt solister (henholdsvis tenor, sopran og baryton på sats 1, 2 og 4), men med sin nå rikere korerfaring lar Rakhmaninov her koret få en langt mer variert og rik sats enn i *Våren*, hvor alle teksturvariasjoner i instrumenteringen. Det er nå flere polyfone innslag i korsatsen, og mer bruk av divisi. Korstemmene er tidvis vanskelige, men han viser samtidig en pragmatisk innsikt i bruken av koret, og har for eksempel rikere tekstur og lavere leie ved svak enn ved sterk dynamikk.

Rakhmaninov dirigerte selv de første fremførelsene i St. Petersburg og Moskva november og desember samme år, og verket fikk en entusiastisk og positiv mottagelse ⁴⁹. Selv holdt han *Klokkene* for å være det beste han hadde skrevet: «This composition, on which I worked with feverish ardour, is still the one I like best of all my works; after that comes my *Vesper Mass*—then there is a long gap

46 Morosan, V. 1994: s. lviii

47 Harrison, M. 2005: s. 163

48 Martyn, B. 1990: s. 242

49 Martyn, B. 1990: s. 247

between it and the rest».⁵⁰ Senere skal han ha uttalt, i følge R. E. Cunningham, at han så på sitt siste opus, opus 45 fra 1940 *Symfoniske danser*, som sin beste komposisjon.⁵¹

I 1914 brøt første verdenskrig ut. Det fikk ikke umiddelbart konsekvenser for Rakhmaninov, og i starten av 1915 komponerte han *Vesper* (se under). Senere samme år ble han innkalt til forberedelser til militærtjenester. Han ble imidlertid funnet å ha for dårlig helse. Han ble mer og mer deprimert, og etter *Vesper* komponerte han ingenting på 18 måneder. Krigen kan dermed ha fått konsekvenser likevel. I 1916 kom nyheten om farens død, og politiske uroligheter i Russland gjorde ham heller ikke lettere til sinns. Han var sterkt bekymret for fremtiden og etter revolusjonen oktober 1917 ønsket han å forlate landet (bl.a. skrevet om i et brev til Siloti). Så fikk han plutselig en invitasjon til å holde konsert i Sverige. Han benyttet anledningen, og forlot Russland med hele familien rett før jul 1917, for aldri å komme tilbake.⁵²

Frem til han døde 28. mars i 1943 bodde han både i USA, Frankrike og Sveits. Han turnerte som pianist og dirigent, og holdt frem med komponering, om enn i et mindre omfang enn tidligere. Etter *Vesper*, skrev han imidlertid kun ett verk for kor: opus 41 *Trois Chansons Russes* for kor (kun alter og basser) og orkester, fra 1926. I dette verket behandles koret meget enkelt. Verket har tre satser, hvorav den første synges av bassene unisont, og den andre av altene unisont. Den tredje satsen synges av alle. Også denne mest unisont (oktaver mellom damer og menn), men med noen unntak: Det finnes tilfeller av to- og trestemt homofon sats (altene deles i to), og enkel polyfoni.

50 Riesmann, O. von 1934: s. 171

51 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 17

52 Norris, G. 1993: s. 49–52

År	Tittel	Besetning
1890	<i>Deus meus</i>	Blandet kor a cappella
1893	<i>V molitvakh kheusypajusjtsjuju bogoroditsu</i>	Blandet kor a cappella
1894	<i>Khor dukhov</i>	Blandet kor a cappella
1896	Opus 15, seks sanger	Dame-/barnekor og piano
1899	<i>Pantelej-tselitel</i>	Blandet kor a cappella
1902	Opus 20 <i>Våren</i>	Blandet kor, solister og orkester
1910	Opus 31 <i>Johannes Chrystostomos-liturgien</i>	Blandet kor a cappella
1913	Opus 35 <i>Klokkene</i>	Blandet kor, solister og orkester
1915	Opus 37 <i>Vesper</i>	Blandet kor a cappella
1926	Opus 41 <i>Trois Chansons Russes</i>	Blandet kor (AB) og orkester

Figur 1. Tabell over Rakhmaninovs komposisjoner for kor.

2.3 Opus nr. 37 *Vesper*

Rakhmaninovs samlede produksjon omfatter ikke mye kormusikk, og enda mindre for kor a cappella (se figur 1). Likevel regnes *Vesper* som selve høydepunktet og siste ledd i utviklingen av den før-revolusjonære russiske kirkemusikken. At Rakhmaninov skrev dette verket i løpet av under to uker, vitner om hans dyktighet og nære forhold til denne musikken. Som vi har sett skattet han også denne komposisjonen svært høyt. Rakhmaninov sa selv:

I composed my *Vesper Mass* very quickly: it was completed in less than two weeks. The impulse to compose it came to me after hearing a performance of my *Liturgy*, which, by the way, I do not like at all, for it solves the problem of Russian church music very inadequately. Ever since my childhood I had been attracted by the magnificent melodies of the *Oktoechoes*. I always felt that a special style was needed for their choral treatment, and this I hoped to have found in the *Vesper Mass*.⁵³

At han nådde målet om en god behandling av de gamle chant-melodiene hersker det stor enighet om, og nettopp dette har bidratt til å gi verket den statusen det har i dag. Ti av de femten satsene i *Vesper* har Rakhmaninov bygget over chanter fra *Obikhod*, en samling chanter for den russisk-ortodokse kirke, og på ulike vis brukt disse som en slags cantus firmus. Dette gjelder satsene 2, 4, 5,

⁵³ Riesmann, O. von 1934: s. 176

7, 8, 9, 12, 13, 14 og 15.⁵⁴ Han har forholdt seg til de gamle melodiene på ulike vis, og i varierende grad tatt seg musikalske friheter (dette kommer jeg tilbake til under analysen av de enkelte satsene). De resterende (sats 1, 3, 6, 10 og 11) har han komponert fritt, men også her har han brukt chantene som inspirasjon, og komponert melodier som stilistisk ligger svært nær disse. Karakteristiske trekk ved chantene, som lite melodiomfang, trinnvis og diatonisk bevegelse, symmetri og skiftende tonale senter finner man igjen i hele *Vesper*⁵⁵.

Rakhmaninov kommenterer selv dette i et svar til Joseph Yasser etter å ha blitt spurt om russiske komponisters bruk av folke- og kirkemusikk-temaer i komposisjoner:

You are correct in saying that Russian folk song and orthodox church chants have influenced the creative work of russian composers.... I would only add—«some of them!» As to whether this influence be «unconscious» (which would appear «most essential» for your conclusions) or conscious—it would be difficult to say. Especially about the *unconscious*! This *is* obscure! But the latter case, which could more simply be called «counterfeit style,» is obvious. And the composers themselves, if they should care to, can show you instances of this. I too can point to one. In accordance with the rules of the Orthodox Church, certain chants of the *Night Vigil* must be written on themes from the ritual. For example: «Bless, my soul, the Lord»; «Allow thy servant, Lord, to depart in peace»; «Glorification,» etc. Others, however, can be original. In my *Vigil* all that applied to this second instance was a conscious counterfeit of the ritual. For example: «Blessed is He,» «Mother of God,» etc.⁵⁶

Å legge de komponerte melodiene tett opp til chantene stilistisk sett, gir enhet og sammenheng i verket. Rakhmaninov har i verket også hovedsaklig unngått bruk av moderne kompositoriske virkemidler, og bidrar med det til å gi verket et «gammel-russisk» preg. Men samtidig setter han sitt tydelige personlige fingeravtrykk på musikken og skaper et verk hvis like ikke har blitt skrevet før.

Vesper ble fremført første gang allerede i mars 1915, av Synodalkoret i Moskva under ledelse av Danilin. Det ble en stor suksess og møtt med entusiasme fra publikum og kritikere, og det ble umiddelbart satt opp fire ekstrakonsert.⁵⁷ Dessverre satte revolusjonen to år senere en kraftig brems på populariteten og fremføringshyppigheten til verket. Revolusjonen satte en stopper for det som var en blomstringstid for den russiske kirkemusikken, og *Vesper* ble dermed det siste store bidraget, og også det viktigste og mest roste, i den førrevolusjonære russiske kirkemusikken.

54 Flere kilder oppgir at kun ni av satsene er basert på gamle chanter, men i *Musica Russica*s utgivelser av *Vesper* (Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992 og Morosan, V. 1994) er det henvisninger til de originale chantene, og det er klart at det gjelder ti satser.

55 Kadinskij, A. 2001: s. 14

56 Bertensson, S. og Leyda, J. (1965): s. 311–312

57 Martyn, B. (1990): s. 261

3 Peremennost

I forbindelse med analyse av *Vesper*, dukker *peremennost* opp som et viktig begrep som trenger en egen redegjørelse. *Ladovaja peremennost*, eller kortformen *peremennost* blir sett på som et russisk idiom, som del av et modalt musikalsk landskap. Richard Taruskin oversetter det til «tonal mutability»⁵⁸, mens Anatole Leikin bruker «modal mutability»⁵⁹ for å understreke at det her er snakk om modal musikk. Hva det dreier seg om er en modalitet med flere tonale senter. Taruskin beskriver *peremennost* slik:

(...) the quality (...) whereby a tune seemed to oscillate between two equally stable points of rest, as it were two 'tonics'. The latter often coincided with the common-practice relationship of tonic to relative minor or major (...); but just as often it involved the lower neighbour to the tonic in the minor mode, what common practice defined as the flat seventh⁶⁰.

Ved full likestilling av de to sentrene, vil det siste tilsvare andre trinn i dur. Med utgangspunkt i c-dur, vil man dermed få parene c-dur/a-moll og d-moll/c-dur.

Den russiske musikkteoretikeren Andrej Mjasojedov drar linjen tilbake til de gamle ortodokse monodiene. Han påpeker at de vanligste diatoniske strukturene der består av fire toner som kan settes i kvintforhold til hverandre, som for eksempel. c-d-a-g, som med tanke på kvintforholdet kan arrangeres slik: c-g-d-a. Hver av disse fire tonene kan så midlertidig inneha en tonikalsk funksjon. Ved harmoniserte versjoner av disse melodiene, kan de videre gis sine respektive treklanger C, Dm, G og Am. Denne kombinasjonen av fire likeverdige treklanger kaller Mjasojedov *protoharmoni*.⁶¹ Man finner her igjen de to harmoniske parene nevnt over. At dominanten, G i dette tilfellet, ikke vektlegges kan skyldes den russiske tradisjonen for plagalisering, som kan spores tilbake til Balakirev.

I sitt arbeide med nasjonalromantisk musikk og harmoniseringer av russisk folkemusikk, søkte Balakirev (1837–1910) å bevare to viktige aspekter ved den russiske folkemusikken; de diatoniske rene molltonalitetene eolisk og dorisk moll (som han døpte *russisk moll*), og nettopp *peremennost*. I nesten alt tidligere arbeide med russisk folkemusikk var dette tilslørt ved bruk av harmonisk moll og bidominanter. Balakirev unnlot å bruke disse virkemidlene i sine harmoniseringer, og resultatet ble noe som i dag blir sett på som *russisk* musikk, idet flere russiske komponister fulgte i hans fotspor (bl.a. Rimskij-Korsakov, Musorgskij og Borodin).⁶² Et tidligere eksempel på bevart

58 Taruskin, R. 1997: s. 133

59 Leikin, A. 2002: s. 37

60 Taruskin, R. 1997: s. 133

61 Leikin, A. 2002: s. 36

62 Taruskin, R. 1997: s. 133

peremennost er dog samarbeidet mellom Nikolaj Aleksandrovitsj Lvov (1751–1803) og Ipatjevitsj Fomin (1761–1800). De skrev folkemusikk for kor, og om disse korene sier Taruskin

The mode hovers between the minor (with cadences on the tonic) and the relative major (with cadences on the dominant), reproducing the salient characteristic of the so-called mutable mode (peremennij lad) of genuine folklore. At the same time, aspects of the harmony show definite 'Westernized' traits, such as the use of applied dominants and the harmonic minor.⁶³

Ut ifra dette kan man her med utgangspunkt i Am få tilfeller med vektlegging av C og Am som tonale senter, men også av G (som jeg etterlyste over) via kadensen til dominanten.

Leikin skriver om plagaliseringen av russisk musikk:

The modal mutability based on the protoharmony voids the functional organization of harmony common in the West, where the dominant prevails. The chords of the subdominant group (...) become far more frequent and consequential in Russian music than the dominant chords (...), especially in the natural minor. (...) The prevailing plagality, deriving from the ancient protoharmony, is highly characteristic of the Russian national style.⁶⁴

Dette blir ekstra påfallende tatt i betraktning av at det skjer i en periode hvor musikken i Vest-Europa var preget av en stadig økende grad av modulasjoner via bidominanter, med bl.a. Richard Wagner i spissen. Videre nevner Leikin Rakhmaninov spesielt, idet plagaliseringen hos ham står helt sentralt. Han plagaliserer til og med ledetonen, ved å legge den til i en subdominantisk akkord, G-B \flat -C \sharp -F i d-moll, som senere har fått navnet Rakhmaninov-akkorden.⁶⁵ Verdt å nevne er forøvrig at han ikke gjør bruk av denne i *Vesper*.

I sin doktoravhandling *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*, finner Blair Allen Johnston at Rakhmaninov gjør utstrakt bruk av peremennost i sine komposisjoner. Han utdyper:

peremennost idioms involve some kind of oscillation between or superimposition of diatonically but non-functionally related chords, one of which is tonally more important than the others, but which together form a kind of harmonic network that is distinctly less center-specific than conventional tonal syntax and in some cases even approaches a limited form of pan-diatonicism.⁶⁶

Videre fremholder han tre hovedmåter peremennost forekommer på:

63 Taruskin, R. 1997: s. 13

64 Leikin, A. 2002: s. 37

65 Leikin, A. 2002: s. 37. Denne akkorden kan dog også sees på som en A^{7(9 \sharp 5)}/G uten grunntone, altså en forkortet dominantseptim med liten none og fortørret kvint.

66 Johnston, B. A. 2009: s. 165

- Oscillation between and/or superimposition of diatonically related triads, often with a melodic ostinato. Such oscillations often appear in the opening and closing measures of a composition.
- Extended tertian structures—“diatonic stacks”—resulting from the superimposition of two or more diatonically related triads. Often, these may be interpreted as elaborations of the subdominant in structural plagal structures.
- Modal reharmonization: statement of a melodic segment in one diatonic harmonization, followed by restatement of the segment at its original pitch level but with a different diatonic harmonization that emphasizes a different local pitch center, such that a larger-scale oscillation between pitch centers occurs around an unchanging melody.⁶⁷

Blant sine eksempler har Johnston hentet ett fra *Vesper*: I sats 5, «Nyne otpusjtsjajesji», peker han på de bølgende bevegelsene i de akkompagnerende stemmene i starten og slutten av satsen som eksempler på oscillering mellom diatoniske beslektede treklanger. Typisk er at dette brukes ved innledning og avslutning, mens klimakset i satsen er preget av mer kromatiske strukturer.

Jeg vil komme tilbake til dette ved analysen av sats 5, og jeg vil også peke på bruken av peremennost i andre satser. Et problem i den sammenheng kan dog somme tider være å skille mellom for eksempel de oscilleringer som kan regnes som peremennost og de som ikke kan det, og tilsvarende med andre typer bruk av peremennost.

⁶⁷ Johnston, B. A. 2009: s. 168

4 Analyse av *Vesper*

Her følger en analyse av *Vesper* sats for sats, før jeg oppsummerer funnene i kapittel 5. Analysene er illustrert med noteeksempler, men jeg anbefaler å ha notene på hele *Vesper* tilgjengelig for lettere å følge med i analysen. Jeg har brukt notene utgitt av Musica russica,⁶⁸ og spesielt viktig er det å vite at taktnummerhenvisningene er hentet fra Musica russicas utgaver, ettersom taktinndelingen i enkelte satser varierer mellom ulike noteutgivelser. Alle noteeksemplene er også basert på disse Musica russicas utgaver, men inneholder i mange tilfeller mine notater og analyser (besifring, funksjonsanalyse, m.m.).

Jeg har tatt for meg sats for sats etter følgende oppskrift:

1. Innledende bemerkninger om metrikk og evt. bruk og behandling av chant.
2. Form.
3. Tekstur.
4. Tonalitet og harmonikk. Jeg varierer her mellom ren akkordanalyse og funksjonsanalyse, etter hva som synes å være mest hensiktsmessig. Uklar eller tvetydig tonalitet resulterer både i fravær av funksjonsanalyse og funksjonsanalyse innenfor to ulike tonaliteter samtidig.

Det er gjort lite forskning på *Vesper*, men to doktoravhandlinger om dette verket finnes: *Compositional techniques in Rachmaninoff's Vespers opus 37* av Stephen H. Prussing fra 1979, og *An investigation of the textural contrasts in Sergei Rachmaninov's «Night vigil», opus 37* skrevet av Eric K. Loftis i 1980. Jeg har naturligvis sett til disse under mitt arbeid, men kun til sammenligning. Jeg har arbeidet annerledes, og enkelte ganger også konkludert ulikt disse, hvilket vil bli kommentert i de enkelte tilfeller.

Når jeg til slutt oppsummerer karakteristiske stiltrekk i *Vesper*, er det et poeng at det er nettopp dette verket jeg analyserer, og at jeg derfor ikke gjør forskjell på hva som er typisk for Rakhmaninov og hva som er typisk for russisk musikk generelt, eller for eksempel for russisk ortodoks kirkemusikk fra begynnelsen av 1900-tallet spesielt. Jeg har ikke gjort noen komparativ analyse for å finne forskjeller mellom *Vesper* og annen musikk. I en generell beskrivelse av den russiske kirkemusikken frem mot 1917 skrev Rey M. Longyear følgende, og dette finner man også igjen i min oppsummering:

68 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992 og Morosan, V. 1994

Characteristic of this music . . . are full and rich sonorities arising from division of the chorus into eight to sixteen voic parts, with doublings of melodic lines or moving inner parts in octaves or thirds; contrasts of male or female voices alone; free rythm rather than strict meters; harmonizations that emphasize secondary triads and chords with open fifths in contrast to such Western practices as pervasive dominant-tonic relationships, secondary dominants, and coloristic chords; and the exceptionally low basses who sing an octave below the customary bass register.⁶⁹

4.1 «Priidite, poklonimsia»

«Priidite, poklonimsia» er ikke en vanlig åpningssats i musikalske vesper-utsetninger, og dermed viser Rakhmaninov allerede fra første tone en frihet fra konvensjonene. Tittelen er oversatt til engelsk som «Come, let us worship», og satsen åpner dermed verket med å kalle til tilbedelse. Teksten er basert på salme 94 [95], 6.⁷⁰

Mange av satsene i *Vesper* er basert på gamle chanter brukt i den russisk-ortodokse kirke, men denne er blant de som fullt og helt er Rakhmaninovs egen komposisjon. Hele satsen er uten taktangivelse og opprinnelig også uten taktstreker. I noen utgivelser er imidlertid heltrukne og/eller stiplede taktstreker satt inn til hjelp for å vise linjer og betoning i musikken. Jeg legger også her Musica Russicas noter til grunn for mine taktangivelser, men disse er her litt forvirrende noen steder, da nummereringen ikke begynner før etter åpningsakkorden, og opptakten i starten av hvert vers har blitt gitt en egen takt som dog ikke teller med eget taktnummer.

4.1.1 Form

Vesper åpner med teksten «Amin» på en c-dur-akkord, med fermate, noe som også gjelder andre sats. Disse amenene er ment til liturgisk bruk, hvor de kommer som svar til en prest eller liturg, og det er derfor vanlig å utelate dem når *Vesper* fremføres på konsert. Amenet i begynnelsen blir somme tider likevel tatt med for å etablere c-dur-tonaliteten i verkets åpning.⁷¹

Etter åpningsakkorden består denne satsen av fire korte vers. Alle versene åpner med teksten «Priidite, poklonimsia», men fortsetter ulikt. Her viser Rakhmaninov at han lar teksten legge føringene for den musikalske utformingen: De fire versene har ulikt antall tekststavelser, henholdsvis 16, 22, 26 og 14, og musikalsk er versene også variert; i lengde med henholdsvis 28, 40, 48 og 35 fjerdedeler. Kun de tre første stavelsene i hvert vers er skrevet musikalsk identiske, videre følger større og mindre variasjoner. Rytmen er fri og følger teksten, med unntak av noen korte melismatiske bevegelser.

69 Loftis, E. (1980): s. 3

70 Morosan, V. 1994: s. lxi–lxii

71 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992: s. v

4.1.2 Tekstur

Hele satsen er tilnærmet homofon. Alle stemmene er med hele tiden, og har hovedsakelig felles rytmikk. Alle versene åpner i *forte*, med en temmelig enkel, fanfare-aktig sats som nærmest er trestemt; hvor S1, S2 og alter dobles i underoktaven av henholdsvis T1, T2 og basser. Andre doblinger finner også sted fra tid til annen, for eksempel dobles A1 i underoktaven av T2 i takt 19–24 (se figur 2). Mot slutten av versene går dynamikken ned, samtidig som kompleksiteten i satsen øker. Antall frie stemmer øker, og mens verseåpningene preges av parallellbevegelse, er det mer motbevegelse mot slutten av versene. Tersparalleller er hyppig brukt gjennom hele satsen, men Rakhmaninov parallellfører også hele treklanger flere steder, bl.a. i starten av andre vers. Han gjør også bruk av hornkvinter flere steder, med trinnvis bevegelse i sopran, alt og tenor og akkordbryting i bass, for eksempel i takt 21–22 (se figur 2). Disse stedene bryter noe med resten av satsen, hvor bassene har en mer typisk bass-linje, men er samtidig med på å skape fanfare-stilen.

4.1.3 Tonalitet og harmonikk

Satsen er, som hele *Vesper*, klart tonal, og nokså ukomplisert harmonisk sett. Den har i høyden firklanger, og der disse fraviker tradisjonell dissonansbehandling, synes dette å være resultatet av de ulike stemmenes horisontale bevegelse snarere enn av funksjonell tenking fra komponistens side. Et eksempel på dette kan sees i figur 2 på siste fjerdedel i takt 17. Til tross for dette lar satsen seg ikke umiddelbart lett analysere funksjonelt, da den til tross for å være klart tonal har et relativt u håndgripelig tonalt sentrum, noe som skyldes tilstedeværelsen av peremennost.

Etter ovennevnte innledende c-dur-akkord følger en akkordrekke som underbygger d-moll-tonalitet med veksling mellom varianter av Dm og A. Mot slutten av første vers later satsen til å bevege seg tilbake til c-dur, med akkordrekken Dm – C/G – G⁷ – C. Dette er første forekomst av tonen C, på bekostning av C#, etter åpningsakkorden, og derfor ekstra påfallende, men videre slutter verset med Gm⁶ – A, og dermed går man straks bort fra c-dur-tonaliteten, og tilbake mot en slags d-moll-tonalitet. Det forekommer riktignok ingen kadens til Dm, men en slags d-moll synes meg likevel å være det tonale ankerfestet for det meste av satsen.

Alle fire versene begynner med denne vekslingen mellom Dm og A, og de tre første beveger seg mot c-dur før de går tilbake mot d-moll via dominanten A, og avslutter med en variant av G (henholdsvis G⁷, G og G/D) etterfulgt av C – Gm⁶ – A. Det siste verset beveger seg også mot c-dur, men i stedet for å raskt gå tilbake mot d-moll, kretser det rundt en tydelig dominantisk G⁷-akkord, og avsluttes med en halvkadens: G⁷ – C – G⁷/H – C⁶ – G.

Dm/F ¹⁶ A A/E A⁷/G Dm A D⁷ Gm Dm/A B^o F/A C⁷/G Dm/F Am⁷ Dm

S *f* Pri-i - di - te, po- klo- nim - sia *ff* pri - pa - dem

A *f* Pri-i - di - te, po- klo- nim - sia *ff* pri - pa - dem

T *f* Pri-i - di - te, po- klo- nim - sia *ff* pri - pa - dem

B *f* Pri-i - di - te, po- klo- nim - sia *ff* pri - pa - dem

[Dm:] T₃ D D₅ D₇ T D (D⁷) S T₅ (D⁹) Tm(D⁷)[Tm] T₃ ^oD⁷ T

[C:] S₃ (D D₅ D₇) Ss (D) D⁷ ^oD S₅ (D⁹) S₃ (D⁷)[S] S₃ Ts⁷ Ss

21 Dm Am Dm G C G⁷/H C G/D C⁶/E G/D C Gm⁶ A

S *p* sa - mo - mu Khri-stu Tsa - re - vi i Bo - gu na - sje - mu.

A *p* sa - mo - mu Khri-stu Tsa - re - vi i Bo - gu na - sje - mu.

T *p* sa - mo - mu Khri-stu Tsa - re - vi i Bo - gu na - sje - mu.

B *p* sa - mo - mu Khri-stu Tsa - re - vi i Bo - gu na - sje - mu.

T ^oD T (⁶D⁵) Dm (D₃⁷) Dm(D₅) D₃m⁶(D₅) Dm S⁶ D

Ss Ts Ss (⁶D⁵) T D⁷ T D₅ T⁶ D₅ T ^oD⁵ (D)

Figur 2. Vers tre av sats 1 «Priidite, poklonimsia», med akkordanalyse og funksjonsanalyse i d-moll og c-dur.

Andre sats' åpning med «Amin» på en c-dur-akkord bekrefter Gs dominatiske funksjon i slutten av sats 1. Dermed blir c-dur en ramme for hele første sats, selv om den for det meste kretser om Dm, og noen kadens til C ikke finner sted før sats to begynner. At hele satsen er uten faste fortegn vitner også om at komponisten har tenkt c-dur (den hyppige forekomsten av tonene F, H og C# utelukker straks en enkel modalitet basert på en av kirketoneartene). Likevel synes det meg å bli feil å konkludere med at satsen går i c-dur, men heller at den har en peremennost-bitonalitet.

4.2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda»

Denne satsen har Rakhmaninov bygget over en gresk chant. Chantens melodi har hele veien hovedfokus, og er også uendret fra originalen, med ett unntak. Rakhmaninov brukte ikke chantens første refreng, men brukte andre refreng to ganger.⁷² Oktavtransponering av melodien i noen refreng finnes også. Chantens fokus på teksten har Rakhmaninov beholdt, med stadige taktskifter som resultat. Taktskiftene gir dog ikke en rotete eller stressende karakter, ei heller et rytmisk fokus, men underbygger snarere den rolige tekstflyten.

Engelsk tittel er «Bless the Lord, O My Soul». Versene er fra salme 103 [104], 1–6 og 24, og er den vanlige åpningssalmen til vespermessen. Refrengene har tilbedende fraser, som blant annet tittelen.⁷³

4.2.1 Form

Også andre sats har en form som består av gjentakelse med variasjon, en slags vers- og refrengstruktur. Etter det innledende «Amin», som anbefales å utelates (se sats 1), kommer vekselvis seks vers og refreng; til slutt to refreng på rad, hvor det siste avsluttes med en to takter lang coda. Ingen av de seks versene og syv refrengene er dog identiske, men gis hele veien små variasjoner innen stemmeføring, harmonikk, tekstur, osv. Dette er trekk som viser seg å være typisk for ikke bare *Vesper*; men for nær hele Rakhmaninovs kompositoriske virke. I sin gjennomgang av Rakhmaninovs personlige stil som komponist trekker Asbjørn Ø. Eriksen frem nettopp dette:

72 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992

73 Morosan, V. 1994: s. lxii

Mer konkret vil jeg peke på hans forkjærlighet for å ikke gjenta et forløp helt likt. Jeg tenker ikke her på utviklingspartier hvor for eksempel, det samme materialet gjentas sekvensert, eller til de tradisjonsbundne forskjellene mellom eksposisjon og reprise i en sats i sonatesatsform, men til endringer på steder hvor det ikke hadde vært noe i veien for å lage en identisk gjentakelse, dvs. i avsnitt som helt åpenbart fungerer som *tilbakevending* til tidligere stoff. I de tilfellene hvor det dreier seg om større endringer, kan hensikten ha vært å intensivere eller avdramatisere forløpet. Endringen av detaljer (for eksempel, i enkeltstemmer) kan derimot være foretatt for å opprettholde interessen hos lytterne, samtidig som avsnittet beholder sin funksjon som repetisjonsdel i den musikalske helheten.⁷⁴

Mange av de stadige variasjonene i denne satsen ligger dog også i chanten Rakhmaninov benytter.

4.2.2 Tekstur

Versene er skrevet for altsolo med et rolig og svakt harmonisk underlag i tre- til firestemt mannskor, mens refrengene hovedsaklig ligger i damestemmene. Satsen er dermed nesten dobbeltkorig. Førstetene kommer i en mellomposisjon, og er med på første og femte vers og 1.–4. og 6.–7. refreng.

Mannskoret på versene fyller klart en harmonisk rolle med utlagte akkorder. Det er hovedsaklig i spredt leie, men med B2 jevnt over nokså dypt (C–A, med noen få unntak) ligger hele mannskoret hele veien dypere enn altsoloen, selv om denne holder seg i det nederste sjiktet av énstrøken oktav. Soloen er markert med *forte*, mens koret synger svakt. Resultatet blir en mørk og dunkel helhet. Underlaget preges av langsomme parallellbevegelser i hel- og halvnoter, ofte med parallelle kvinter i B1 og B2, av og til hele treklanger som flyttes parallelt, for eksempel i andre vers. I 3., 5. og 6. vers er det større innslag av raskere noteverdier, men med en dynamikk som går fra *pianissimo* til *piano* endres ikke uttrykket vesentlig.

Refrengene har en langt lysere karakter. Allerede i den originale chanten ser man at mens versene først og fremst preges av fjerdedelsbevegelser, livner refrengene til med flere åttendedeler og punkteringer, selv om toneleiet er det samme. Disse små karakterforskjellene har Rakhmaninov underbygget ved å gi refrengene til de lyse stemmene, som også gis mer bevegelse enn mannskoret på versene. På alle refrengene holder én stemme et orgelpunkt på c', sunget *con bocca chiusa* (med lukket munn), mens tre til fire stemmer over dette gis mer bevegelse. Rakhmaninov viser flere steder i *Vesper* en forkjærlighet for at stemmer skal synge *con bocca chiusa*, og benytter dette virkemidlet også i det tidligere verket *St. Johannes Chrysostomus-liturgien*. Dette bryter helt med den russiske kirkemusikalske tradisjonen, og bidrar dermed til å demonstrere Rakhmaninovs nytenkning innen, og orkestrale tilnærming til kormusikk.⁷⁵ Melodien skifter på refrengene mellom T1 og S1. Når melodien ligger i T1 ligger orgelpunktet i A2, under T1s toneleie, mens resten av

74 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 427–428

75 Morosan, V. 1994, s. lvi

damestemmene ligger på toppen. Ellers har T1 orgelpunktet, med unntak av det femte refrenget, som er et rent damekor.

Orgelpunktet er med på å binde vers og refreng sammen, da det alltid starter idet altsolisten lander på sin siste tone – som også er en c' – og holder den videre gjennom hele refrenget. Ellers dekker hele veien sluttakkordene i både vers og refreng over opptakten til neste refreng/vers, for eksempel takt 7 (se fig 4). I codaen blir damestemmene liggende, mens mannskoret kommer inn igjen med B2 på en nedadgående skala fra c til C, en typisk satsavslutning i *Vesper*, se figur 3.

Ellers er det verd å merke seg mannskoret i takt 32–33; det eneste stedet på versene hvor mannskoret synger noe annet enn teksten «Blagoslovi». Her understreker de nemlig altsolistens tekst «projdut vody» i tenorstemmene. Den engelske oversettelsen sier i dette verset «The waters flow between the hills»,⁷⁶ og teksten understrekes her av bølgende bevegelser og et av de mest (dog ikke veldig) komplekse partiene på versene.

Figur 3. Avslutningen av sats 2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda».

4.2.3 Tonalitet og harmonikk

Satsens åpning med «Amin» på en c-dur-akkord fullfører kadensen i avslutningen av sats én, og befester c-dur som tonalitet. Hvis man unnlater å ta med de to åpningstaktene, hvilket Morosan og Ruggieri anbefaler,⁷⁷ får man i stedet en skuffende kadens til Am. Første vers og refreng er vist på figur 4.

76 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992, s. vii

77 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992: s. v

Den fundamentale C-akkorden med B2 nede på C, og den dominante G7-akkorden i takt 4 skaper en tonal forankring i c-dur, men dette utydeliggjøres av skuffende kadenser, og avslutningen på F med c i bassen i takt 7. Refrenget tar over idet verset slutter, og åpner følgelig i F-dur, og kretser rundt akkordene F, Am og Dm, men hele tiden med ovennevnte orgelpunkt på c', og ender opp på en c-dur-akkord. Refrengets avsluttende kadens kan tolkes som G⁷/D – C, (∅⁷/T) og blir dermed første virkelige bekreftelse på c-dur som tonalitet. Opplevelsen av en fullkommen kadens er dog ikke helt til stede, og jeg synes det er like nærliggende å tolke det som Dm⁶ – C (Ss⁶ T).

Fraværet av kvint på tonika åpner også for opplevelsen av Am uten grunntone, noe som ligger latent etter den stadige skiftingen mellom Am og Dm i taktene før, samt altsolistens inngang på a', mens refrengets avslutningsakkord ennå ligger.

3. Blazjen muzj

Poco allegro, ma tranquillo e dolce

The musical score for 'Blazjen muzj' is presented in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is 'Poco allegro, ma tranquillo e dolce'. The lyrics are: 'Bla - zjen mujz, i - zje ne i - de na so - vet ne - tsjes - ti - vykh.' The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*. Below the staves, chord diagrams are provided for both the F major and D minor keys. The F major chords are: [F:] Ts D T D T ∅⁷ Ts⁷ ∅⁷ T D T₋₇ Ds Ts. The D minor chords are: [Dm:] T₅ (D) Tm (D) Tm Ss T⁷ Ss Tm Dm Dm₋₇ °D T.

The second system of the score shows the continuation of the piece with the lyrics: 'Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja.' The dynamics are marked *pp*. The chord diagrams for this section are: [F:] Ts Ds⁷ T T₃ ⁶D⁵ D D Ds⁷ D₇ D Ts (D) Ts. The D minor chords are: [Dm:] T D⁷ Tm T₃ ⁶Dm⁵ Dm Dm⁰D⁷ Ts Dm T D T.

Figur 4. Åpningstaktene av sats 2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda».

Resten av satsen følger denne formen: Versene går til c-dur via «bakveien», og åpner på henholdsvis Am, Am, Dm/F, Dm, F og Gm, og avslutter med kadensen C/G eller G^{sus4} til F/C som

for å underbygge dualiteten mellom F og C i denne satsen. Unntaket er siste vers, som slutter med $G^{sus4} - F$. Videre åpner alle refrengene i F, kretser rundt Am og Dm og slutter med ovenfor diskuterte kadens til C. Satsen gjør gjennomgående lite bruk av tydelig dominatiske akkorder, og dette er med på å underbygge den rolige karakteren, og gir den et noe modalt preg. Det samme gjør utstrakt bruk av akkorder med kvint i bass (for eksempel takt 5–6, se figur 4), og det nesten totale fraværet av løse fortegn. Kun ett sted gjøres bruk av løse fortegn: i åpningen av sjette og siste vers, hvor en b og en g# bidrar til akkordene Gm og E^7 , dog uten at dette partiet stikker seg ut. I codaen kommer endelig den uomtvistelige konklusjonen på c-dur-tonaliteten, men også her uten en tydelig dominant – ledetonen mangler, se figur 3. Penultima-akkorden oppleves dels som en forlengelse av den tersløse dominanten, og kan slik med litt godvilje tolkes som en G^{11} uten grunntone og ters, men opplevelsen av en plagal kadens med $Dm^7 - C$ ($Ss^7 - T$) er vel så sterk.

I en sammenligning mellom de to første satsene skriver Prussing:

Unlike the opening movement, the second movement exhibits no ambiguity of tonality: it is firmly in C major. The half cadence on G and the first movement's ending links the two movements together so that the C major tonality can be more definitely established in the larger area.⁷⁸

Dette står imidlertid ikke like klart for meg. «Amin»-ene i åpningen av sats 1 og 2 sammen med c-dur-avslutningen i sats to står for meg som tre «c-dur-pilarer», men mellom disse er det en dobbelhet i tonaliteten i begge satsene, dog på ulike vis. I sats én brukes den dominantiske a-dur-akkorden – som er toneartsfremmed i c-dur – til å flytte det tonale fokuset bort fra c-dur, og mot d-moll. I sats to er bruken av dominantiske akkorder mer forsiktig, og overgangen fra vers til refreng med tilhørende kadens C – F blir ikke så påfallende da det ikke forekommer akkorder som er fremmede for c-dur-tonaliteten. Likefullt står ikke c-dur klart frem, da tonaliteten fordunkles med et mer modalt harmonisk landskap. Resultatet blir også her en viss dualitet mellom c-dur og f-dur/d-moll.

4.3 «Blazjen muzj»

Denne satsen er kanskje *Vespers* fremste eksempel på Rakhmaninovs adaptasjon av stilen i de gamle, russiske chantene. Satsen er fullt og helt Rakhmaninovs komposisjon, men hadde man ikke visst det, kunne man like gjerne tenke seg at dette var skrevet over en chant, som for eksempel sats to. Man finner igjen den trinnvise bevegelsen, liten ambitus, og måten teksten styrer rytmen og flyten i melodien.

Tittelen er her oversatt til engelsk «Blessed is the man». Tekstlig følges her en standardoppskrift

⁷⁸ Prussing, S. H. 1979: s. 58

med sal 1, 1 og 6, sal 2, 11 og 13 og sal 3, 8–9, avbrudt av halleluja-refreng. Så følger doxologien og «Alleluia, alleluia, alleluia! Glory to thee, O God!»⁷⁹

4.3.1 Form

Sats tre har en klar vers-refreng-struktur med halleluja-refreng, med ett unntak som er når *doxologien* («Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, both now and ever and unto ages of ages. Amen.»⁸⁰) kommer med nytt musikalsk materiale. Oppsummert ser satsen slik ut: $V^1 R^1 V^2 R^2 V^3 R^3 V^4 R^4 V^5 R^5 V^6 R^6$ Dox $R^7 R^8 R^9$, hvor kun R^1 og R^2 er helt identiske. Hele satsen er uten taktangivelse, og med taktstreker kun på skillet mellom de ulike delene. De seks første versene og refrengene er et langt *crescendo* med stigende dynamikk og toneleie, mot satsens høydepunkt når doxologien kommer i *fortissimo* og *ancora piu mosso*. Deretter roer det hele ned med tre avsluttende refreng. Til forskjell fra de seks første refrengene som kun har teksten «Alliluija, alliluija, alliluija», avslutter disse tre siste med «Slava Tebe, Bozje» («glory to Thee, O God!»⁸¹), og oppsummerer og slår fast budskapet i denne satsen. At det hele roer seg ned til slutt underbygges av både gradvis svakere dynamikk, ritenuto i slutten av hvert refreng og gradvis dypere toneleie.

4.3.2 Tekstur

Hele satsen er homofon, og slik sett nokså uspektakulær, med underbygging av forskjellen mellom vers og refreng ved at refrengene alltid er tutti, mens versene synges av deler av koret.

Rakhmaninov utviser hele veien en stor bevissthet rundt teksturen i korsatsen, er svært nøye med stemmeleggingen, og forholder seg fritt i forhold til tradisjonelle konvensjoner, noe man ser allerede i åpningen.

Satsen åpner med alter og T1. Mens T2 må vente til slutten av verset før de kommer inn med sin understemme, er alle altene med hele tiden, og veksler mellom én, to og tre stemmer. En karakteristisk figur som går igjen flere steder i hele satsen er når altstemmen bretter seg ut fra unisont, via trestemt til trestemt og tilbake igjen i løpet av fem fjerdedeler. Dette finner bl.a. sted i takt 2–3 (se figur 5). I stedet for å begynne en del med et bestemt antall stemmer for så å holde seg til det, deler Rakhmaninov stemmer og slår dem sammen, tar bort og setter inn.

I det første refrenget synger hele koret – det gjelder alle refrengene. Stemmedelingen er her nokså uvanlig med firestemt mannskor og unisone damestemmer, ikke som en tydelig tokorig effekt eller som melodi mot et akkompagnement som i versene i sats to, men i tradisjonell, homofon sats.

79 Morosan, V. 1994: s. lxii

80 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992, s. vii

81 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992, s. vii

Selv om T1 ligger i et vanlig atleie har han valgt å legge ut satsen slik for å vektlegge melodien.

Andre vers og refreng går på samme måte, men videre skjer det stadig små endringer som bygger opp under det store *crescendoet* mot doxologien. I tredje vers blir S2 med, kun for å forsterke A1, samtidig som det blir flere korte noteverdier, Fjerde og femte vers har igjen kun alter og tenorer, mens intensiteten i dette partiet økes av et stadig modulerende refreng, i stadig lysere leie. I fjerde refreng deles damestemmene opp, men her blir sopranstemmen doblet nesten hele veien av vekselvis T1 og T2. Tredje og femte refreng går i samme toneart, men i det femte ligger sopranstemmen en ters lysere som en overstemme til melodien, og med også tenorstemmene gjennomgående lysere blir det et løft i forhold til tredje refreng. I sjette vers synger S2 med A1 igjen, og i sjette refreng er dynamikken oppe i forte, og i ny toneart og enda lysere leie.

3. Blazjen muzj

Poco allegro, ma tranquillo e dolce

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Bla - zjen mujz, i - zje ne i - de na so - vet ne - tsjes - ti - vykh.

Bla - zjen mujz, i - zje ne i - de na so - vet ne - tsjes - ti - vykh.

[F:] Ts D T D T \emptyset_3^7 Ts⁷ \emptyset_3^7 T D T₋₇ Ds Ts

[Dm:] T₅ (D) Tm (D) Tm Ss T⁷ Ss Tm Dm Dm₋₇ °D T

6

S

A

T

B

Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja.

Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja.

Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja.

Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja.

[F:] Ts Ds₃⁷ T T₃ \emptyset_3^6 D₃⁵ D D Ds⁷ D₇ D Ts (D) Ts

[Dm:] T D₃⁷ Tm T₃ \emptyset_3^6 Dm₃⁵ Dm Dm⁰ D₇ Ts Dm T D T

Figur 5. Første vers og refreng fra sats 3 «Blazjen muzj».

I takt 63 kommer doxologien i *fortissimo*, som tredje sats' store høydepunkt. Mens bassene på refrengene har ligget divisi i relativt dypt leie, synger de her unisont og relativt lyst. T1 dobler sopranene i begynnelsen, og T2 dobler tildels A1. Frem mot syvende refreng, takt 71, beveger alle stemmene seg nedover, før også dynamikken trekkes ned til *piano*. Denne delen bringer endelig nytt musikalsk materiale, skjønt både deler av melodilinjens i sopran og T1 og deler av under- og mellomstemmene kan man finne igjen i refrengene. Men på den måten blir ikke doxologien stående som en løsrevet del, men som en naturlig del av sammenhengen.

De tre siste refrengene er tilnærmet identiske i satsen, men stemmene og doblingene flyttes ettersom musikken moduleres i dypere og dypere leie. Rakhmaninov viser her en stor bevissthet rundt hvilke stemmer han ønsker skal høres godt, og endrer på doblingene etter hvilket leie satsen ligger i. I det første dobles (dog ikke helt gjennomført) S1 og S2 av henholdsvis T1 og T2, mens A dobles av B1. I det andre synges den øverste stemmen unisont av alle sopraner, doblet av T1. Altene deles og dobles av henholdsvis T2 og B1. I det siste refrengene synger også A1 den øverste stemmen sammen med S, doblet av T2. T1 dobles av B1.

4.3.3 Tonalitet og harmonikk

Tonaliteten i sats tre er tydelig og nokså enkel: Den går i d-moll. Alle delene (vers og refreng, samt doxologien) avsluttes med en tydelig kadens med en form for dominant (D, D° eller D $\frac{7}{b}$, av og til med septim) etterfulgt av tonika, og tonaliteten får slik en helt annen klarhet enn i de to første satsene. Riktignok vektlegges ofte parallelltonearten ved frasestart, og frem til kadensen kunne tonaliteten like godt holdt seg der. Ser man for eksempel på første vers og refreng (se figur 5), åpner begge med en Dm, mens det videre kommer flere F og C, som indikerer f-dur, noe som gir en viss peremennost-fornemmelse. Som nevnt over går refrengene i stadig nye tonearter, mens versene alltid har kadens til d-moll. Men tonaliteten beveger seg aldri langt bort fra d-moll, se figur 6.

Del	V1	R1	V2	R2	V3	R3	V4	R4	V5	R5	V6	R6	Dox	R7	R8	R9
Tonalt plan (T = Dm)	T	T	T	T	T	S	T	D°	T	S	T	T	S	Ts	S	T
«Åpnings- tonalitet»	F	F	F	F	F	B \flat	F	C	F	B	F	F	F	B	Gm	F
Ultima	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Gm	Dm	Am	Dm	Gm	Dm	Dm	Gm	B	Gm	Dm
Penultima	D°	D	D	D	D	D°	D°	D°	D $\frac{7}{b}$	D	D	D	D	D	D	D

Figur 6. Tabell over tonalitet i sats 3 «Blazjen muzj». Tonalt plan tas fra sluttkadensen i hver del sett i forhold til hovedtonearten d-moll, penultima sees i forhold til ultima-akkorden.

Prussing skriver «In the cadense of the Psalm verses the dominant is frequently minor, while the

refrains use the raised leading tone. This gives the refrains more harmonic power to shape the form». ⁸² Går man nærmere inn på dette, ser man at av seks vers har to D°, én D⁷/₄, og tre D, mens av ni refreng har også to D°, mot syv D. Dette viser at det er et visst hold i utsagnet, men jeg finner ikke den nødvendige tydeligheten i materialet til å trekke, og ikke minst vektlegge, en slik konklusjon.

Unntakene fra mønsteret med å åpne på overmedianten, har sine forklaringer. Doxologien er lenger og mer kompleks enn versene og refrengene, og avslutter med en nedadgående tersvis sekvensering. Altså beveger denne delen seg som forventet fra F til Dm, men så straks videre via B til Gm. Refreng 7 og 8 er de første og eneste delene som holder seg på ett tonalt plan, og de eneste (sammen med refreng 6), som avslutter med fullkommen kadens, og man kunne dermed tenke seg at dette medførte en ekstra avsluttende fornemmelse. Men etter at alle andre deler har flyttet det tonale senteret ned en ters (eller flere, jamfør doxologien) til kadensen, får kadensen på samme tonale plan refreng 7 og 8 tvert i mot til å virke uavsluttet. At sluttakkordene i disse to refrengene får en videreledende funksjon som henholdsvis dominant og subdominant kommer derfor ikke overraskende. Ser man de to refrengene under ett, oppfylles forøvrig den vanlige tonalitetutviklingen ved at tonaliteten går fra b-dur til g-moll. Når det siste refreng vender tilbake til den vanlige oppskriften og åpner i F og avslutter med kadens til Dm, kommer satsen endelig i mål.

4.4 «Svete tikhij»

I fjerde sats har Rakhmaninov igjen hentet melodien fra en chant; en såkalt Kiev-chant. Han har ikke forandret mye, men forholdt seg litt friere til den originale melodien enn han gjorde i for eksempel sats to. Bortsett fra at melodien er transponert ned fra d-moll til c-moll, er noen noteverdier forkortet eller forlenget litt, og enkelte gjennomgangstoner er lagt til. En fraseslutt er endret (takt 13–15), etterfulgt av to takter som ikke er hentet fra chanten, men som gir overgang til neste. Melodien skifter også tonalt plan, ved at den blir modulert opp og ned igjen en halvtone.

Teksten til denne satsen er en av de eldste kristne hymner, og ble skrevet på 200-tallet. Tittelen er hos Morosan oversatt med «Gladsome Light», men i korlitteraturen finnes den tilsvarende engelske teksten også under tittelen «Hail, gladening light». ⁸³

⁸² Prussing, S. H. 1979: s. 69

⁸³ Morosan, V. 1994: s. lxiii

4.4.1 Form

Denne satsen har en noe mindre tydelig arkitektonisk formstruktur enn de tre første. Den er kort og gjennomkomponert, men forskjellig tekstur og tonalitet utgjør dog noen viktige skiller utover i satsen og viser slektskap mellom ulike deler av satsen.

Satsens form kan oppsummeres som A-B-C-A'-B'-C'-coda. Her skiller A', B' og C' seg nokså mye fra A, B og C, men likevel med tydelige paralleller. A er takt 1–8 med T1, sopran og alt, B er takt 9–15 med bølgemotiv og pedaltone og tutti kor, mens C er første overgangsdeler; takt 16–18. Her deles satsen i to hoveddeler ved tydelig fraseslutt og generalpause i overstemmer, samt fravær av cantus firmus.

A' (takt 19–25) peker tilbake på A-delen med en tilsvarende tekstur. Videre følger B' (takt 26–31), som med tutti kor, pedaltone og bølgemotiv peker tilbake til B. Overgangspartiet C' (takt 32–34) tilsvarer C, og til slutt kommer codaen som en ny, avsluttende del. Alt dette utdypes under, i analysen av tekturen.

4.4.2 Tekstur

Satsen åpner med T1 alene på cantus firmus. Etter to takter kommer S2 og A2 inn som akkompagnerende, parallelle overstemmer. Teksturen fortettes med S1s inntreden i takt 5 og A1 i takt 9.

Takt 9 markerer samtidig inngangen til en ny mer polyfon del. Her flyttes cantus firmus over til S1, mens tenorer tutti introduserer et bølgemotiv av alternerende halvtone – her e \flat ' og d' – som med sin statiske form nærmest får funksjonen til et orgelpunkt. Dette motivet springer naturlig ut av cantus firmus, som med trinnvis bevegelse og et omfang på en kvart (b til e \flat) stadig inkluderer dette skiftet mellom e \flat og d. Tenorene holder på dette motivet i to takter, før det fortsetter ned gjennom tre bassstemmer. I takt 10 entrer B3 et orgelpunkt på E \flat , som forsterker orgelpunkt-effekten av tenorenes bølgemotiv. I takt 11 tar B1 over bølgemotivet, nå på a \flat /g, og videre blir det overtatt av B2 (c \flat /B) i takt 13, før B3 lar pedaltone gå over i bølgemotivet (E \flat /D) i takt 14–15, hvor alle de øvre stemmene stopper opp, før tre modulerende overgangstakter med oppadgående bevegelser og uttynning av tekturen som leder over til neste del. Se figur 7.

I takt 19 ligger igjen cantus firmus i tenor, denne gangen solo, med overstemmer i sopran og alt. Her er også melodien transponert en halvtone opp, og den holder seg der i syv takter, før tutti kor kommer inn, nå med cantus firmus i oktaver i B1 og alter i to takter. Her er sopraner og basser delt i

to og alter unisone, mens tenorene er delt i tre (se figur 7). Fra takt 28 er cantus firmus tilbake i S1, og her er i tre takter sopranner og tenorer unisone og alter delt i to, mens bassene er delt i tre. Rakhmaninov utviser igjen en frihet til stemmeinndeling. Bassene holder et nytt, tredelt orgelpunkt på Eb – Bb – eb, mens tenorene introduserer et videreutviklet bølgemotiv som nå beveger seg i toneleie. Satsen tynnes ut igjen i en *diminuendo* fra takt 32, igjen med oppadgående bevegelser som peker tilbake til takt 16–18, og med fermate på en toklang i sopran og alt i takt 34.

9

S. - sje - sje na za-pad son - tsa, vi - dev-sje svet ve -

A. *mf* - sje - sje na za-pad son - tsa, vi - dev-sje svet ve -

T. *mf* Sve - te ti - khij, Sve - te ti - khij,

B. *mp* Sve - te ti - khij,

13

S. tsjer - nij,

A. *pp* tsjer - nij, Sve - te ti - khij.

T. *pp* Sve - te ti - khij.

B. *p* Sve - te ti - khij Sve - te ti - khij.

< > *pp*

19

S. Sve - - - te ti - khij, svja -

A. Sve - - - te ti - khij, svja -

Solo *p* Po - jem Ot - tsa, Sy - na i Svja - ta -

T.

23

S. ty - ja sla - vy. *p* Do - sto - in

A. ty - ja sla - vy. *mf* Do - sto - in je - si

Solo - go Du - kha, Bo - ga.

T. *p* Do - sto - in *mf* Do - sto - in je - si

B. *p* Do - sto - in

Figur 7. Takt 9–26 fra sats 4 «Svete tikhij».

Etter en generalpause kommer en coda med tutti kor. Her kommer satsens første og eneste *forte*, og tempoet halveres ved bruk av doble noteverdier i forhold til den originale chanten. Satsen avsluttes typisk nok med en trinnvis nedadgående bevegelse. Ulikt sats to ligger denne ikke i de dypeste bassene, skjønt satsens dypeste tone kommer likefullt her idet B3 til slutt slipper seg ned på store C (se figur 8).

Videre er det her interessant å se på sammenhengen mellom satsens tekstur og tekst. I A- delen

gjenspeiler den lyst fargede teksten som her omhandler lyset og det himmelske («Gladsof Light of the holy glory of the Immortal One – the Heavenly Father, holy and blessed – O Jesus Christ!»⁸⁴). I B-delen handler teksten om solnedgangen («Now that we have come to the setting of the sun, and behold the light of evening.»⁸⁵), mens bølgeomotivet kommer i dypere og dypere stemmer. Oppgangen i C-delen har teksten «Svete tikhij» («Gladsof light»⁸⁶), som også fortsetter i sopran og alt, mens solisten i A'-delen igjen synger om det himmelske. Slik bruker Rakhmaninov i hele denne satsen lyse stemmer til å representere lyset og det opphøyde, mens dypere stemmer kommer inn for å representere det jordiske.

4.4.3 Tonalitet og harmonikk

Denne satsen har en slags c-moll-tonalitet, med noen utsving underveis. Cantus firmus har som nevnt et toneomfang fra b til e \flat , alle fraseslutter på c, så tonearten ligger latent allerede her. Noen høy ledetone finnes ikke i cantus firmus,⁸⁷ og dominantiske akkorder er nærmest totalt fraværende i hele satsen og finnes kun som innslag i kromatiske passasjer og ved parallellbevegelse der satsen går i dur (takt 28–31) og ikke ved kadenser. Man kan dermed slutte at hovedtonearten er c eolisk.

Fra sopraner og alter kommer inn i takt 3, veksler de hovedsaklig mellom Cm og B hele A-delen, med noen gjennomgangstoner som gir Fm og Gm-akkorder. Dette skaper et enkelt, modalt harmonisk landskap. Akkorder i grunnstilling er en sjeldenhet både her og i resten av satsen. I B-delen økes den harmoniske kompleksiteten, og det tonale planet beveger seg gradvis mot e \flat -moll. Dette starter med innføring av A \flat (Ts i c-moll) over pedaltonen på E \flat i takt 10, som så blir til A \flat m med B2s c \flat i takt 13. I takt 15 lander så alle de øvre stemmene i en C \flat -akkord, stadig med E \flat i bass. Den virkelige E \flat m-tonaliteten (eolisk) befestes ikke før C-delen med veksling mellom E \flat m og A \flat m og plagal kadens til E \flat m i takt 17–18 (se figur 7).

Idet kadensen finner sted, gjentar tenorene bassenes oppgang til e \flat fra takten før, men fortsetter videre til f \flat /e'. Dette innleder A'-delen; syv takter hvor cantus firmus og hele den tonale sfæren er flyttet et halvtrinn opp. Men i stedet for c \sharp -moll, som ville tilsvart åpningens c-moll, er tonearten her parallelltonearten e-dur. Dette er et godt eksempel på peremennost-reharmonisering. Selv om melodien her ikke er identisk med åpningen, kan man si at den er reharmonisert i parallelltonearten

84 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992 s. viii

85 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992 s. viii

86 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992 s. viii

87 I takt 19–32, regnes cantus firmus' topptone som tonalt senter, og dermed vil den nest høyeste tonen få ledetonefunksjon. Se under.

(da sett bort ifra modulasjonen opp en liten sekund). Det harmoniske repertoaret er her enda mindre enn i A-delen, men avløses av en modulasjon til e♭-dur i B'-delen i takt 25 (se figur 7).

Den oppadgående frasesluttet på cantus firmus i tenorsolo i takt 25 leder originalt videre til neste frasestart en halvtone høyere. Dette ville tilsvart frasestart på tonen e i takt 26. Her utnyttes imidlertid de enharmoniske parene d♯/e♭, g♯/a♭ og h/c♭ til å gå til e♭-dur via en plagal kadens med G♯m/A♭m (se figur 7). Dermed fortsetter cantus firmus i altstemmen videre på samme tone som forrige frase sluttet med: d♯/e♭. Hele B'-delen fortsetter så i e♭-dur. Mens A- og B-delene begge gikk i moll, går A'- og B'-delene begge i dur. B'-delen er preget av bølgende parallellbevegelse som gjør at de her nokså hyppige dominantene også nærmest blir del av et modalt landskap.

C'-delen kommer med en oppgang til en fermate på A♭. Etter en generalpause kommer coda, som med én gang (takt 35) presenterer sluttkadensen A♭ – Fm6 – Cm (Tm – S⁶ – T). Satsen går imidlertid umiddelbart videre, før denne kadensen gjentas i de to siste taktene, nå melodisk annerledes, og med A♭ som orgelpunkt i B2 (se figur 8).

35 *ritenuto*

S. Tem - zje mir Tja sla - - vit.

A. Tem - zje mir Tja sla - - vit.

T. Tem - zje mir Tja sla - - vit.

B. Tem - zje mir Tja sla - - vit.

[Cm:] Ts S₉⁶₋₈ T D₃⁰ S⁶ D⁰ -7 Ts -7 S₃⁻⁷ S₃⁶ T

Figur 8. Avslutningen av sats 4 «Svete tikhij», med funksjonsanalyse.

4.5 «Nyne otpusjtsjajesji»

Femte sats er en tonesetting av Lukas 2, 29–32, kjent i korlitteraturen som *Nunc dimittis* eller *Simeons lovsang*. Også her går Rakhmaninov til en Kiev-chant. I satsens første del transponerer han den opp en halvtone, og tar seg noen rytmiske friheter, men hele tiden med fokus på teksten, og Rakhmaninovs justeringer bidrar til å tydeliggjøre de naturlige tekstbetoningene, og er slik helt i tråd med den gamle monodi-stilen. Ved fraseavslutninger tillater han seg også å øke noteverdiene. I midtdelen av satsen tar han større grep, og lager en polyfon vev av imitasjoner og modulasjoner. Her behandler han melodistoffet fra chanten friere, og gjør det helt inn i satsens tredje og siste del hvor han tar opp tråden fra åpningen. Taktarten skifter hovedsaklig mellom 4/4 og 6/4, med innslag av 2/4 og 3/2, men hele tiden med den naturlige tekstflyten som utgangspunkt.

Rakhmaninov sa selv om denne satsen at han var spesielt fornøyd med den, og at han ønsket at den skulle bli sunget i hans begravelse, et ønske som imidlertid viste seg å ikke bli oppfylt.⁸⁸

4.5.1 Form

Denne satsen har en naturlig tredeling. Den begynner særdeles svakt og mykt *piano-pianissimo* med cantus firmus som tenorsolo akkompagnert av rolige, bølgende bevegelser. I takt 17 innledes midtdelen. Bølgemotivet fra åpningen slutter, og cantus firmus spres utover i en polyfon sats med både imitasjon og modulasjoner og et klimaks i *fortissimo* i takt 22. I takt 23 innledes avslutningsdelen idet sopranene henger igjen i *piano*, før bølgebevegelsen kommer tilbake i takt 24. Først i takt 29 er tenorsoloen tilbake med cantus firmus, og takt 23–28 blir dermed en slags innledning til avslutningsdelen, som igjen får en coda når tenorsoloen lander på sin siste tone i takt 34 og tenorene og bassene synker ned i dypet til et avsluttende *piano-pianissimo*.

4.5.2 Tekstur

Første del av satsen har en tydelig melodi-akkompagnement-struktur. Tenorsolisten synger melodien, mens alter og T1 akkompagnerer med et totoners fallende bølgemotiv (se figur 10). I takt 6 og 10–13 kommer T2 inn og ligger på en b *con bocca chiusa* (med lukket munn). I takt 11 kommer sopranene inn og gjentar (noe endret) solotenorens åpningstakter, og fungerer som en obligatstemme. Idet T2 avslutter sitt orgelpunkt på b, lander sopranenes linje på b' i takt 14 og overtar orgelpunktfunksjonen som så holdes til takt 19.

Alle fraseslutter i cantus firmus har en trinnvis, nedadgående bevegelse. Fra denne bevegelsen

⁸⁸ Morosan, V. 1994: s. lxiii

kombinert med bølgeomotivet, lager Rakhmaninov et nytt motiv hvor en trinnvis nedadgående bevegelse akkompagneres av en nedadgående kvartgang i en understemme. Dette motivet brukes som avrunding. Første gang i alt og T1 i takt 16 (avrunding av første del), videre i tenor/sopran og bass i takt 22 (avrunding av andre del). Satsens tredje og siste del innledes av dette motivet (A1 og A2 i takt 24, etterfulgt av alter og T1 i takt 25), som for å understreke at allerede her kommer satsens avrunding. Siste gang det kommer er i T2 og B1 i takt 34, etterfulgt av den nedadgående bevegelsen i B2, uten kvartgangakkompagnementet (som her hadde vært praktisk umulig da B2 her ligger i sitt aller dypeste leie), i takt 35.

I takt 17, og med det satsens andre del, kommer hva Morosan omtaler som «one of the most obviously contrapuntal sections of the entire work, a rare instance of an actual chant melody used in imitation»⁸⁹. En kort frase fra cantus firmus gjentas i andre stemmer på nye, stadig lysere, tonetrinn og med ulike tidsintervall, og etterfølges av harmonisk underlag i de ulike stemmene: Bassene begynner i takt 17 på e♭, etter fulgt av T2 på f i takt 18. Fire fjerdedeler senere kommer alter og B1 på b, T1 på e♭' og sopraner på b' med to fjerdedelers intervall. Melodifrasens start er lik alle gangene, mens avslutningen endres litt både harmonisk og rytmisk. Verdt å merke seg er at når B1 dobler altene, er B1 markert *piano*, mens altene er markert *mezzo-forte*, for å indikere at det er altklangen som skal dominere.

Takt 17–20 er en oppbygging og et *crescendo* til takt 21, S1 og T1 endelig går videre med cantus firmus' neste frase. Når dynamikken her når *forte*, forenkler Rakhmaninov satsen på sedvanlig vis, og lar S1 og S2 dobles av henholdsvis T1 og T2. Hele satsens absolutte klimaks kommer på denne frasens høydepunkt i takt 22. Her er satsens kraftigste dynamikk (*fortissimo*), og satsens lyseste toneleie.

Kun sopranene ligger igjen i et plutselig *piano* i takt 23, før altene setter inn ovennevnte avrundingsmotiv i takt 24, etterfulgt av T1 i takt 25. S1 har her cantus firmus med sterkt justert rytmikk, og gjenkaller med det obligatstemmen fra takt 11. Avrundingsmotivet glir over i satsåpningens bølgeomotiv i takt 26, og med et *diminuendo* til *pianissimo* leder det videre til tenorsolistens tilbakekomst i takt 29. Til forskjell fra åpningen, hvor solisten kun akkompagneres av alter og T1, er her hele koret med på bølgeomotivet, i stadig flere stemmer. I takt 29 er koret kun delt i fire, mens det i takt 30–33 er delt i åtte, dog ikke med delt sopran, men tredelt bass, som en følge av satsens dype toneleie.

Satsens coda (takt 34–36, se figur 9) er kanskje hele *Vespers* mest berømte takter, med bassenes

89 Morosan, V. 1994: s. lxiii

avsluttende skalanedgang helt ned til kontra B. Rakhmaninov forteller selv om dette:

Towards the end there is a passage sung by the basses—a scale climbing down to the lowest B flat in a very slow pianissimo. After I had played this passage Danilin shook his head saying: 'Where on earth are we to find such basses? They are as rare as asparagus at Christmas.' But he managed, nevertheless, to find them. I knew the voices of my countrymen and was well aware of the demands I could put upon Russian basses! The audience always listened with breathless suspense to the descent of the choir into the nether regions.⁹⁰

Når noen sier at «*Vesper* er det korverket som krever at bassene når ned til kontra B» (dette har jeg hørt folk si, og jeg har sluttet meg til at dette er noe av det *Vesper* er (mest) kjent for), er det utvilsomt dette partiet de tenker på. Det viser seg imidlertid at det er notert B' i B2 også i sats 11 og 12, men den dype tonen er ikke så sentral disse stedene. Rakhmaninov viser også at han er svært bevisst bruken av dette ekstra dype bassregisteret ved at han i sats fem har skrevet en alternativ avslutning (se figur 9). I denne er den siste skalabevegelsen ned til B' kuttet ut, og med denne variasjonen lar satsen seg synge av et kor uten tilgang på så dype basser. Den siste B'en er også notert, men uten skalanedgangen høres det ikke mangelfullt ut å utelate den. De stedene det er notert B' i sats 11 og 12 låter det heller ikke mangelfullt å utelate den, selv om satsen ikke er komplett før den er på plass (se for eksempel figur 22, side 73).

Forenklet versjon

Alt

Tenor

Bass

B♭m B♭m7/F B♭m C♭6/E♭ B♭(sus4) D♭6 E♭m7 F7(omit3) G♭ D♭ E♭m B♭m C♭ G♭ B♭m

32

Sopran

Alt

Tenorsolo

Tenor

Bass

Iz - ra - i - lja.

Iz - ra - i - lja.

Iz - ra - i - lja.

Iz - ra - i - lja.

Iz - ra - i - lja.

[B♭m:] T T₇ T Sⁿ¹¹ T₅ S₆ S₇ D₃ Ts Ds S T³ S_n Ts T

1. Op.

Figur 9. Sluttaktene på sats 5 «*Nyne otpusjtjajesji*». I de siste tre taktene er det ikke tatt hensyn til at det kun er to-klanger i akkord- og funksjonsymbolene. De er skrevet ut fra den tilgrunnliggende treklangen.

90 Riesmann, O. 1934: s. 177

4.5.3 Tonalitet og harmonikk

Sats fem er notert med fem b-er og ender på en b, så den må slik kunne sies å gå i en slags b-moll. Noen høy ledetone finnes ikke utenom i den dramatiske midtdelen, så b-eolisk blir riktig modus. Hyppig forekommende cb -er, gir tilsynelatende satsen et visst frygisk tilsnitt, men det forekommer ingen tydelig frygisk kadens, og cb -ene brukes heller til neapolitanske subdominanter.

Likefullt er det til tider en noe svevende tonalitet i satsen, som kan tilskrives den bruken av peremennost Johnston peker på i sin avhandling.⁹¹ Bølgebevegelsene som i åpningen av satsen legger det harmoniske underlaget begynner med å skifte fra $G\flat/D\flat$ til B^7 uten ters, noe som ikke tillegger B-akkorden en tydelig tonikalsk funksjon. Videre gir stadig bruk av kvint i bassen, tersløse akkorder og ikke-dominantisk bruk av septimer et blankt, svevende lydteppe som minner vel så mye om impresjonistisk klang-dyrking som om funksjonell musikk.

The image shows a musical score for the opening of Sats 5. It consists of five staves: Sopran, Alt, Tenorsolo, Tenor, and Bass. The key signature is five flats (B-flat major/C-flat minor), and the time signature is 4/4. The score includes vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. Above the score, a series of harmonic annotations are provided: $G\flat/D\flat$, $B\flat^7(\text{omit}3)$, $G\flat/D\flat$, $B\flat^7(\text{omit}3)$, $G\flat/D\flat$, $B\flat^7(\text{omit}3)$, $B\flat m/D\flat$, $B\flat m^7$, $E\flat m^7/D\flat$, $B\flat^7(\text{sus}4)$, $E\flat m$, $B\flat^7(\text{sus}4)$, $E\flat m$, $B\flat^7(\text{omit}3)$. The lyrics for the vocal parts are: Sopran: - - - - -; Alt: *ppp* Ny - ne - ot - pu - sjtsja - je - sji -; Tenorsolo: Ny - ne ot - pu sjtsja - je-sji ra-ba Tvo-je - go, Vla; Tenor: *ppp* Ny - ne - ot - pu - sjtsja - je - sji -; Bass: - - - - -.

Figur 10. Åpningstaktene på sats 5 «Nyne otpusjtsjajesji». Merk at besifringen kun markerer de noterte harmoniene, og ikke deres funksjoner. Septimer og kvartforholdninger er her mer et resultat av klanglegging og stemmeføring enn av en funksjonsharmonisk tanke.

Tenorsolistens melodilinje begynner på $d\flat$, og når ikke $b\flat$ før takt 6, uten at akkompagnementet her lander på Bm , men hvileløst fortsetter sine oscilleringer med vektlegging av $G\flat$. Først når tredje frase begynner i takt 11 blir Bm tillagt vekt: Her oscilleres det mellom Bm og Bm^7 , og T2 har lagt seg på sitt orgelpunkt på b . Bølgebevegelsen gir likevel fortsatt en svevende, hvileløs tonalitetsfølelse.

91 Johnston, B. A. 2009: s. 180

16

S. (ko.) ...je - zje je - si
Tvo - je - mu. *tutti*

A. *mf* ...je - zje je - si u - go - to - val,

solo je, Tvo - je - mu. ...je - zje je - si u - go -

T. *mf* ...je - zje je - si u - go - to - val, je - si u - go
mf ...je - zje je - si, je - si

B. *mf* ...je - zje je - si u - go - to - val, je - zje je - si
mf [B \flat m:] S $\frac{7}{5}$ T S $\frac{7}{5}$ D $\frac{9\flat}{7}$ T $\frac{9\flat}{3}$ T $\frac{9\flat}{3}$

20

S. pred li - tsem fsekh lju - dey,
u - go - to - val pred li - tsem fsekh lju - dey, svet
f *ff* *p*

A. u - go - to - val pred li - tsem fsekh lju - dey,
to - val pred li - tsem fsekh lju - dey,

T. - to - val pred li - tsem fsekh lju - dey,
f *ff*

B. u - go - to - val pred li - tsem fsekh lju - dey,
f *ff*
S (D $\frac{9\flat}{7}$) S $\frac{7}{5}$ D $\frac{9\flat}{7}$ D $\frac{9\flat}{7}$ T D $\frac{9\flat}{3}$ T $\frac{9\flat}{3}$ S $\frac{7}{5}$ Tm Dm S $\frac{7}{5}$ Ts T D

Figur 11. Midtdelen og høydepunktet i sats 5 «Nyne otpusjtsjajesji».

I tillegg til å være et av *Vespers* få utpregede polyfone partier (her i betydningen polyfon vev, og ikke lagpolyfoni med flere lag av uavhengige stemmer, hvilket finnes flere steder), er dette partiet også et spesielt tilfelle harmonisk. Det er preget av kromatikk, og utstrakt bruk av dominante akkorder, samt neapolitanske subdominanter (se figur 11).

Med tenorsoloens fallende linje til b i takt 14–16, og av avrundingsmotivet i alt og tenor i takt 16, får man en illusjon av at det hele endelig skal falle til ro i en b-moll-tonalitet, men i stedet begynner bassene straks den nye delen med en i e♭-moll. Temaet som her kommer i alle stemmene begynner med to fallende toner og avslutter med en trinnvis fallende bevegelse på flere toner (det varierer fra temainnsats til temainnsats). Dette utnytter Rakhmaninov i den polyfone oppbyggingen. Hver nye innsats kommer slik at den danner parallellbevegelse med avslutningen på den forrige (sopranenes innsats i takt 19 er unntaket).

Satsens siste del vender tilbake til åpningens harmonikk. Kvartgangen i avrundingsmotivet i takt 25 inkluderer løse fortegn som en reminisens av midtdelens kromatikk, og bidrar slik til å danne en overledning mellom denne og tenorsolistens tilbakekomst i takt 29. Dette kommer som en reprise av åpningen, men nå med hele koret, og med mer utvidete harmonier. Her forekommer det mange firklanger, da hovedsaklig moll-septim-akkorder. Men Bm brukes her hyppig til forskjell fra åpningen, og tonaliteten befestes: I takt 28–30 pendler akkompagnementet hele tiden tilbake til Bm på 2 og 4 i takten, mens i takt 31–32 ligger Bm på 1 og 3 (i takt 33 på 1) i takten. Det er forøvrig fiffig hvordan B3s dype toner på 2 og 4 her følger tenorsolistens fallende linje. I takt 33–34 kommer tilsynelatende endelig en kadens til Bm⁹² (uten ters i dominanten), men kadensen blir skuffende, idet B1 når en g♭ i takt 34, og utsetter den finale B én takt til. Her ligger den unisont i to oktaver uten noen harmoni, før B2 går ned en oktav til og det ligger igjen en nesten uhørlig B i tre oktaver.

Rakhmaninovs bruk av den lave andretrinnsakkorden C♭ – neapolitansk subdominant – er påfallende i denne satsen. Med unntak av midtdelen (se figur 11), er den aldri etterfulgt av dominanten (F), men snarere av submedianten (G♭). Dette gjør at den mister noe av sin funksjon som subdominant til hovedtonearten b-moll, samtidig som den får funksjon som subdominant til G♭-dur. Dette er med på å føre noe tonikalsk vekt over på G♭-dur, som jo også var sentral i åpningstaktenes bølgebevegelse, og kan slik sees på som en peremennost-teknikk.

4.6 «Bogoroditse Devo»

«Bogoroditse Devo» er den siste satsen i vesper-delen av *Vesper*. Teksten tilsvarer omtrent den kjente latinske Ave Maria-teksten (engelsk tittel er «Rejoice, O Virgin»⁹³) Det ligger ingen chant til grunn for denne satsen, men Rakhmaninov har komponert en melodilinje i tråd med stilen til de gamle chantene. Satsen går mest i 4/4-takt, med noen 6/4-takter.

92 Prussing (1979: s. 87) skriver at dette er en «full cadens».

93 Morosan, V. 1994: s. lxiii

Om sats 5 var Rakhmaninovs egen favoritt, er nok sats 6 den flest kjenner til i dag. Den blir stadig sunget som en enkeltstående sats av kor, og finnes også som enkeltstående sats på mange plateinnspillinger. Selv har jeg i løpet av få år som korsanger opplevd å synge den i fem forskjellige kor (i tillegg til fremføringer av hele *Vesper*).

4.6.1 Form

Satsen har en nokså tydelig tredelt form. Den åpner med en presentasjon av det musikalske materialet *piano* i en firestemt koralsats som ender i takt 14. Videre følger en enda svakere del hvor altene synger melodi tostemt, med sopran og tenor på en motstemme. Med bassenes innsats i slutten takt 20 i *fortissimo*, kommer den tredje delen som starter med satsens høydepunkt, og går videre med en lang *diminuendo* til et avsluttende *piano-pianissimo*.

Prussing deler satsen inn i tre etter kadensene, og får da en litt annen inndeling. Prussing sier også at del én ender i takt 14, men lar del to fortsette til kadensen til F i takt 24, og dermed består del tre hos ham kun av de tre siste taktene.⁹⁴ Jeg velger her å fokusere på kontraster i tekstur og dynamikk i min forminndeling, noe som gir at, i og med at min del tre (takt 20) begynner mitt i Prussings del to, fordi kadensen ikke kommer før fire takter senere.

4.6.2 Tekstur

Som nevnt åpner «Bogoroditse Devo» med en vanlig firestemt koralsats. Den er overveiende homofon og tradisjonell i sin stemmeføring, og selv om for eksempel kvintparalleller forekommer (takt 7), ville den stort sett passert i en tradisjonell skole-korrektur i satslære. Likevel låter det annerledes, noe som ligger i Rakhmaninovs melodi, som i et mykt *piano* flyter av gårde. Skiftinger i noteverdier mellom fjerdedelsbasert bevegelse og plutselige åttendedelsløp gir en bølgende følelse.

Den andre delen bringer imidlertid noe nytt, og min subjektive mening er at dette er et av de aller vakreste partiene i *Vesper*, noe som for en stor del skyldes teksturen. Her synger altene melodien, hele tiden i parallelle terser. Melodien er ikke identisk med åpningen, men bruker de samme figurene og intervallene. Åttendedelsbevegelsene er nå mer i fokus. Over og under altene ligger sopraner og tenorer i oktavparalleller *molto dolce* og *pianissimo* med en sakte framskridende linje. Sopranene glir nesten umerkelig inn i tenorenes overtoneklang, og gjør tenorenes klang blankere.

94 Prussing 1979: s. 90–91

6. Bogoroditse devo

Sopran
 Alt
 Tenor
 Bass

Bo - go - ro - di - tse De - vo, ra - - - duj - sia, Bla - go -
p mp pp

Bo - go - ro - di - tse De - vo, ra - - - duj - sia, Bla - go -
p mp pp

Bo - go - ro - di - tse De - vo, ra - - - duj - sia, Bla - go -
p mp pp

Bo - go - ro - di - tse De - vo, ra - - - duj - sia, Bla - go -
p mp pp

T D Ts T₃ D Ts D T D Ts T₃ S₅ Ts D T T²⁻³₇

5

S
 A
 T
 B

- dat - na - ja Ma - ri - - - je, Go - spod s To -
pp pp pp pp

- dat - na - ja Ma - ri - - - je, Go - spod s To -
pp pp pp pp

- dat - na - ja Ma - ri - - - je, Go - spod s To -
pp pp pp pp

- dat - na - ja Ma - ri - - - je, Go - spod s To -
pp pp pp pp

S₃ Ts⁷ S₃⁶ D₃⁶ S₃⁶ D₃⁷ S₃³ T⁷ S₃⁸ Ts T₃ S₃⁶ Ts D T Ts⁷ D₃ Ts D₃ S₃

10

S
 A
 T
 B

bo - - - ju. *pp* Bo - - - go -
pp pp

bo - - - ju. Bla - go - slo - ven
pp p molto dolce

bo - - - ju. Bo - - - go -
pp pp

bo - - - ju. Bo - - - go -
pp pp

D₃ T₃ D₃ S₃⁹ D₃ S⁷ D⁷ T D Ts T₃ S₃⁶ Ts D T T₃ D D₃⁷

molto dolce

S
- ro - di - tse De - vo, ra - duj - sia,

A
- na Ty v zje - nakh, i bla - go - slo - ven Plod tsjre - va Tvo - je - go, ja -

T
- ro - di - tse De - vo, ra - duj - sia,

B

pp *p* *ff*

S
ff ra - duj - sia, ja - ko Spa - sa

A
- ko Spa - sa ro - di - la, ja - ko Spa - sa ro - di -

T
ff ra - duj - sia, ja - ko

B
- ko Spa - sa ro - di - la, ja - ko Spa - sa

pp *mf* *p*

T₅ D_s T₅ D_s⁷ D T₅₋₇ T_s S_s T_s T₅ T_s S_s D⁷ T_s T₅

20

S
ro - di - la je - si - dusj na - sjikh.

A
la je - si - dusj na - sjikh.

T
poco marcato je - si - dusj na - sjikh.

B
ro - di - la je - si - dusj na - sjikh.

pp *p* *pp* *ppp*

T D_s T_s⁷ S_s T⁷ S_s T_s D⁷ T_s T₅ D_s T_s D_s S_s T₅⁷ T_s D_s S_s D⁷ T_s

23

1. og 5. Op.

Figur 12. Sats 6 «Bogoroditse devo», med funksjonsanalyse og markering av motiv.

I takt 19 økes styrkegraden til *piano*, og i takt 20 kommer et kraftig *crescendo*. I slutten av takten samler altene seg, og bassene kommer inn og dobler dem i underoktaven i *fortissimo*. Sopranene og tenorene deler seg og overtar altenes tersparalleller, men fortsetter med oktaver mellom sopraner og tenorer. Altså er satsen her i bunnen trestemt, men med oktavdobling mellom damestemmer og mannstemmer, som i for eksempel sats 1. Alle stemmene når sin høyeste tone i satsen i takt 20. Alt og bass har her temaet, mens sopran og tenor bygger videre på de lange linjene fra del to. Dette høydepunktet i satsen varer i to takter, og like lenge varer denne teksturen.

Fra takt 23 runder det av med *piano* og fallende bevegelser. Takt 23–24 er satsens mest polyfone sted, med ulike funksjoner som bytter mellom de ulike stemmene. Åttendedels-bevegelsen kommer igjen i altstemmene, deretter i tenorstemmene, før alle samles i takt 25, nå tilbake til en homofon sats med lengre noteverdier.

Nesten hele satsen er bygget opp av motiver hentet fra «åpningskoralen». Mest sentralt står et sekstonersmotiv fra åpningen (a-g-f-a-g-f-g). En del steder inkluderer Rakhmaninov en sjuende tone – en ny a – i motivet, men dette gjøres ikke konsekvent. Dette motivet kommer igjen og igjen med ulike noteverdier og ulik tonehøyde. Det kommer igjen i altenes tersparalleller i satsens andre del, i bass og alt i satsens høydepunkt, og alt og tenor i takt 23–24; alle disse gangene med åttendedeler. I slutten kommer det augmentert med fjerdedeler i takt 25, og deretter enda lengre noteverdier. I sopran og tenor brukes det i overstemmen i takt 21–22. Det fallende motivet fra takt 6 finner man igjen i tenor i takt 23 og bass i takt 23–27. Sopranens lange linjer i takt 9–12 peker frem mot sopranens og tenorens linjer i takt 15–21 og sopran i takt 23–25.

Det er litt pussig at den mest kjente og elskede satsen fra *Vesper* er den som har størst innslag av tradisjonell firestemt sats, men det er nok helheten som gjør satsen interessant. Mellom åpningens og avslutningens homofoni har satsen store dynamiske og teksturmessige kontraster. Ved å hele tiden bruke det samme musikalske materialet på ulike måter skaper Rakhmaninov en linje og sammenheng mellom de kontrasterende delene.

4.6.3 Tonalitet og harmonikk

Det skjer ikke så mye interessant tonalt og harmonisk i denne satsen, i hvert fall sett med tradisjonelle briller. Tonaliteten er tydelig f-dur hele veien, toneartsdualisme finnes ikke, og satsen er hovedsaklig funksjonell, med hyppig bruk av dominanter. Det er tersløs dominantseptim-akkord i den avsluttende kadensen, men ellers er tersen på plass i dominantene. Rakhmaninovs sedvanlige plagalisering finner ikke sted her.

Satsen åpner som nevnt med en slags koralsats, med rask harmonisk puls, hvor hver åttendedel har fått en egen fullstendig akkord; Rakhmaninov gjør her liten bruk av gjennomgangstoner. Del to roer ned ikke bare dynamikken, men også den harmoniske pulsen. Med tenorene og sopranenes langstrakte motstemme, blir ikke alle åttendedelene i altstemmen tillagt egne harmonier, men fungerer mer som forsiringer. Det samme gjelder til en viss grad i del tre, men her øker aktiviteten i alle stemmene slik at den harmoniske pulsen igjen går opp.

Det ovenfor nevnte sekstomersmotivet, som i satsens første del avsluttes med å gå opp til a på en tone nummer sju, avslutter også satsen, men går nå ned til en f på sin siste tone. Slik markeres det ekstra tydelig at det ikke skal bevege seg videre lenger, men endelig falle til ro.

4.7 «Sjestopsalmije»

Sats sju åpner matutin-delen av *Vesper*, og i den russisk ortodokse kirke begynner matutin med lesing av Lukas 2, 14 repetert tre ganger, etterfulgt av salme 50 [51], 17 repetert to ganger.⁹⁵ Da dette tradisjonelt blir lest, finnes det ikke noen chant å ty til. Rakhmaninov valgte imidlertid her den snedige løsningen å gå til den samme chanten som han bruker i sats 12; en *znamenny*-chant. Lukas 2, 14 brukes nemlig også der. Dette bidrar til sammenheng i verket. De eneste endringene han gjør på chanten er å flytte den siste tonen i frasen en sekund ned, og å transponere chanten opp en liten ters, samt endre tonelengden ved fraseavslutningene. Satsen er notert uten taktangivelser, men skifter kun noen få ganger. Den går for det meste i 4/2-takt.

4.7.1 Form

Grovt sett er satsen delt i to, hvor A-delen består av takt 1–13, med teksten fra Lukas' evangelium, og B-delen takt 14–21, med teksten fra salme 50 [51]. Disse to delene skiller seg tydelig fra hverandre musikalsk på alle vis, og de adskilles med en generalpause markert *lunga*, etter en fermate.

A-delen kan imidlertid deles opp i mindre biter. Teksten repeteres tre ganger som tradisjonen tilsier, og hver gang med ny tekstur i korsatsen, men med samme melodilinje. Dette gir en AA'A"B-form. Den siste av de tre repetisjonene ender i et stort klokkeklang-parti i takt 11–13 (se figur 13), som skiller seg ut fra resten av satsen, og får en coda-funksjon i satsens A-del.

95 Morosan, V. 1994: s. lxiv

4.7.2 Tekstur

Satsen åpner med cantus firmus i alt og S2 *mezzo-forte*, preget av fjerdedeler, mens tenorene ligger på akkompagnerende ostinat bestående av fire halvnoter med stort sett trinnvise parallelle terser i *piano*. Den åpner med en 5/2-takt, men fortsetter i 4/2, noe som gjør at ostinatet forskyves. Ved overgangen til A' kommer B1 inn *pianissimo* og tar over for T2. T1 og B1 beveger seg nedover i toneleie, og innleder et svakere andre vers.

I motsetning til satsåpningen, kommer nå cantus firmus' to første toner som opptakt, og noe taktskifte finner derfor ikke sted. Her synger kun altene melodien (*piano*) over et orgelpunkt på E \flat i B2 *pianissimo*, mens sopranene akkompagnerer med parvise klokkeaktige treklanger (takt 5 og 7). Den første er *piano* og *marcato*, mens den andre er *pianissimo* og *tenuto*. Dette er eksempler på orkestral tenkning i korsatsen, en effektbruk som ikke hørte hjemme i den tradisjonelle koralitteraturen. Sopranene besvares av tenorene, også de delt i tre, men med mindre tydelig klokkeeffekt.

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. It is divided into two systems, starting at measure 10 and 12. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment features a cantus firmus in the alto part and ostinato patterns in the tenor and bass parts. The score includes lyrics in Norwegian, such as 'v tsje - lo - ve - tsekh bla - go - vo - le - ni' and 'je. Sla - va. lunga'. Dynamic markings like *ppp*, *f*, and *lunga* are present. The score is written in a key signature of two flats and a time signature of 4/2.

Figur 13. Klokkepartiet i sats 7 «Sjestopsalmije».

I takt 8 kommer tredje tekstrepetisjon, nå med melodien i både S3, alter og T1 unisont, men alle markert *pianissimo*, igjen uten opptakt og dermed med en 5/2-takt. Rakhmaninov bruker her tydelig teksturen til å endre karakteren og klangfargen. Det låter annerledes når et halvt kor synger *pianissimo* enn når én stemmegruppe synger *piano*, selv om en dB-måler kanskje ville gi samme utslag. Klangfargen vil også være annerledes når tenorene er med i det som blir lyst leie for dem. T2 og basser divisi akkompagnerer her med lange noteverdier. I takt 10 er kun altene igjen på melodien, B2s orgelpunkt er tilbake, og tenorer og sopraner kommer inn på klokkeaktige treklanger *piano-pianissimo* og innleder A-delens store avsluttende klokkeparti (se figur 13).

I takt 11 kommer et av *Vespers* mest spektakulære partier hvor koret 11-stemt med ulike noteverdier og markering av ulike taktslag imiterer lyden av mange kirkeklokker. A1, A2 og B3 ligger på helnoter og markerer 1 og 3 i takten, mens T1–3 er forskjøvet i forhold til disse og markerer 2 og 4. B1 og B2 har en jevn, pendlende fjerdedelsbevegelse, mens S1–3 med åttendedeler gjenkaller tenorenes ostinat fra åpningen. Et *crescendo* og *accelerando* fører frem til en stor akkord med fermate i takt 13. Rakhmaninov var opptatt av klokkeklang, og har imitert kirkeklokker flere steder i *Vesper* og i andre verk (bl.a. i *The Bells*, og *Fantasi for to pianoer*). I gudstjenestesammenheng ville det bli ringt med kirkeklokkene på dette tidspunktet i messen, og Rakhmaninov lot ikke anledningen gå fra seg til å skrive klokkeklangen inn i korverket.⁹⁶

I takt 14 kommer satsens B-del med helt nytt musikalsk materiale. Markert *adagio*, *dolce* og *molto espressivo*, legger Rakhmaninov her ut en homofon sats i svak dynamikk. I motsetning til for eksempel åpningen av sats 6, er ikke satsen konsekvent firestemt, men med delinger i bass og alt noen steder. Delingene brukes ikke først og fremst for å ha mulighet til å legge til flere akkordtoner, men for å doble stemmer. I takt 15 deles bassen for å la B1 doble altene, og i takt 19–21 deles altene for å la A1 doble sopranene, mens A2 doubler tenorene i takt 19–20. Her kompenseres disse doblingene med deling i bassen, med to uavhengige stemmer. Resultatet er at hele takt 20 er seksstemt på notene, men i realiteten firestemt med to av stemmene i bass.

4.7.3 Tonalitet og harmonisering

Etter sjetten sats' utvetydige f-dur-tonalitet, bringer sats sju den mer dulgte modale sfæren tilbake. Melodilinjen beveger seg stort sett mellom $e\flat$ og g og gir i seg selv et hint om $e\flat$ -dur, men satsen åpner med å pendle mellom akkordene Cm, G5, $A\flat$ og B, og gir med det en noe utydelig c-moll-tonalitet. En plagal kadens til $e\flat$ -dur og B2s orgelpunkt med andre vers' åpning i takt 5, gir første

⁹⁶ Morosan, V. 1994: s. lxiv

gang e♭-dur-tonalitet til satsen. Kadens til E♭ igjen to takter etter befester tonaliteten, men en skuffende kadens bringer c-moll tilbake med tredje vers. En uforandret melodi med ulik tonalitet i akkompagnementet er, som nevnt tidligere, en av hovedmåtene peremennost forekommer som.

Ny kadens til E♭ kommer i takt 10, men straks etter kommer klokkeklang-akkordene i tenor og sopran med henholdsvis Cm og A♭ og innleder det harmonisk komplekse partiet som later til å ikke være funksjonelt tenkt, men å være en overlaging av B og A♭ over et orgelpunkt på E♭. På den avsluttende fermaten ligger det en A♭ med none og duodecim som et resultat av akkordene B5 + A♭, med E♭ i bassen. Funksjonelt er det mest nærliggende å tolke det som en utvidet subdominant. En mer fremtredende B (spesielt hvis den hadde ligget i bassen) kunne dog ha gitt det en dominant-elleve-funksjon.

B-delen går tydelig i e♭-dur, og åpner med akkordene E♭ – B – E♭. Videre er satsen nokså enkel med utstrakt bruk av kvint i bass og lite dominantiske akkorder. Et unntak er et tonalt utsving til Cm i takt 19, som innledes med en F^{dim}. Også den avsluttende kadensen er plagal, men B1 dreier ned på d, og bringer dermed inn ledetonen og gir med det en smak av Rakhmaninovs plagalisering av ledetonen (jamfør kapittel 3).

4.8 «Khvalite imia Gospodne»

Denne satsen er bygget på en znamenny-chant. Denne er transponert opp en liten sekst. Satsen går i 4/4-takt, med enkelte innslag av andre taktarter, og Rakhmaninov har modifisert chantens rytme til å passe med den jevne taktfølelsen i denne til tider marsjaktige satsen. I en gudstjenestesammenheng, ville alt lys i kirka bli tent på tidspunktet for denne satsen, og prestene ville gå i prosesjon. Det er nok den tilhørende majestetiske stemningen Rakhmaninov her vil skape.⁹⁷

Den engelske titteloversettelsen er «Praise the Name of the Lord», og teksten er også kjent som *polyeleion*, eller «the hymn of 'many mercies'».⁹⁸

4.8.1 Form

Satsen er satt sammen av ulike deler som svarer til frasene i den tilgrunnliggende chanten, og som er mer eller mindre beslektet. Dette gir satsen følgende form: A'A"BCA"'A"'C'. Inndelt i takter blir

97 Morosan, V. 1994: s. lxiv

98 Morosan, V. 1994: s. lxiv

det A' (1–6) A'' (7–13) B (14–18) C (19–20) A''' (21–29) A'''' (30–40) C' (41–43). C-delene har en avrundene funksjon, og den første C-delen deler dermed hele satsen i to hoveddeler. Den første C-delen har Rakhmaninov hentet rett fra chanten, mens den andre er lagt til av ham og skaper en helhet i satsen.

4.8.2 Tekstur

Bassene og altene på melodien *forte* i oktaver, markert *spiritoso; molto marcato e ritmico*, preger denne satsen. Sammen med tenorer og sopraner i *piano* i akkompagnerende stemmer gir dette et spesielt lydbilde hvor melodien trer ekstra tydelig frem. Dette gjelder alle A-delene. De akkompagnerende stemmene har til tider en komplementær rytmikk til melodien, men er andre ganger nokså lik i sin utforming, og dermed er dynamikkforskjellene viktige bidrag til å kontrastere forholdet mellom melodi og akkompagnement (se figur 14).

8. Khvalite imia Gospodne

The musical score for '8. Khvalite imia Gospodne' is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 4-8. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Tenor parts are marked *p* (piano) and are in an *Andante* tempo. The Alto and Bass parts are marked *f* (forte) and are in a *spiritoso; molto marcato e ritmico* tempo. The lyrics are: 'Khva - li - te i - mia Gos - pod - - ne. Al - li - lu - - i - ja. Khva - pod - ne. Al - li - lu - - i - ja. Khva -'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Figur 14. Åpningstaktene av sats 8 «Khvalite imia Gospodne».

Sopranene og tenorene åpner satsen, før basser og alter kommer in i takt 3, og likeledes fortsetter de sine bevegelser etter at alter og basser har avsluttet sin frase i takt 10–12. Slik bruker Rakhmaninov i denne satsen sine egne akkompagnementsfigurer til å legge både takter (tid) og musikalsk materiale til chanten. Sopranene er delt i tre og tenorene i to, hvor minst én av tenorstemmene nesten til en hver tid dobler en av sopranstemmene. Akkompagnementet er ellers preget av parallellbevegelse både i terser og hele treklanger.

Når så også tenorene og sopranene lander på en avsluttende akkord i takt 12, gjentar altene siste tekst ”Alliluija” og blir liggende på en enslig, diminuerende tone, og roer slik ned fra den nokså heftige åpningen til den roligere B-delen. Her har mannskoret en homofon, firestemt sats i *pianissimo* med T1 og B1 på melodien i oktaver, og altene på en mer langstrakt linje i en overstemme. Mannskorsatsen ligger i uvanlig tett leie, dybden tatt i betraktning, med B2 hele tiden en ters under B1.

C-delen på to takter (takt 19–20) runder av første halvpart av satsen med en homofon sats i hele koret i *piano*. Sopran og T1 har her melodien, mens T2 og basser ligger på parallelle kvinter, og alten på utfyllende stemmer, hvilket i takt 19 innebærer parallellføring av hele treklanger mellom alt, T2 og bass.

De to siste A-delene tar brått over. De ligner de to første, men med noe endringer i melodien i forhold til den originale chanten. Til forskjell fra satsens første del får her også sopranene og tenorene være med opp i dynamikk på høydepunktene, med *forte* i takt 26 og *fortissimo* i hele koret i takt 34. Disse stedene dobler sopraner og tenorer hverandre trestemt i oktaver, og hele koret er dermed i realiteten trestemt, men med oktavdoblinger. Med de påfølgende *diminuendi* løses oktavdoblingene opp. A'''-delen slutter som A'-delen, med altenes enslige toner som overgang til det videre forløpet, her rett til C'-delen. Denne er nesten identisk med C-delen, med unntak av den siste kadensen, som nå faller til ro.

I aller siste akkord er det for øvrig underlig at Rakhmaninov deler tenorene i tre, noe som her innebærer at T3 går ned og ligger unisont med B1 på kvinten. Dette finner jeg uhensiktsmessig. Ved å sløyfe T3 stemmen i siste takt, ville tenorstemmen bli enklere å synge og balansen og klangen i akkorden bedre. Det virker på meg også lite trolig at det er et bevisst grep for å oppnå en spesiell effekt, da virkningen er for liten til det. Jeg vil anta at det er en glipp, kanskje som følge av at Rakhmaninov først tenkte å føre alle bassene ned på grunntonen, og dermed trengte T3 til å dekke kvinten.

4.8.3 Tonalitet og harmoni

Sats nummer åtte går tydelig i A \flat -dur hele veien. Satsen åpner med en A \flat /E \flat , og bruken av kvint i bass forekommer hyppig også i denne satsen. Det samme gjør dominantiske akkorder (tersen er utelatt i penultima-akkorden). Akkordgrunnet er i det hele tatt nokså lite omfattende, og preges av enkle treklanger i nær funksjonsmessig forbindelse til hverandre. Den harmoniske pulsen er nokså langsom, og åttendedelsbevegelsene har mest en utsmykkende funksjon harmonimessig. Det mest spennende som skjer harmonisk er bruken av E \flat m i taktene 25 og 33 som begge bygger opp til høydepunktene i takt 26 og 34, hvor E \flat er tilbake.

4.9 «Blagosloven jesi, Gospodi»

Med sine 85 takter er den niende satsen en av de virkelig store i *Vesper*. Teksten er tilsvarende lang og forteller historien om Jesu oppstandelse, dramatisk lagt ut musikalsk av Rakhmaninov. Tittelen er oversatt til engelsk med «Blessed Art Thou, O Lord», og disse ordene innleder hvert refreng.⁹⁹ Han har brukt en *znamenny-chant*, men bortsett fra det repeterende refreng, har han tatt seg store friheter med både alterering av noteverdier og transponeringer. Likefullt har han gjennomført *chant*-prinsippet med å la ordene styre musikken og ikke omvendt, noe som har resultert i fraværet av taktartsanvisninger, og stadige små skifter i taktens lengde.

4.9.1 Form

Satsen har i starten en tydelig oppdelt form med et refreng som repeteres fire ganger, og som også åpner satsen. Første og andre "vers" har en del likheter, men det tredje skiller seg mer ut. Videre endres satsen mye, og etter det fjerde og siste refreng gjenstår fortsatt halve satsen, og denne er mer gjennomkomponert uten repeterte musikalske avsnitt, men likevel med noen oppdelinger. Etter ti takter med stadig skiftende tekstur (takt 43–53), begynner et langt parti (takt 54–73) som en gradvis oppbygging til det avsluttende halleluja-partiet (takt 74–85).

4.9.2 Tekstur

Rakhmaninov har virkelig brukt ulike teksturer for å skape dramatikken og variasjonen i denne satsen. Den åpner med det fire takter lange refreng, i homofon, firestemt sats for mannskor *pianissimo*. T2 ligger hele veien på en a, mens T1 ligger på melodien, og bassene stort sett har en motbevegelse til melodien. Bassene ligger mye på hornkvinter, noe som gir B2 en stemmeføring

⁹⁹ Morosan, V. 1994: s. lxiv

ulik tradisjonell koralsats, og det medfører også tersdabling mellom T1 og B2 flere steder.

Refrenget repeteres totalt fire ganger i løpet av satsen, men selv om den firestemte satsen i refrenget ikke endres, gjøres det hele veien små endringer i teksten, jamfør Rakhmaninovs «forkjærlighet for å ikke gjenta et forløp helt likt»¹⁰⁰ (se sats 2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda»), skjønt her viser det seg at de små endringene hele veien utgjør en utvidelse av satsen og av besetningen. Andre gang refrenget kommer (takt 13–16, se figur 15) ligger T2 på et orgelpunkt på en a *con bocca chiusa* hele veien, mens tenorstemmene fra første refreng er forskjøvet opp i T1 og alt. Neste refreng (takt 24–27) deler altene seg, og også A2 ligger på et orgelpunkt, men nå over tonen d'. Det siste refrenget inkluderer omsider hele koret. I tillegg til satsen fra tredje refreng, ligger S2 unisont med A1, og S1 dobler T2 oktaven over. Slik utvides refrenget litt for hver nye repetisjon. Utover ovennevnte teksturendringer, skiller andre refreng seg ut ved at B2 her går ned på D på siste tone i stedet for opp på d.

Første vers er langt mer kontrapunktisk, med lag på lag lagt på hverandre. Det begynner med alter *forte* over et orgelpunkt *piano* i bass (takt 5–6). Så kommer sopranene inn (takt 7) *forte* på gjentatte treklanger med markerte fjerdedeler, etterfulgt av tenorene (takt 8) på halvtoner. I takt 10 intensiveres det med fjerdedeler i tenor også, før hele koret avslutter verset i *fortissimo* og homofon sats (takt 11–12). På høydepunktet (takt 11) brukes de sedvanlige oktavdablingene mellom trestemt dame- og mannskor, men mer tradisjonell sats kommer tilbake i takt 12. Etter *diminuendo* ligger kun T2s orgelpunkt (se over) igjen før andre refreng (se figur 15).

100 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 427

11 **rit.** **Tempo primo**

S. *ff* i - ot a - da fsia svo-bod - sja.

A. *ff* i - ot a - da fsia svo-bod - sja. *pp* Bla-go - slo -

T. *ff* i - ot a - da fsia svo-bod - sja. *pp** *pp* Bla-go - slo -

B. *ff* i - ot a - da fsia svo-bod - sja. *pp* Bla-go - slo -

14 **rit.**

S.

A. ven je - si, Gos - po - di, na - u - sji mia o - prav - da - ni - jem Tvo - im. *pp*

T. ven + je - si, Gos - po - di, + na - u - sji mia o - prav - da - ni - jem Tvo - im. *pp*

B. ven je - si, Gos - po - di, na - u - sji mia o - prav - da - ni - jem Tvo - im. *pp*

* Noter merket med + skal synges på "mm".

Figur 15. Takt 11–16 fra sats 9 «Blagosloven jasi, Gospodi», inkludert andre refreng.

Det roligere andre verset begynner med orgelpunkt i oktaver i B1 og B2, og tenor begynner alene med melodien (takt 17) i *mezzo-forte* med *diminuendo* til *piano* når alter og sopraner med treklanger i *piano* legger seg oppå fra takt 18. B1 begynner en motstemme i takt 19, med frampek i teksten, som blir gjentatt i tenorens chant-melodi i neste takt. Dette fortsetter til takt 22, hvor satsen plutselig endrer seg når det er sitatet fra en engel som er lagt i teksten. Her synger S2, A1 og T1 melodien unisont, med A2 og S1 på utfyllende harmonier i takt 22, og også T2 og basser i takt 23. Hele dette verset har svak dynamikk. Orgelpunktet binder igjen over til refrenget.

Det tredje refrenget avslutter med fermate som for å vise at nå kommer noe nytt, og det gjør det

også, for det tredje verset ligner ikke på de to første. Det tredje verset, også det hele veien med svak dynamikk, åpner med to takter (takt 28–29) firestemt damekor i homofon sats, men med etter hvert stadig større forskjell på noteverdiene mellom S1 og understemmene, blir skillet mellom melodi og akkompagnement stadig større. T1 vokser ut av altstemmene, og blir med i underlaget i takt 30–31. I takt 32 er det igjen firestemt damekor, men merkelig nok uten S1, men med tredelt alt. «Teleskopiske» skifter mellom to-, tre- og firklanger minner noe om sats 3 (se figur 16). En tenorsolist overtar melodien i takt 33–38, og akkompagneres da av trestemt damekor. I takt 38 kommer T2 inn på en nedgang *con bocca chiusa* (med lukket munn) og skaper med det en overgang til siste refreng, som også slutter med fermate.

32 rit. . . A tempo

S. *p* no pred-sta k nim *mf* An - gel, i re - tsje: *pp* "Ry - da - ni - ja *p* vre - mia pre -

A. *p* no pred-sta k nim *mf* An - gel, i re - tsje: *pp* "Ry - da - ni - ja *p* vre - mia pre -

solo* *mf* "Ry - da - ni - ja vre - mia pre - sta, ne pla - tsji - te, *p*

* Kan synges av Tenor 1

Figur 16. Takt 32–35 fra sats 9 «Blagosloven jasi, Gospodii».

Neste del begynner med homofon, fire- til femstemt sats (takt 43–46). To takter tenorsolo akkompagnert av lange toner i alter og T2, annonserer at en engel skal tale, hvoretter sitatet kommer i S1 og T1 i oktaver, akkompagnert av alter i terser, i en roligere rytme. Teksturen minner veldig om andre del i sats 6, men er her brukt på en annen måte, og får en helt annen effekt. Med det mektige utsagnet, og satsens kjerne «since he is God, he is risen from the tomb!» (oversatt)¹⁰¹ kommer hele koret inn *forte* i homofon sats. Sopran har melodi, men T1 fortsetter sin dobling, og resultatet er en vanlig firestemt sats pluss underoktavedobling av sopran.

Videre kommer en lang oppbyggingsdel hvor en stadig større del av koret tar del i en homofon sats, og hvor tonehøyden til melodien stadig stiger. Det begynner med trestemt homofont mannskor *piano-pianissimo* og *quasi mormorando* (takt 54–58). Over mannskoret ligger en lang tone i altene – først kun A1 (takt 54–55), så tutti (takt 56–58). Frasen slutter i takt 58, men samtidig kommer

101 Morosan, V. og Ruggieri, A. 1992, s. ix

sopranene inn med opptakt til takt 59 og leder bevegelsen stadig fremover. Takt 59–61 er mannskoret firedelt, med altene på lange toner over. I takt 62, som er et midlertidig høydepunkt (*mezzo-forte*), dobler A2 T2 unisont, med A1 alene på en lang tone.

I takt 63–65 synger alt, tenor og bass seks-stemt (A2 og T1 fortsetter å synge unisont) homofont *pianissimo*, nå med sopran i lange noteverdier på toppen. Takt 67–68 er mer kontrapunktiske, med melodi i alter og B1, og kontrapunktiske bevegelser i de andre stemmene. S1 og S2 dobles her av T1 og T2 i oktaver (T2 har én fjerdedel unntak fra doblingen), mens B2 har en egen understemme.

I takt 68 synger endelig hele koret homofont *piano*, nå med melodi i S2 og alt, og koret er her seks-stemt, men med tre småstemmegrupper på melodien, og én på hver av de andre stemmene.

Dynamikk og tonehøyde øker, og fra 71 synger alle sopraner melodien, uten støtte fra andre stemmer, og her er satsen sju-stemt, med alle tre understemmer delt i to. Med melodien på toppen og i et lyst leie, begge deler i motsetning til takt 68–70, skal det ikke så mye til for at den skal bære gjennom. I takt 73 nås et høydepunkt med *forte*.

74

S. *mf* Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, sla - va Te - be, Bo - zje!

A. *mf* Al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, al - li - lu - i - ja, sla - va te - be, Bo - zje!
al - li - lu - i - ja, Te - be, Bo - zje!

T. *mf* Al - li - lu - i - ja, *leggiero* sla - va te - be, Bo - zje!

Figur 17. Åpningen av den avsluttende halleluja-delen (takt 74–77) fra sats 9 «Blagosloven jesi, Gospodi».

Den avsluttende halleluja-delen begynner i takt 74 *mezzo-forte* (se figur 17). Den trinnvise melodien i S1 med underters i S2 og klokkeaktig, fallende kvartgang i alt minner om avrundingsmotivet i sats 5 (s.d.). Tenorene begynner med et langsommere klokke-motiv bestående av en halvnote og en fjerdedel, for så å gå over på kvartgangen. Høydepunktet kommer i takt 78, med hele koret i *forte*. Melodien ligger i alt, det langsomme klokkemotivet i bass, og et nytt fjerdedelsmotiv i S1. S2 og tenor ligger i sekstavstand på en trinnvis åttendedelsbevegelse. Takt 80–81 kommer med *diminuendo*, og i takt 82 tynnes satsen kraftig ut, med alter og B2 på orgelpunkt på henholdsvis d' og D, melodi i tenor og kvartgang i B1. Det hele avsluttes med homofon sats i takt 85 *piano* til

pianissimo.

4.9.3 Tonalitet og harmonikk

Satsen som helhet går i d-moll. Den åpner og slutter i d-moll, men er i mellomtiden innom mange tonearter. Et nesten totalt fravær av høy ledetone til d – det er en c# i takt 69, samt i takt 47, hvor tonearten er g-moll – gjør det fristende å si at satsen går i d eolisk, men det legges heller ikke vekt på c som mollters i Am. I stedet er bruken av tersløse dominanter utbredt i hele satsen, noe som bidrar til en harmonisk ro, særlig merkbar i refrengene.

De fire refrengene har en meget enkel harmonikk, med kun skifter mellom tonika og dominant. Det som er interessant er fraværet av ters i alle dominantene, noe som gir satsen en egen rolig karakter som straks forsvinner enten man forsøker å legger til dur- eller mollters på dominantene. Septimen som brukes på den ene dominanten (takt 3) er likevel ikke karakterfremmed. Alle refrengene slutter også på en åpen kvint (tonika), noe som underbygger denne karakteren.

Den harmoniske roen blir så brått avbrutt når altene kommer inn på en b i takt 5, og gir en b-dur/g-moll-tonalitet med de påfølgende skifter mellom B og Gm. Begge akkorder føles tonikalske, og en peremennost-bitonalitet kan spores. Det kommer imidlertid kadens tilbake til Dm – med tersløs dominant – ved avslutningen av verset.

Melodien i andre vers begynner på c (takt 17), med F i akkordgrunnlaget i de øvre stemmene, men med et orgelpunkt på d i bassene, noe som til sammen gir en litt uklar tonalitet. B1s linje i takt 19–21 vektlegger d-moll, mens det hele veien er f-dur som gjelder i de øvre stemmene. I takt 22 forsvinner bassene, og kun en F-akkord klinger, men blir raskt til en Dm. Ved overgangen til neste vers kommer en akkordrekke som begynner med F – G7 – C. Det er i seg selv en autentisk kadens til C, men går raskt videre via Gm til refrengets Dm, og slutter dermed med en slags invertert 2-5-1-progresjon, hvilket nærmest kan betraktes som «anti-dominantisk». Dette kommer i stor kontrast til bruken av dominantseptimakkorden tidligere i samme takt, og får en avrundene effekt ved overledning til det harmonisk rolige refreng.

I takt 28 skifter tonaliteten til g-moll, noe som føles naturlig etter refrengets avsluttende åpne d-akkord, som også er den eneste dominanten man kan finne i løpet av taktene frem til neste refreng (takt 39). Dette verset er preget av en mer utvidet harmonikk med mange firklanger. Disse kommer ikke som en følge av funksjonell tenkning, men som en følge av stemmeføringen. Tross akkordrikdommen og tonale utsving ligger g-moll som grunntonalitet hele verset, og når det slutter på en åpen D5-akkord i takt 39, gir det en forventning av at dette er en dominantisk akkord og at

refrenget skal gå i g-moll, men det fortsetter i d-moll som før.

Neste del begynner også i g-moll (takt 43), og stemmeføringen gir en god del firklanger. En akkord peker seg ut som spesielt dissonant, faktisk i hele *Vesper*, i takt 44. Tonene b-f#-d-a (fra dypest til lysest) gir en D/B. Akkordene før og etter er henholdsvis E \flat og Cm, og noen klar funksjonalitet er vanskelig å tolke (se figur 18). I takt 46 kommer en kadens til Gm, faktisk med dominantseptim med ters. Videre moduleres det tilbake til hovedtonearten d-moll, med kadens i takt 53 (tersløs dominant).

45

S. *pp* Mi - ro - no - si - tsy zje - ny, s mi - ry pri - sje - d - sji - ja ko gro - bu Tvo - je - mu, *p*

A. *pp* Mi - ro - no - si - tsy zje - ny, s mi - ry pri -

T. *pp* Mi - ro - no - si - tsy zje - ny, s mi - ry pri -

B. *pp* Mi - ro - no - si - tsy zje - ny, s mi - ry pri -

T T₇ S₃⁷ ⁴T³ D⁰ T S⁷ S₃⁷ ? S T₃ S⁷ T S_n⁹

Figur 18. Takt 43–45 fra sats 9 «Blagosloven jesi, Gospodji» med funksjonsanalyse. Merk akkorden på tredje slag i andre takt. Den kan tolkes som en dominant med liten sekser i bass, men oppfattes ikke som en dominant i sammenhengen.

Den lange oppbyggingsdelen (takt 54–73) har en tydelig mer funksjonell harmonikk med hyppige kadenser og modulasjoner. Et orgelpunkt på d henger igjen og binder den sammen med taktene før, og understreker slektskapet mellom d-moll og b-dur, som den neste delen åpner med (takt 54). I takt 58 moduleres det til f-dur, med kadens (dominant med ters). Neste frase går i f-dur, men avslutter med kadens til Dm (tersløs dominantseptim). Videre er tonearten a-moll, og det er kadens til Am (dominant med ters) i takt 64. Takt 66 åpner med Em, og bruken av g kontra g# her henter om c-dur-tonalitet, og den korte frasen slutter med skuffende kadens til Am i takt 67, før neste frase åpner i c-dur i takt 68. Det moduleres imidlertid raskt til d-moll, med satsens eneste kadens til Dm med dominant *med ters* i takt 69. Herfra og ut holder d-moll-tonaliteten seg. Det er kadenser til Dm i takt 77 (tersløs dominantseptim), takt 81 (skuffende kadens med C7) og til slutt i takt 85 (tersløs dominantseptim).

Ved å så se på hele andre del av satsen, ser man at bruken av ters på dominantene stadig skifter, men etter et mønster: Ved modulasjon til ny toneart brukes den høye ledetonen for å gjøre dette helt klart. Det samme gjelder for skuffende kadenser. Kadenser i en allerede befestet toneart har tersløse dominanter. I takt 62 har satsen gått i f-dur og får kadens til d-moll uten ters på dominanten, men her fortsetter ikke satsen i d-moll, men snarere i a-moll, som i sin tur får en kadens med ters på dominanten i takt 64.

4.10 «Voskresenije Khristovo videvsje»

Sats 10 er nok et eksempel på en sats som ikke baserer seg på en gammel chant, men hvor Rakhmaninov har skrevet en melodi i tråd med stilen. Melodien er hovedsakelig trinnvis, og har lite toneomfang innad i frasene. Totalt benyttes et stort toneomfang ved å legge melodistemmen i ulike register. Man kunne lett tenke seg at denne satsen baserte seg på en chant, men at Rakhmaninov hadde tillatt seg å transponere fraser opp og ned, som han har gjort det i for eksempel sats 9. Videre er mange av frasene usymmetriske med tekstflyten i fokus, og satsen er uten taktartsangivelser og med varierende taktlengder.

Tekstlig kommer sats 10 som en respons på sats 9s fortelling om Jesu oppstandelse, med «Having Beheld the Resurrection of Christ» som engelsk titteloversettelse.¹⁰²

4.10.1 Form

Denne satsen har en tydelig arkitektonisk form satt sammen av korte deler som kontrasterer hverandre med tekstur og dynamikk, ofte tydelig adskilt med fermater. Den åpner med kun mannskor, for så å veksle to ganger fram og tilbake mellom manns- og damekor før en fermate i takt 10. Så følger en del med tutti (takt 11–15), før det veksler én gang mellom manns- og damekor igjen (takt 15–21). Etter en ny fermate følger en ny tutti-del (takt 22–30). Etter nok en fermate følger en siste veksling mellom manns- og damekor (takt 31–34).

4.10.2 Tekstur

Stadige teksturskifter spiller en sentral rolle i denne satsen, men variasjonen er likevel ikke stor. Hovedskiftene er mellom damekor, mannskor og tutti.

Satsen åpner med tenorer og basser *forte* i oktaver. I takt 3 blir de liggende igjen på et orgelpunkt på d og d' i *pianissimo*, med firestemt damekor i homofon sats, også *pianissimo*. Teksturmessig gjentar

102 Morosan, V. 1994: s. lxxv

akkurat det samme forløpet seg takt i 6–10 (se figur 20), nå med en avsluttende fermate i damekor alene til slutt.

Første tutti-del kommer i takt 11 med seks-stemt homofon sats *fortissimo* med delte alter og tenorer. Altene samles i takt 14, og da deler bassene seg. T1 dobler sopranner det meste av tiden her, med noen få toners unntak. Verdt å merke seg er at i takt 13, hvor det begynner et *diminuendo*, finner man igjen den fallende melodilinja (i sopran og T1) over en kvartgang (i bass) som i sats 5 utgjorde avrundingsmotivet, og som også hadde en noe tilsvarende funksjon i slutten av sats 9.

I takt 15 ligger alter og sopranner igjen på et orgelpunkt på d' og d'' *pianissimo*, og mannskoret kommer inn i firestemt homofon sats *pianissimo*. Teksturen fra takt 3 er dermed helt invertert. Mannskorets frase åpner dessuten nær identisk med damekoret i takt 3, men fortsetter ulikt.

Damenes orgelpunkt går i takt 17 over i langsom trinnvis bevegelse i parallelle oktaver, og kan med det minne litt om tenorene og sopranenes oktavbevegelse i midtdelen av sats 6. I takt 19 blir B2 og T1 liggende igjen på henholdsvis d og d', og damekoret kommer tilbake firestemt.

Figur 19. Takt 26 fra sats 10 «Voskresenije Khristovo videvsje», med alternative stemmer i alt og bass.

Den andre tutti-delen åpner i *forte* (takt 22) mot den førstes *fortissimo*, men den har mer dramatik å by på. De to taktene 23–24 innebærer *diminuendo* fra *fortissimo* til *piano* og *crescendo* tilbake til *fortissimo*. Satsen er også her homofon. Det er ingen faste delinger eller doblinger de første fire taktene, men på høydepunktet i takt 25 kommer den sedvanlige oktavdoblingen mellom trestemt damekor og trestemt mannskor, og den holder seg helt til tutti-delens slutt i takt 30. Her er også satsen noe mer homofon, med én stemme i alt og bass, og en motstemme på (hovedsaklig) terser i

sopran og tenor. Verdt å nevne er at alt- og bass-stemmen når en toptone på henholdsvis f' og f i takt 26. Dette må kunne regnes som ekstremregister, og Rakhmaninov har i denne takten skrevet inn en alternativ stemme (se figur 19). Dette har han gjort to steder i *Vesper*, det andre er i sats 5 (se figur 9).

Alter og sopraner blir igjen liggende igjen i oktaver (b og b') *pianissimo*, med mannskoret firestemt *piano* under. I takt 33 legger mannskoret seg på en stor femstemt åpen D-akkord *pianissimo*, mens damekoret avslutter satsen med å gjenta mannskorets frase (med noen endringer) *piano-pianissimo* (se figur 21).

6

S. i svja-to-je vos-kre-
pp

A. i svja-to-je vos-kre-
pp

T. Kre - stu Tvo - je - mu - po - kla nja - jem - sia, Khri - ste,
f *pp*

B. Kre - stu Tvo - je - mu - po - kla nja - jem - sia, Khri - ste,
f *pp*

9

S. se - ni - je Tvo - je po - jem i sla - vim:
mf *pp*

A. se - ni - je Tvo - je po - jem i sla - vim:
mf *pp*

T.

B.

Figur 20. Takt 6–11 fra sats 10 «Voskresenije Khristovo videvsje», med skifte mellom firestemte damestemmer og herrestemmer i oktaver, samt c-dur-/d-moll (eolisk)-dualitet.

4.10.3 Tonalitet og harmonikk

I motsetning til forrige sats går sats 10 tydelig i d eolisk. Ikke bare er det et fravær av c#, men

bruken av c som lav ledetone enten i en Am- eller en C-akkord er utbredt. I den avsluttende kadensen brukes også Am. Også i denne satsen brukes tersløse dominanter, for eksempel i takt 3, men molldominanter med og uten septim forekommer hyppig. Akkordutvalget er tynt, og består hovedsakelig av tonalt nært beslektede treklanger.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It begins at measure 31. The lyrics are: "smer - ti - ju smert raz - ru - sji." The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The Soprano and Alto parts have a long note in the first measure, followed by a melodic line. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment. The score ends with a final cadence in D minor.

Figur 21. Slutten av sats 10 «Voskresenije Khristovo videvsje». Den avsluttende kadensen er en av Vespers få kadenser med molldominant.

Det tonale senteret flyttes hit og dit i løpet av satsen. Etter åpning i d-moll (eolisk), lander mannskoret på en c i takt 8, og damekoret lander på en c-dur-akkord på fermaten i takt 10. Taktene imellom kan imidlertid like gjerne sies å gå i d-moll, og vitner om bruk av peremennost (se figur 20). Neste del begynner i g-moll (takt 11), og avslutter også med plagal kadens til Gm i takt 14. Hele den neste delen med veksling mellom manns- og damekor er tilbake i d-moll.

Den neste tutti-delen åpner med utsving til f-dur (takt 22) og b-dur (takt 23–24), før d-moll er tilbake i takt 25–27. De neste tre taktene går i b-dur etter en skuffende kadens ved overgang mellom takt 27 og 28. Her gjør for øvrig S2 og T2 et unntak fra undertersen for å unngå å gi ters til dominanten i takt 27.

Mannskoret åpner neste del med g-moll i takt 31. Så kommer kadens til d-moll med molldominantseptim idet damekoret avslutter satsen med to takter i d-moll (takt 33–34), også med molldominantseptim på den avsluttende kadensen (se figur 21).

4.11 «Velitsjit dusja moia Gospoda»

Sats 11 er også Rakhmaninovs helt og fullt egen komposisjon. Han har laget en chant-lignende melodi, skjønt den ikke er så gjennomført i sin bruk av trinnvis bevegelse, og likesom sats 10 skiftes toneart flere ganger. Denne satsen er også uten taktangivelse og med varierende taktlengder. Med sine 86 takter har den ikke verkets høyeste antall takter, men med til dels svært lange takter og rolig tempo er den likevel verkets lengste sats målt i sekunder.

Teksten i denne satsen er hentet fra Luk 1, 46–57, kjent som Marias lovsang. Unntaket er refrenget, som er en hyllest til Maria. Tittelen er oversatt til «My soul magnifies the Lord».¹⁰³

4.11.1 Form

Hele satsen er bygget opp rundt vekslingen mellom vers og refreng. Versene har dog ikke en fast form, men varierer svært mye i både form, dynamikk og tekstur, mens refrengene med sin faste tekst bare gjennomgår mindre endringer fra gang til gang. Totalt består satsen av fem vers og fem refreng (se figur 25).

4.11.2 Tekstur

Hovedsakelig skifter satsen mellom noe kontrapunktiske vers med melodien i bass, og homofone refreng med melodi i sopran, dog med noen unntak.

Satsen åpner med bassene på melodi *mezzo-forte*. Alter og tenorer over i *piano*. Satsen er tilnærmet homofon, men med gjennomgående lengre noteverdier (og dertil forskyving av tekst) i overstemmene, samt noe melodisk imitasjon, for eksempel når sopran kommer inn på fraseavslutningen (takt 5) og gjentar B2s bevegelse i takten før. Ellers kan det nevnes at bassene deles på høydepunktet i takt 4, og B2 bærer dermed melodien alene når det er *forte*. Et vanlig satstrekk ellers i *Vesper* er at Rakhmaninov samler stemmene ved sterk dynamikk og heller deler opp ved svakere dynamikk.

I takt 6 kommer første refreng firestemt med sopran, alt og delt tenor i *piano*. I takt 11 kommer bassene inn, og da samles tenorene. Dynamikken er oppe i *mezzo-forte*, men diminuerer med det samme med den nå velkjente figuren i trinnvis nedgang i sopran og tenor og kvartgang i bass. I takt 12 beveger de tre øverste stemmene seg i parallelle treklanger, men ellers er satsteknikkene temmelig tradisjonelle. I takt 13 deles sopran og alt. Disse stemmene ligger på raske noteverdier, mens bass og tenor holder lange toner. Her går B2 helt ned på kontra B, men oktaverer bare B1,

103 Morosan, V. 1994: s. lxxv

mens begge bassene ligger på store B i både takten før og takten etter. Dermed blir denne svært dype tonen ikke iørefallende her, og den lar seg kutte ut hvis man mangler så dype basser (se diskusjon om dype basstoner i sats 5).

Andre vers ligner første, men er lengre, og bassenes melodilinje strekker seg lysere. Bruken av imitasjon er mer påfallende enn i første vers, med altenes svar på bassene i første takt (takt 14). Som første vers kommer sopran inn helt til slutt.

Andre refreng er svært likt det første, men med små endringer hele veien. Med unntak av to slag i takt 26 (vs. takt 11) er sopranlinjene identiske, men noen harmonier er annerledes, dynamikken er noe endret, og noen steder hvor harmoniene er de samme er likevel satsen variert, jamfør Rakhmaninovs «forkjærlighet for å ikke gjenta et forløp helt likt»¹⁰⁴ (se sats 2 «Blagoslovi, dusje moja, Gospoda»). De to siste taktene er dog helt identiske.

Det tredje verset åpner (takt 30) med bare menn *forte* og *un poco più mosso* og i et mye lysere leie enn tidligere vers, fortsatt med bassene på melodien, og tenor på en overstemme. De besvares med imitasjon i damestemmene takten etter; bassene besvares av sopranene, mens tenorene besvares av altene. Fra takt 32 følger de tre øverste stemmene samme tekst, forskjøvet i forhold til bassene, selv om rytmikken ikke er lik stemmene i mellom. Med unntak av noen få delinger i tenor er hele verset firestemt.

rit.

S. su - sjtsju - ju Bo-go - ro-di-tsu, Tja_ ve - li - tsja - - jem.
p *pp* *p* *pp*

A. su - sjtsju - ju Bo-go - ro-di-tsu, Tja_ ve - li - tsja - - jem.
p *pp* *p* *pp*

T. su - sjtsju - ju Bo-go - ro-di-tsu, Tja_ ve - li - tsja - - jem.
p *pp* *p* *pp*

B. su - sjtsju - ju Bo-go - ro-di-tsu, Tja_ ve - li - tsja - - jem.
p *pp* *p* *pp*

Figur 22. Slutten av tredje refreng i sats 11 «Velitsjit dusja moia Gospoda». Her vises et eksempel på hvordan refrengene hele tiden modulerer tilbake til b-dur (her fra e♭-dur), B2s dype B', og den spesielle bruken av tredelt tenor mot unisone basser.

104 Eriksen, A. Ø. 2008: s. 427

Det tredje refrenget (takt 39) går i en ny toneart, og har med det et nytt fortegn, samt andre små endringer. Her er sopranene delt: S2 og A1 synger unisont. Tenorene er også delt, og dermed blir det en femstemt sats frem til bassene kommer inn (takt 44). I takt 45 er faktisk tenorene delt i tre, mens bassene er samlet i én stemme (sopran og alt er delt i to). Dette synes meg å være en liten svakhet, tatt i betraktning at bassens stemme i denne takten blir doblet av både T2, A1 og S2 og dermed ikke ville lide nevneverdig under fraværet av B1. Dessuten ville man, ved å gi T3-stemmen til B1, få en bedre stemmeføring her (se figur 22).

Vers nummer fire er gjennomført tutti, i homofon sats. Det er fire- til åtte-stemt, med samlede og delte stemmegrupper om hverandre. Det er ingen faste doblinger mellom stemmene, men oktavdoblinger forekommer nokså hyppig, særlig mellom tenor og sopran. Refrenget åpner i *fortissimo* i et lyst leie for alle stemmegruppene, og beveger seg i løpet av verset ned i både tonehøyde og dynamikk til et avsluttende *piano-pianissimo*.

Refreng nummer fire er igjen i en ny toneart, og for første gang er topplinjen transponert i forhold til første refreng. Første del er igjen firestemt, med delt sopran, og samlede alter og tenorer (unntatt ved fraseavslutning). Tilsvarende takt 45 inneholder også takt 65 trestemt tenor mot unison bass. Dynamikken ligger mellom *piano* og *pianissimo*.

74 *ritardando e diminuendo*

S. *ff* se - me - ni je - go, da - zje do ve - ka. *pp* Tsjest - *pp*

A. *ff* se - me - ni je - go, da - zje do ve - ka. *pp* Tsjest - *pp*

T. *ff* se - me - ni je - go, da - zje do ve - ka. *pp* Tsjest - *pp*

B. *ff* se - me - ni je - go, do ve - ka. *pp* *pp*

Figur 23. Slutten av femte vers fra sats 11 «Velitsjit dusja moia Gospoda», med fallende parallelle tre- og firklanger, og skiftende oktavdoblinger og divisi i et diminuendo fra fortissimo til pianissimo.

I det femte og siste verset (takt 67) er melodien igjen lagt til bass; i starten kun B2 (her er det

skrevet i notene at B2 skal fremheves) og etter hvert bassene unisont. Verset åpner *pianissimo* med firestemt, homofon sats med todelt bass, samt tenor og alt. I takt 71 begynner et *crescendo*, sopran kommer inn, og bassene samles og setter inn i *forte*. Tonehøyden øker i alle stemmer mot høydepunktet på *fortissimo* i takt 74. Her er igjen tenorer delt i tre, mens bassene er unisone, og sopranoer og alter er delt i to. Delingene endres imidlertid videre hele veien. Her er satsen preget av trinnvis, nedadgående bevegelse på parallelle treklanger i tenor, alt og sopran, med en motstemme i bass. Det er doblinger mellom ulike stemmer, både unisont og i oktaver. I løpet av fire takter går toneleiet ned en oktav (ytterstemmene), og dynamikken går ned fra *fortissimo* til *pianissimo*. I tillegg går tempoet ned, og dette verset slutter på en fermate (se figur 23).

Det avsluttende, femte refrenget åpner i nok en ny toneart, femstemt med delt sopran og tenor. T1 dobler S1 på det meste av stemmen, men ikke helt. Dynamikken ligger mellom *piano* og *pianissimo*; kun det første refrenget var oppe i *mezzo-forte*. I takt 85 er igjen tenorene delt i tre mot unisone basser, jamfør takt 45 og 65. Foruten små endringer fra de andre refrengene hele veien, skiller det siste refrenget seg ut på avslutningstakten. Denne har vært nær identisk på de fire første refrengene, mens bassene her har en annen bevegelse som gir en annen harmonisering og avslutningstonalitet (se figur 24).

84

S. *p* *pp* *p* *pp* rit. .

A. *p* *pp* *p* *pp*

T. *p* *pp* *p* *pp*

B. *p* *pp* *p* *pp*

su-sjtsju - ju Bo-go - ro - di-tsu, Tja_ ve - li - tsja - - - jem.

Figur 24. Avslutningen av sats II «Velitsjit dusja moia Gospoda», med modulasjon fra g-dur, via b-dur, til g-moll.

4.11.3 Tonalitet og harmonikk

Av alle satsene i *Vesper* har sats 11 det tydeligste tilfellet av to likestilte tonaliteter: g-moll og b-dur. Hvert vers og refreng avslutter med en kadens, og det skifter stadig hvilken tonalitet kadensen går i. Det første verset har kadens til g-moll, mens det første refrenget går til b-dur. Videre går de ulike versene i ulike tonearter, og tilsvarende gjør starten av refrengene det samme, men refrengene modulerer alltid tilbake til b-dur (se figur 22), noe som får b-dur til å tre frem som den stabile tonaliteten (se figur 25). Unntaket er siste refreng som avslutter i g-moll (se figur 24). Dermed åpner og avslutter satsen i g-moll, mens b-dur er tonalt senter underveis. Dette er et tydelig eksempel på peremennost.

Morosan skriver at satsen tonalt vektlegger g dorisk/b-dur,¹⁰⁵ men jeg finner ingen grunnlag for å si at den går i g dorisk. De delene som går i g-moll har lavt sjette-trinn, med noen få unntak som hovedsaklig skyldes bruk av melodisk moll snarere enn dorisk, for eksempel i takt 21.

Formdel	Takt	Start	Slutt
1. vers	1–5	g-moll	g-moll
1. refreng	6–14	b-dur	b-dur
2. vers	15–20	g-moll	b-dur
2. refreng	21–29	g-moll	b-dur
3. vers	30–38	b-dur	a \flat -dur
3. refreng	39–47	e \flat -dur	b-dur
4. vers	48–57	c-moll	c-moll
4. refreng	58–66	c-moll	b-dur
5. vers	67–78	g-moll	g-moll
5. refreng	79–87	g-dur	g-moll

Figur 25. Tonalitet og formdeler i sats 11 «*Velitsjit dusja moia Gospoda*».

I denne satsen bruker Rakhmaninov dominantiske akkorder aktivt, og han bruker stadig ulike typer: både molldominant, som gir en modal følelse, tersløs dominant og vanlig dur-dominant med ters. Slik veksler han gjennom hele satsen, men på samme måte som i sats 9 bidrar særlig de dominantene med høy ledetone til å bringe klarhet til de mange toneartskiftene i satsen. Når det siste refrenget avslutter (se figur 24) beveger det seg som vanlig først mot b-dur (takt 85), men i løpet av de to siste taktene (takt 86–87) får man en kadens til g-moll. Her brukes tersløs dominantseptim, og det bidrar til å understreke slektskapet mellom de to tonalitetene, snarere enn å

¹⁰⁵ Morosan, V. 1994: s. lxx

skille dem fra hverandre, noe innføringen av den i b-dur toneartsfremmede tonen f# ville gjort.

4.12 «Slavoslovije velikoje»

Med sine 130 takter er sats 12 er også en av de store satsene i *Vesper*, sammen med nr. 9 og 11. Den omtales gjerne som den store *doxologien* – engelsk titteloversettelse er «The Great Doxologi», som vi også kjenner fra vestlig liturgisk musikk. Den inneholder gloria-teksten slik den brukes i katolske messer, men denne utgjør kun en del av denne store hymnen. I tillegg finnes tekstmateriale fra *Te Deum* og fra salmenes bok.¹⁰⁶ Til grunn for satsen ligger en *znamenny-chant*; den samme som det brukes en strofe av i sats 7. Rakhmaninov har foretatt noen små rytmiske endringer, samt noen transponeringer, og noen steder også endret på intervallene i chant-linjen. Satsen er uten taktartsangivelse, og har stadig skiftende taktlengder.

4.12.1 Form

I motsetning til de to andre store satsene – nummer 9 og 11 – har ikke sats 12 noe form for refreng eller repeterende del. Satsen beveger seg i større grad hele tiden videre. Riktig nok dveler den nå og da ved repeterende tekst eller melodi, men den vender ikke tilbake til det når den først har forlatt det. Satsen kan grovt deles inn i fem deler, som alle har det til felles at de begynner svakt, og bygger opp mot et dynamisk høydepunkt mot slutten, før de runder av med svak dynamikk i siste takt.

Den første delen går frem til en fermate i takt 42. Den skifter en del i tekstur og oppbygging, men er nokså enhetlig og bygger seg opp fra *piano* mot et høydepunkt i *fortissimo* i takt 40. I takt 43 begynner en ny del i *pianissimo* med nye teksturer og en litt endret karakter. Den når *fortissimo* i takt 70 og avslutter med fermate i takt 73. Tredje del består tre repeterte identiske fraser i altstemmen, med et stadig *crescendo* i satsen frem mot *fortissimo* i takt 82. I takt 83 begynner fjerde del i *piano-pianissimo*, med nytt musikalsk materiale. Den når *fortissimo* i takt 104, og slutter i takt 105. Takt 106–130 utgjør avslutningsdelen med et tre ganger gjentatt «Svjatyj Bozje, Svjatyj Krepkij, Svjatyj Besmertnyj, pomiluj nas», etterfulgt av den lille doxologien (takt 121–124), før ovenstående tekst kommer igjen og avslutter hele satsen. Også denne delen åpner i *piano*. Den når *fortissimo* i takt 127, og runder av i *piano* igjen i siste takt.

4.12.2 Tekstur

Som den lange, gjennomkomponerte satsen den er, inneholder sats 12 et vell av ulike teksturer, men de er ikke brukt kontrasterende på samme måte som i mange andre av satsene. Teksturen endres her

106 Morosan, V. 1994: s. lxxv

hovedsaklig gradvis som del i utviklingen mot høydepunktet, som er lagt mot slutten i hver del.

Satsen åpner nokså likt som sats 7. Tekst, melodi og tonalitet er det samme, men teksturen er noe endret. Sats 12 åpner *piano* og med en langsommere harmonisk puls enn sats 7, og får dermed et roligere preg, til tross for et høyere tempo (*allegro*, mot *andante* i sats 7).

Melodien ligger i starten i alter, med harmonisk underlag i delte tenorer på lange noteverdier. I takt 7 kommer sopranner inn *divisi* og dels dobler, dels fyller ut tenorenes klanger. I takt 9 blir soprannene liggende på et orgelpunkt på b, mens alter og tenorer fortsetter som før. En mer kontrapunktisk del begynner i takt 14. Melodien fra chanten ligger fortsatt i altene, men motstemmer i tenor og sopran, som er basert på chanten tar her fokuset. Med T1 på nevnte motstemme, kommer B1 inn og overtar tenorens harmoniske funksjon. I takt 20 begynner en lang tersgang i tenor, hvor en stemme går en sekund opp og en ters ned. I takt 23 kommer også B2 inn og tar den helt ned til et orgelpunkt på en Eb i takt 28. Tersgangen begynner i parallelle terser, men etter hvert skifter det mellom parallelle sekster og hele treklanger.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It begins at measure 38. The lyrics are: "v sla - vu Bo - ga Ot - sa. A - min." The Soprano and Alto parts have a melodic line with eighth notes. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with longer note values. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *rit.* (ritardando). A small '8' is written below the Tenor staff in the first measure.

Figur 26. Klokkeparti fra sats 12 «Slavoslovije velikoj», med slektskap til klokkepartiet i sats 7, se figur 13.

I takt 28 blir B2, T2 og A2 liggende på orgelpunkt *piano-pianissimo* på henholdsvis Eb, g og eb', mens B1 har melodi. I takt 33 synger for første gang koret *tutti*, i en femstemt, homofon sats med sopran på melodi. B1 og alter ligger i oktaver på én tone. Etter en *ritenuto* kommer i takt 38 et åttestemt klokkeparti inn *a tempo* (se figur 26). Den minner noe om klokkepartiet i sats 7 (se figur

13), men er litt enklere bygget opp. Bass har trinnvis fjerdedelsbevegelse, S1, A2, T2 og T3 ligger på gjentatte halvnoter, mens S2, A1 og T1 har trinnvis åttendedelsbevegelse; T1 og A1 i parallelle terser med S2 i motbevegelse.

Etter fermate i takt 42 blir T1 liggende på en d' *pianissimo* med trestemt, homofont damekor (uten A2). Melodien ligger her i S2. I takt 50 begynner en ny strofe med nesten lik tekstur, men A1 byttes her ut med A2, og damekoret gjentar forrige tekst, mens tenor overtar melodien. B1 kommer inn og overtar tenorenes orgelpunkt-funksjon, med et orgelpunkt på c.

I neste strofe har bassene melodi (takt 58), mens resten (tutti) gjentar forrige tekstlinje. B1 og B3 ligger her i oktaver, mens B2 holder én tone – B – på samme rytme. Det hele er en tilnærmet homofon sats, men med ulik tekst i bassene og de øvrige stemmene og tildels med ulike noteverdier – spesielt mot slutten av frasen. Ser man bort fra dette, og kun ser på tonehøydene, dreier det seg om en på papiret åttestemt sats med kun tre uavhengige stemmer. I akkompagnementet i overstemmene ligger også T1 og sopran på henholdsvis én og to oktaver over B2, mens A1 oktaverer B1 og B3, og A2 og T2 har en egen stemme i oktaver. I takt 66 begynner denne delens avslutning med en ordentlig homofon sats; fire- til sjustemt. I takt 66–69 ligger melodien i sopran, mens S1 får en overstemme fra takt 70, og da dobler T1 S2 på melodien.

I takt 74 begynner er ny del (se figur 27). Her har altene melodien, og Rakhmaninov har her gjort om litt på rytmikken og lar melodilinjen være triolbasert, mens de akkompagnerende stemmene holder fjerdedeler. Altenes frase gjentas tre ganger; første gang med trestemte sopraner over i *piano*, hovedsaklig på lange toner. Andre gang kommer tenorene inn trestemt og dobler sopranene i oktaver, nå med mer bevegelse i akkompagnementet, og med sterkere dynamikk. Tredje repetisjon når etter hvert *fortissimo*, og her kommer også bassene med og delvis dobler T3 og S3. Akkompagnementet tar i alle tre repetisjonene opp satsens første motiv med tre stigende toner, og delvis også tre fallende toner. Begge deler står sentralt i åpningen av satsen (se figur 28).

så opp i takt 88. Her får altene melodien mens B2 og T2 blir liggende på orgelpunkt på henholdsvis G og h. T1 kommer inn med et nytt halvtoneostinat. S1 og S2 kommer inn på et lite motiv som igjen bygger på åpningstemaet. Dette motivet beveger seg mellom stemmene, også i augmentert form. Chant-melodien som her ligger i altene kommer etter hvert helt i bakgrunnen av all bevegelsen i de andre stemmene.

I takt 93 endres taktarten til 3/2, og med det også T1s ostinat. B2s orgelpunkt flytes fra G til B; fra takt 96 med underoktaven på B' i B3. Som i sats 11 er ikke denne underoktaven essensiell, i motsetning til den like dype slutt-tonen i sats 5. I dette partiet virker damekor og mannskor som to enheter, med damekoret på raskere noteverdier på en firestemt, homofon sats bygget opp rundt A1s cantus firmus, mens mannskoret har klart akkompagnerende stemmer med lengre noteverdier. Som ledd i intensivering og oppbyggingen mot høydepunktet i takt 104, kortes B2s noteverdier stadig ned; fra punkterte helnoter (takt 93–95), via helnoter (takt 96–98) til punkterte halvnoter (takt 99–101). I takt 101 skjer det et lite skifte hvor sopranene samles og T1 får rolle som fjerde stemme i overstemme-koret, B1 får halvnotebevegelser i harmonier med T2s ostinat, og B2 og B3 fortsetter på kvinter. I takt 103 samles koret omsider i en sjustemt, homofon sats. På høydepunktet i takt 104 dobles S1 i A1 og T1, og S2 av T2, mens A2 og basser har egne stemmer. Doblingene er dog ikke helt konsekvente.

Avslutningsdelen begynner igjen i svak dynamikk i takt 106, med stadig flere involverte stemmegrupper og økende dynamikk. Det åpner med trestemt damekor med homofon sats mot et orgelpunkt i T1, før resten av stemmene kommer inn ved fraseavslutningen (takt 109–110). Frasen repeteres fra takt 111, nå med firestemte damer, og orgelpunkt i tenorer tutti, før bassene igjen kommer inn mot slutten. Tredje repetisjon – stadig *pianissimo* – begynner i takt 116, nå med hele koret. S1 og S2 dobles av tenorer med melodi og underters. Alter og B1 holder et orgelpunkt i oktaver, mens B2 har sitt eget vekselbasstema, før fraseavslutningen (takt 119–120), som er lik de to første. Den lille doxologien kommer i takt 121 med hele koret på homofon, sju- til åttestemt sats. A2 dobler S1s melodi i oktaver, med A1 på parallelle overterser til og med takt 124. Noen andre doblinger og koblinger forekommer også i kortere strekk. I takt 127–128 blir satsen igjen mer kontrapunktisk, med sopraner og basser på halvnoter og alter og tenorer på trestemt sats rundt altenes melodi. I takt 129 er satsen igjen homofon, og med den vanlige *forte*-teksturen hvor trestemt damekor dobles av trestemt mannskor; hele koret i relativt lyst leie. Dette løses opp til neste og siste takt, hvor dynamikk og toneleie går ned. Avslutningsakkorden er 8-stemt, med unisone tenorer og tredelte basser (B2 og B3 på oktaver; C og c).

4.12.3 Tonalitet og harmonikk

Rakhmaninov lar satsen åpne i $e\flat$ -dur, selv om melodilinjen fra den originale chanten lar alle frasene ende på f (se figur 28). Den åpner riktignok med en oppgang fra $e\flat$ til g, men de neste frasene mangler denne. Eolisk eller dorisk (melodien inkludere ingen sjette-trinn) f er den tonearten som synes å være mest naturlig å skrive chanten inn i (eolisk eller dorisk d i originalen, som Rakhmaninov har transponert en liten ters i satsåpningen). Rakhmaninov lar imidlertid fraseavslutningenes f-er harmoniseres med B-akkorder som dominant til $E\flat$. I stedet for å befesten en f-moll-tonalitet, gir oppganger fra f til $a\flat$, for eksempel i slutten av takt 1, dermed septim til dominanten, og $e\flat$ -dur-tonaliteten oppfattes ikke som unaturlig. Mye av harmoniseringen i åpningen hører likevel til parallelltonearten c-moll (eolisk), og B-akkordene etterfølges oftere av Cm enn av $E\flat$, noe som skaper en viss peremennost-bitonalitet. I de første taktene er det svært mange åpne klanger – både dominanter og medianter. Når sopranene kommer inn i takt 7, fyller de imidlertid inn med terser i alle akkordene.

I neste del, i takt 16, kommer den første bruken av h, som tydeligere indikerer c-moll i to takter (uten at akkorden Cm forekommer) før $e\flat$ -dur-/c eolisk-tonaliteten er tilbake. I takt 27–28 kommer endelig en kadens til $E\flat$ som bekrefter tonaliteten. B1s melodilinje inkluderer imidlertid straks tonen $d\flat$, som gir et noe dominantisk preg til den liggende $E\flat$ -akkorden, og en kadens til $A\flat$ finner da også sted i takt 37. I takt 43 modulerer satsen til g-moll etter en halvkadens til D. Fermate og innføring av de to nye tonene a og $f\sharp$ gjør at Ds dominantiske funksjon i modulasjonen fremheves, men i de neste taktene nedtones dominantene med fravær av ters.

Denne modulasjonen til g-moll innleder et strekk med hyppige toneartskifter. I takt 50 lander endelig g-moll-delen med kadens til en åpen G, og T1s orgelpunkt på d' løses opp. G^5 -akkorden blir dominant til C, som igjen brukes som dominant (dominantseptim uten ters i takt 51) i eolisk f, som er tonaliteten i takt 51–57. Her ligger også et orgelpunkt på dominantens (C) grunntone, som løses opp ved den siste kadensen til en åpen F. Denne blir igjen dominant til Bm , som dominant til $E\flat m$, i neste del som går i eolisk $e\flat$, igjen med orgelpunkt nå på b. I stedet for å løse opp orgelpunktet og få kadens til en åpen $E\flat$, tilsvarende de foregående frasene, forsterkes dominanten med plagal kadens til B i takt 65. Melodilinjen i B3 gjør her at man får kvint i bassen på avslutningsakkorden. B blir så dominant til $E\flat$, som åpner neste del i $a\flat$ -moll, med $e\flat$ -orgelpunkt. Etter halvkadens til $E\flat$ i takt 79, kommer neste del i c-moll. En B^7 i takt 71 gjenkaller $e\flat$ -tonaliteten, men etterfølges av Cm , før en

halvkadens til G avslutter hele denne delen i takt 73.

Neste del fortsetter i Cm og veksler hovedsaklig mellom de tre akkordene G (med og uten septim), B (med og uten septim) og Cm. Den hyppige bruken av B⁷ gjør at e^b-tonaliteten fortsatt henger litt i luften. Denne lille delen har tre repetisjoner som alle slutter med halvkadens til G⁷.

I takt 84 begynner neste del, også i c-moll med ostinatfigurer som gir Cm i annenhver akkord i fire takter. Fra takt 88 ligger det et orgelpunkt på G i B2, og over dette ligger en G⁷ til grunn for alle bevegelsene. I takt 93 flyttes orgelpunktet til B, og innevarsler en kommende e^b-tonalitet. Over dette orgelpunktet ligger imidlertid ikke lenger kun én harmoni til grunn for satsen, men Bs dominante funksjon fornemmes likefullt, og B⁷ forekommer hyppig. I takt 99 flyttes orgelpunktet igjen; nå til E^b. Fortsatte forekomster av B⁷ gjør at orgelpunktet her oppfattes tonikalsk, men bruken av Cm er hyppig og indikerer noe av den samme bitonaliteten som i satsens åpning. I takt 103 løses satsens form opp med bortfall av orgelpunktet, og tutti kor i homofon sats. Delen avslutter i takt 105 med halvkadens til B (Cm – B).

Den siste delen fortsetter i takt 106 med samme bitonalitet. Damestemmene åpner med en trestemt sats i eolisk c over et orgelpunkt i T1 på b. I fraseavslutningen kommer imidlertid kadens til Cm med dominantseptim med høy ledetone (takt 110). Fra takt 111 repeteres forrige frase, men nå tydelig i melodisk c-moll, med orgelpunktet på g, og hyppig bruk av tonene a og h. Akkordene veksler stort sett mellom tonika og dominant. Denne tonaliteten holder seg til takt 121. Her kommer et tonalt utsving til e^b-dur, med kadens i takt 122 med dominantseptim. Videre er det umulig å si hvilken vei tonaliteten bikker før avslutningskadensen. B-akkorder med og uten septim leder til både Cm og E^b, som begge forekommer hyppig uten å bli tillagt tonikalsk vekt. Til slutt kommer dog en kadens til Cm, og med dominanten G⁷ kommer dette strekkets eneste bruk av tonen h.

4.13 Trope «Dnes spasenije»

Etter de lange, komplekse og tidvis voldsomme satsene 11 og 12, kommer sats tretten nesten som et hvileskjær. Denne satsen baserer seg også på en znamenny-chant, som med små rytmiske justeringer går jevnt gjennom hele satsen, transponert en oktav opp i forhold til originalen. Den største endringen er siste tone som holdes lenge mens de andre stemmene runder av satsen. Satsen går i 4/4, med to 6/4-takter (takt 10–11).

Denne satsen er en av to *tropes* hvorav én tradisjonelt følger etter den store doxologien under en «resurrectional All-Night Vigil service». Hvilken trope som skal brukes følger bestemte mønstre,

men Rakhmaninov har her brukt begge (se kapittel 4.14). Tittelen er oversatt til «Today Salvation Has Come».¹⁰⁷

4.13.1 Form

Satsen har ingen repetisjoner eller tydelig arkitektoniske oppdelinger, men grovt sett kan den deles i to, og følger med det dramatikken i teksten. Til ordene om frelse til verden, åpner satsen i *piano*, mens ordene om Jesu seier over døden kommer i takt 10 med sterkere dynamikk. Takt 14–17 kommer i *piano* med ord om nåde, og kan sees på som en liten coda, men er samtidig bare avslutningen av forrige frase.

4.13.2 Tekstur

Hele satsen har en nokså enkel tekstur med et overveiende homofont preg og tutti kor hele veien. Melodien fra chanten ligger hele tiden i sopran – ved deling i S1.

Satsen åpner firestemt og homofont. Takt 4–7 har en litt mer kompleks sats med bl.a. delte sopraner, alter og tenorer. Allerede ved opptakt til takt 4 begynner tenorene på neste tekstlinje, noe som får sopranmelodien i neste takt til å virke som en imitasjon. Tilsvarende har bassene opptakt til takt 7. Altene kommer inn etter sopranene igjen i takt 4, men også dette partiet er lite kontrapunktisk. Det er noe oktavdobling mellom S2 og T2. Takt 7–9 (se figur 29) er tilbake i firestemt, homofon sats.

Med takt 10 kommer mer kompleks tekstur. Her har bassene, doblet av A2 en motstemme til sopranenes melodi, delvis som imitasjon av denne. Sopran dobles av T1, mens A1 og T2 har utfyllende stemmer, delvis i oktavdobling. Med *fortissimo* i takt 12–13 kommer den sedvanlige teksturen hvor trestemte damer dobles av trestemte menn. Her går S1 og S2 i parallelle terser, doblet av T1 og T2, mens alter dobler bassen på en egen stemme (denne teksturen innledes gradvis allerede i slutten av takt 11). Hele dette partiet (takt 10–13) er preget av at alle stemmene beveger seg i samme retning. Ikke alltid samtidig, men motbevegelse er nesten totalt fraværende. Unntaket er slutten av takt 13.

I takt 14 løses oktavdoblingene opp, og satsen er her femstemt med delt tenor. Mens sopranlinjen lander på sin siste tone, og siste tekststavelse i takt 15, ligger de andre stemmene en stavelse på etterskudd, og holder den gjennom avslutningen. Altene leder an med en åttendedelsbevegelse som springer ut av sopranenes bevegelse i takt 12–13, mot fjerdedelsbevegelse i T2. T1 og bassen ligger på en lang tone henholdsvis én og to oktaver under sopranenes, og skaper ro. På siste akkord går B2 enda en oktav ned til store C.

¹⁰⁷ Morosan, V. 1994: s. lxxv

7

S. i Na-tsjal - ni - ku zjiz - ni na - sje - ja:

A. Na - tsjal - ni - ku zjiz - ni na - sje - ja:

T. Na - tsjal - ni - ku zjiz - ni na - sje - ja:

B. tsjal - ni - ku zjiz - ni na - sje - ja:

[Dm:] S₃⁶ T₅ S⁷ Ø D₆⁶ Ø₅^{9>} T₃ Tm S₅⁶ T⁹ S₅⁶ S₇⁹ Dm

Figur 29. Et parti fra sats 13 «Dnes spasenije» med stor akkordriksom, inkludert en av Vespers få dim-akkorder, og med en noe ubestemmelig kadens. Her med funksjonsanalyse i d-moll.

4.13.3 Tonalitet og harmonikk

Om satsen er kort og lite kompleks og har et begrenset akkordutvalg, er ikke dermed tonaliteten enkel og veldefinert. Den er notert uten faste fortegn og åpner nokså enkelt i a-moll, med veksling mellom Am og Dm. I takt 7–9 (se figur 29) brukes tonene b og c# og gir en d-moll-tonalitet. Denne delen har noe rikere harmonier enn resten av satsen, med overvekt av firklanger, inklusive en av Vespers få dimakkorder. En kadens til C (Gm⁶/D – G⁹omit3 – C) i takt 9 gir ingen følelse av C som tonika; snarere som en slags dominant.

Takt 10 åpner tilsynelatende i d dorisk med mye bruk av tonen h. Men bruken av b, på bekostning av h, blir etter hvert mer omfattende og gir snarere d eolisk (her er det totalt fravær av c#). Fra takt 15 veksler det mellom varianter av akkordene F og C (dels C⁷), som gir en følelse av f-dur, og som gjør at den avsluttende c-dur-akkorden også føles noe uforløst (se figur 30).

Totalt sett kan man si at denne satsen har en slags peremennost-dualitet mellom de to parene a-moll/c-dur og d-moll/f-dur. Ulik bruk av løse fortegn underveis bidrar til å forskyve det tonale tyngdepunktet den ene eller den andre veien. Når sats 14 åpner med Dm (se figur 31), gir det straks en tonikalsk følelse, og skulle jeg gitt sats 13 én tonalitet, ville jeg sagt d-moll. Åpningen av sats 13 kan riktignok sees på som d eolisk med Am som molldominant, skjønt jeg oppfatter her Am som mer tonikalsk enn Dm.

14 rit. A tempo rit.

S. *mf* *p* *pp*
yu mi - - - lost.

A. *mf* *p* *pp*
yu mi - - - lost.

T. *mf* *p* *pp*
yu mi - - - lost.

B. *mf* *p* *pp*
yu mi - - - lost.

Figur 30. Den uforløste avslutningen av sats 13 «Dnes spasenije».

4.14 Trope «Voskres iz groba»

Denne satsen følger naturlig etter sats 13, og de to kan sees på som et par på flere måter. Begge bygger på znamenny-chanter, som i sin tur er nokså like i karakter og har noen av de samme kjernemotivene – for eksempel åpningens oppgang fra a til d. Begge er nokså korte satser som hele veien involverer hele koret i satsen – dels homofont, dels kontrapunktisk. Til sist er de også nært beslektet liturgisk sett, da det i liturgisk sammenheng skulle synges én av de to tekstene, mens Rakhmaninov altså har valgt å plassere begge sammen i sitt verk.¹⁰⁸ Satsen går i 4/4-takt, med innslag av 2/4 og 6/4. Tittelen oversettes til engelsk med «Thou Didst Rise from the Tomb».

¹⁰⁸ Morosan V. 1994: s. lxx

14. Trope «Voskres iz groba»

Sopran
Vos - kres iz gro - ba i u - zy ras - ter -
mf > *p*

Alt
Vos - kres iz gro - ba i u - zy
mf > *p*

Tenor
Vos - kres iz gro - ba i u - zy ras - ter -
mf > *p*

Bass
Vos - - kres iz - gro - ba - u - zy
mf > *p*

Figur 31. Åpningen av sats 14 Trope «Voskres iz groba».

4.14.1 Form

Satsen er nokså kort, og har ikke tydelige inndelinger annet enn det som er basert på tekstlinjene. Den karakteristiske frasestarten med en stigende kvart fra a til d kommer fire ganger (takt 1, 8, 12 og 20), og Rakhmaninov bruker disse til å dele inn satsen i fire korte avsnitt.

4.14.2 Tekstur

Også teksturen minner mye om sats 13, men sats 14 er gjennomgående mer kontrapunktisk, og cantus firmus flyttes her mellom stemmene, og kommer til tider i bakgrunnen.

Satsen åpner med cantus firmus i sopran (se figur 31). Alt og delt bass danner en homofon sats med sopranen, mens tenorene har en mer utsmykket linje som stikker seg ut fra resten av koret. I takt 5–6 får også B1 og alt mer bevegelse. Første frase slutter i takt 7 med tredelt bass mot udelte andre stemmer på siste akkord.

Neste del er hovedsaklig firestemt, nå med alt og tenor i parallellbevegelse som det mest fremtredende, selv om sopran fortsatt har cantus firmus. I takt 9 ligger de også før sopranen på teksten.

I slutten av takt 12 begynner bassene på neste linje idet resten av koret når forrige frases siste tone,

og binder slik disse to frasene sammen. Her har også bassene cantus firmus, mens sopran trer frem med mer utsmykket bevegelse. I takt 16 tar sopran igjen over cantus firmus, men blir tillagt funksjonen av å imitere altenes opptakt. I takt 17–19 dobles sopran av T1, mens alt dobles av B1. Dette minner om typisk *fortissimo*-tekstur hos Rakhmaninov, men her er dynamikken *piano*. T2 og B2 har uavhengige stemmer.

Takt 20 minner om åpningen, med cantus firmus i sopran, med en mer utsmykket linje i en annen stemme – her alt – mens resten følger sopranen i homofon sats. I takt 24 tar tenor over cantus firmus nå i seksstemt sats; i takt 25–26 unisont med A1. I takt 26 lander så bassene på et orgelpunkt. Over dette får sopran tilbake cantus firmus, og blir imitert av altene med komplimentær rytmikk. Sopranlinjen lander på sin siste tone i takt 30. Bassene flytter seg til samme tone, mens alter og tenor i delvis parallellbevegelse avslutter med imitasjon av cantus firmus' bevegelse i takt 27–28. Dette minner om avslutningen i sats 13.

Cantus firmus blir i denne satsen pakket inn av andre mer utsmykkede stemmer, og man blir av og til narret til å oppfatte cantus firmus som et ekko av andre stemmer, når tilfellet er at det er de andre stemmene som kommer med frampek.

4.14.3 Tonalitet og harmonikk

Som nevnt under sats 13, kommer sats 14 som en naturlig fortsettelse av denne. Sats 13 slutter på en C-akkord som føles uforløst, mens sats 14s åpningsakkord Dm straks gir en tonikalsk fornemmelse når disse to satsene kommer i en sammenheng. Begge satsene er dessuten notert uten faste fortegn, og viser slik tonalt slektskap. Sats 14 har, som sats 13, en peremennost-bitonalitet, og beveger seg straks mot c-dur, som jeg oppfatter som denne satsens hovedtoneart. Etter åpningstaktens Dm kommer tre takter med G⁷, som tydelig indikerer en c-dur-tonalitet (se figur 31). I takt 5 kommer Gm, som sammen med Dm i takt 6 forskyver tonaliteten mot d-moll igjen, før kadens til C i takt 7.

Neste frase åpner igjen med Dm, mens påfølgende akkorder G⁷ – C holder fast ved c-dur. I takt 10 kommer bruk av b og c#, som gir d-moll-tonalitet. En skuffende kadens til Am i takt 12 etterfølges straks av en ny Dm, og Am får her effekten av å være molldominant. Stadig veksling på bruk av b/h og c/c# gjør at forskjellige d-moll-tonaliteter/-modus forekommer. I takt 17 holdes igjen en G⁷, og peker mot ny kadens til C. I takt 18 har bassene en kromatisk bevegelse med tilhørende harmonisk bevegelse som ville være helt normal i funksjonell musikk preget av bidominanter, men som i *Vesper* blir utypisk: G⁷ – E/G# – A^{sus4add9} – Am^{add9} – Dm/F – G⁷ – C (se figur 32).

18

S. - sto - lom___ Tvo - im, *pp* *p* po - - -

A. - sto - lom___ Tvo - im, *pp* *p* po - - -

T. - sto - lom___ Tvo - im, *pp* *p* po - - -
a - po - sto - lom

B. - sto - lom___ Tvo - im, *pp* *p* po - - -
a - po - sto - lom

21

S. slal je - si ja na___ pro - po - ved, i te - mi *pp* *mf* *p*

A. slal je - si ja na___ pro - po - ved, i te - mi *pp* *mf* *p* poco marcato

T. slal je - si na___ pro - po - ved, i te - mi mir Tvoj *pp* *mf*

B. slal je - si na___ pro - po - ved, i te - mi *pp* *p*

Figur 32. Takt 18–24 fra sats 14 Trope «Voskres iz groba».

I takt 20 kommer det virkelig tydelig frem at det er en bitonalitet i satsen. Basslinjen holder på C som tonikalsk, med stadig veksling mellom tonene g og c, mens resten av koret over bassenes c-er holder Dm-akkorder. I takt 23 gir overstemmene etter, og c-dur gjelder som tonalitet (se figur 32). B2 holder et orgelpunkt på G i takt 24–26, mens A2 holder et orgelpunkt på c'. De resterende stemmene beveger seg i harmonier som hører hjemme i c-dur, men mot orgelpunktene oppstår en

del dissonanser. I takt 26 løses endelig A2s c' opp til h, og gir en G⁷. Takt 24–25 får dermed funksjon som en langsom, utvidet og utsmykket G^{sus4}-akkord. G⁷ i takt 26 etterfølges av C, idet B2 flytter sitt orgelpunkt, nå sammen med B1, til c.

Over orgelpunktet ligger igjen harmonier som hører hjemme i c-dur, med E⁷ (som dominant til Am) som den fjerneste harmonien. I takt 30 flyttes bassene til d, med tilhørende utsmykket Dm, før G i siste takt. Her er imidlertid c-dur så etablert som tonalitet at den avsluttende kadensen tydelig er en halvkadens til dominanten – enda tydeligere enn tilfellet var med avslutningen i sats 13. Dette bekreftes med neste sats' åpning i c-dur.

4.15 «Vzbrannoj vojevode»

Til å være *Vespers* siste sats kan sats 15 synes å være overraskende enkel og nesten platt, både med tanke på verkets størrelse og tyngde som helhet, og sammenlignet med en del av de større satsene. Men denne satsen gjenkaller noe av den jublende karakteren til åpningsatsen, og gir dermed en helhetsfølelse til verket. Den følger også opp de to små satsene 13 og 14.

Teksten tilhører tidebønnen *prim*, og blir tradisjonelt sunget etter en tekstlesing, til ære for Maria. Tittelen er oversatt til engelsk med «To Thee, the Victorious Leader».¹⁰⁹

Satsen er skrevet over en gresk chant, som nesten er beholdt uendret fra originalen. Den ligger i tenor i starten for så å bli flyttet til sopran fra takt 14. I takt 30 har chantens f blitt til en f#, som eneste endring av tonehøyde. Ellers er det kun noen små rytmiske justeringer. Satsen går i 4/4-takt, med et par innslag av 6/4.

4.15.1 Form

Som sats 13 og 14 er også sats 15 bygget opp rundt de små frasene fra chanten, som alle avsluttes med kadenser. Første frase er takt 1–7, andre takt 8–13, tredje takt 14–19, fjerde takt 20–29 og femte og siste frase er takt 30–37.

4.15.2 Tekstur

Teksturen minner også om de to foregående satsene, men er noe mer kompleks. Hele koret er involvert tilnærmet hele tiden. Det er stadige skiftninger mellom kontrapunktisk og homofon sats, og stadige skiftninger mellom samlede og delte stemmegrupper: Alle stemmegruppene er delt fra tid til annen – bassene er delt i tre på avslutningsakkorden, men koret er aldri mer enn sjustemt.

¹⁰⁹ Morosan V. 1994: s. lxxvi

Stemmene deles og samles ved behov gjennom hele satsen. Cantus firmus er overveiende fjerdedelsbasert, og overskygges ofte av åttendedelsbevegelser i andre stemmer.

I begynnelsen har som nevnt tenorene cantus firmus, men denne overskygges av mer bevegelse i de andre stemmene, særlig sopran. Sopraner i terser og alter åpner satsen *piano*, før tenorene entrer i takt 2 og bassene, delt, kommer inn i takt 3. I takt 5 har bassene en bevegelse med akkordbrytning i åttendedeler, noe som kommer igjen. Et *crescendo* fører til *fortissimo* i takt 6, med sedvanlige doblinger mellom delte sopraner og tenorer. Alter og basser dobler imidlertid ikke hverandre her, men har beslektede stemmer. I denne takten samles koret i homofon sats, og det er tilfeller av parallellføring av treklanger.

I takt 8 begynne ren ny frase, og igjen begynner damestemmene, før tenor på cantus firmus kommer, nå en fjerdedel etter. Bassene entrer i takt 9. Her kommer tenorene enda mer i skyggen av sopraner og alter som har mye bevegelse i raske noteverdier. Forløpet av denne delen ligner veldig på de første sju taktene, men høydepunktet her er ikke så stort, og doblingene mellom stemmene uteblir.

Neste del fortsetter mer direkte, ved at sopraner (nå med cantus firmus) og alter setter i gang allerede før basser og tenorer har avsluttet sin akkord. Her setter Rakhmaninov damer og menn mot hverandre i en slags imitasjonssats hvor tostemt mannskor etterligner tostemt damekor. Allerede i takt 16 samles koret igjen, men videre gjør de tre understemmene seg raskere ferdig med tekstlinjen, slik at de kan gjenta den ved fraseavslutningen. Denne repetisjonen av teksten gjøres ettertrykkelig ved aksentuert innsats på synkope i takt 18. Alter har her akkordbrytning i åttendedeler *fortissimo*.

Altene begynner neste del med opptakt til takt 20, nå *piano*. Tenorer og sopraner kommer inn i starten av takten, mens bassene igjen kommer inn til slutt; en fjerdedel etter. Her skifter det stadig hvilken stemme som har mest prominent bevegelse, men alle stemmene plasserer teksten samtidig, før bassene i takt 24 gjør seg raskt ferdig med tekstlinjen for så å repetere den *fortissimo* med samme akkordbrytningsfigur som altene hadde i takt 18. Altene hugger bassene i halen og begynner med neste tekstlinje en takt før resten av koret, og holder seg i forgrunnen med åttendedeler, før sopraner tar fokus i takt 28. Koret samles igjen med homofon sats på kadensen i takt 29.

I takt 30 åpner satsens siste del (se figur 33) i *forte*, med skiftende doblinger mellom stemmene. S1 dobles delvis i underoktaven av A2, mens S2 dobles av T1. Et rytmisk markant synkopemotiv i cantus firmus imiteres straks av S2/T1. Til slutt i takten dobler alt og bass hverandre. Takt 31 kommer med et *fortissimo* som varer helt til takt 35. De fleste fortissimopartiene i *Vesper* er mye

kortere. S1 og S2 dobles av henholdsvis T1 og T2, mens alter og basser har egne uavhengige stemmer. I neste takt har S1/S2 og T1/T2 motbevegelse i parallelle terser. Fra takt 33 til 35 settes sopranens cantus firmus mot understemmene – nå i firestemt sats – med komplementærritmikk. De tre understemmene har akkordbrytninger som gir en blokkharmonikkeffekt. De to siste taktene (takt 36–37) kommer med *diminuendo* og *adagio*. Satsen blir igjen homofon, og toneleiet går ned. Sopran og alt holder seg her samlet. Tenorer deles i to – T1 dobler sopran – mens bassene deles først i to, så i tre på siste akkord.

4.15.3 Tonalitet og harmonikk

Med denne satsen lander tonaliteten endelig ordentlig og utvetydig i c-dur etter sats 13 og 14s noe dulgte tonalitet. Satsen åpner med en C-akkord som svar på sats 14s avslutning med halvkadens til G. Den går straks til en lang, utbrodert G, men denne er stadig dominantisk, og c-dur-tonaliteten bekreftes raskt med kadens til C i takt 7. Neste del har et helt tilsvarende harmonisk forløp med kadens til C i takt 13.

Fra takt 14 blir satsen rikere harmonisk, med flere bitreklanger og bidominanter. Den første delen har ingen ordentlige tonale utsving, og ender med kadens til C i takt 19. I takt 20 kommer et utsving til d-moll, med en dominantisk A^{7(b9)} som går over to takter før Dm kommer i takt 22. Igjen beveger tonaliteten seg tilbake til c-dur med kadens i takt 25–26. Videre moduleres det straks til a-moll, med kadens i takt 29.

Satsens siste del åpner også med Am i takt 30 (se figur 33), men modulerer straks tilbake til c-dur. F#-en i S1s cantus firmus (endret fra originalchantens f) inngår her i en D⁷, og med det en av *Vespers* få vekseldominanter. I motsetning til mange av *Vespers* satser har denne en aktiv bruk av dominantiske akkorder. De siste taktene har igjen et meget begrenset akkordutvalg, med hovedsaklig tonika og dominant, og med mye skalabevegelser i stemmene. I takt 34–35 skiftes det mellom F og Am, hele tiden med c i bassen på tunge taktslag, før sluttkadensen: D^{sus4} – G^{7sus4} – G⁷ – C. Her blir kvarten i D^{sus4} noe uortodokst løst opp til f – septimen i G7.

30

S. da zo - vem Ti: ra - duj - sia, Ne - ve - sto_

A. *f* da zo - vem Ti: *ff* ra - duj - sia, Ne - ve - sto_

T. *f* da zo - vem Ti: *ff* ra - duj - sia, Ne - ve - sto_

B. *f* da zo - vem Ti: *ff* ra - duj - sia, Ne - ve - sto_

33

S. Ne - ne - vest - - - - - na - ja. *ff* *p*

A. Ne - ne - vest - - - - - na - ja. *ff* *p*

T. Ne - ne - vest - - - - - na - ja. *ff* *p*

B. Ne - ne - vest - - - - - na - ja. *ff* *p*

Figur 33. Slutten av sats 15 «Vzbrannoj vojevode», og dermed slutten av hele Vesper.

5 Oppsummering: Karakteristiske stiltrekk

Jeg trekker her ut essensen av den gjennomgåtte takt for takt-analysen, for å finne frem til karakteristiske stiltrekk i *Vesper* som helhet. Som nevnt i innledningen til analysen sier jeg ingenting om disse stiltrekkene er spesielle for *Vesper*, for Rakhmaninov, for russisk kirkemusikk eller lignende. Mange av de punktene jeg har kommet frem til gjelder nok også mye annen musikk, men de er i alle fall beskrivende for *Vesper*.

Satsene består nesten uten unntak av en melodilinje i en stemme (evt. doblet), med resten av koret som akkompagnerende stemmer. Denne melodien har funksjon som en slags *cantus firmus*, skjønt den behandles friere, ved for eksempel å transponeres og flyttes mellom stemmegruppene.

De fleste satsene er bygget på en gammel chant, og de som ikke er det har Rakhmaninov skrevet med bruk av *conscious counterfeit* (se kapittel 2.3) i samme stil. Dette innebærer mest små intervaller i melodien – overveiende trinnvis melodiføring – diatonisk bevegelse, og ofte modalitet. Dette farger også satsen og harmoniene.

Det harmoniske repertoaret i *Vesper* er temmelig begrenset. Det er overveiende diatonisk basert, og mer komplekse akkorder enn treklanger er relativt sjeldne. Når dissonante akkorder forekommer, skjer dette ofte som en følge av stemmeføringen uten en tilgrunneliggende funksjonell akkordbehandling. Tersløse akkorder er vanlige, og spesielt på dominanten, som forøvrig i de tilfellene har septim. Når dominantakkorder brukes i forbindelse med modulasjoner er derimot den høye ledetonen med. Bidominanter er nesten helt fraværende, mens plagale kadenser er vanlige.

Vanlige satslære-regler følges ofte ikke, og i tillegg til tidligere nevnte parallellbevegelser, er for eksempel bruk av kvint i bass vanlig i homofon sats, også uten at akkorden behandles som en kvart-sekst-forholdning.

Tvetydig tonalitet – *peremennost* – er vanlig i *Vesper*. Flere satser har tilsynelatende flere tonale senter, og man kan ikke på forhånd skjønne hvordan den avsluttende kadensen vil ende.

Flere satser bindes sammen med den samme eller en beslektet tonalitet, eller med en uforløst avslutning av én sats som følges opp med en akkord som føles tonikalsk i starten av neste sats (sats 1–2 og sats 13–14).

Arkitektoniske forminndelinger med repeterte deler er vanlig i *Vesper*. Dette gjøres på forskjellige måter: Én repetert og variert del, vers og refreng-struktur med små eller store variasjoner, gjentatte

refreng mellom varierte andre formdeler, osv. Ved repeterte deler innføres ofte små variasjoner. De ulike formdelene skilles gjerne med kontrasterende tekstur.

Stor variasjon i tekstur er et karakteristisk trekk ved *Vesper*, og likeså utnytting av kontrasterende teksturer. Rakhmaninov skifter mellom ulike deler av koret, for eksempel menn vs. damer eller lyse stemmer vs. mørke stemmer, og tutti. Han bruker også av og til solist. Overganger kan skje med plutselige skift i besetning eller med gradvise endringer, ved for eksempel å la stadig flere stemmer bli med i et langt *crescendo*-parti. Store dynamiske variasjoner preger også *Vesper*.

Innenfor bruken av en gitt besetning lar han også tekturen variere med fri og variert bruk av divisi (fra én til tre stemmer innen hver hovedstemmegruppe), og skifte mellom homofon sats og mer kontrapunktiske teksturer. Fugato og imitasjon er sjelden, mens lagpolyfoni med flere ulike stemmer samtidig er vanlig.

I hovedsak er tekturen enkel i *forte*, og er mer kompleks i *piano*. I *forte* er oktavdobling mellom trestemt damekor og trestemt mannskor spesielt vanlig. Ellers er også doblinger svært vanlig, både i oktaver og unisont. Parallellbevegelse forekommer også hyppig i terser og kvinter, samt av og til i andre intervaller eller hele treklanger.

Hornkvinter forekommer ofte, og er spesielt påfallende når det skjer i bass-stemmen, som da får en lite typisk stemmeføring i en ellers vanlig homofon sats.

Bruk av dype bass-stemmer er karakteristisk for hele *Vesper*, og spesielt ved avsluttende kadenser. Akkorder i tett leie forekommer ofte i dypt leie i mannsstemmene. Foruten bruk av dypt bassleie forekommer nesten ikke bruk av ekstremregister, og Rakhmaninov viser en pragmatisk holdning til stemmebruk ved for eksempel valgfrie alternativer i forbindelse med ekstra lyse eller dype toner.

Klokke-etterligning forekommer ofte, og på ulike vis. Ofte brukes det som ostinat i en akkompagnerende stemme i form av veksling mellom to toner. Eller det gjøres ved bruk av tette akkorder i lyst leie (for eksempel sats 7, takt 10. Se figur 13). Et spesielt tilfelle er det store klokkeklang-partiet i sats 7, takt 11–13 (se figur 13).

Orkestral bruk av koret er gjennomgående. Både i form av nevnte bruk av doblinger og klokke-motiver, men også med bruk av orgelpunkt: I både én og flere stemmer; både på én tone og på kvinter eller treklanger. De kan være ligge-toner på lange noteverdier, eller oppdelt og følge resten av korets tekststavelser. I tilfellene med lange orgelpunkt-toner brukes flere steder *con bocca chiusa*.

Likefullt er teksten alltid tydelig, og Rakhmaninov lar også teksten styre rytme og takt, og er slik tro mot de gamle chantene. Mange av satsene har hyppige taktartsendringer og/eller manglende taktartsanvisning, men uten at det bidrar til et kaotisk eller rytme-fiksert lydbilde.

6 Komposisjon: *Messe for dobbelkor*

Da jeg skulle komponere et korverk for implementering av stiltrekk fra *Vesper*, falt det meg naturlig å velge en kirkelig verktype som er godt kjent i vår kultur, og da valgte jeg å skrive en romersk messe. Riktignok holdes det vespermesser både i katolske og lutherske kirker, men de er ikke i Norge kjent for folk flest, slik tilfellet er i Russland. Når det gjelder språk valgte jeg latin, da jeg mener det best tilsvarer *Vespers* kirkeslavisk. Jeg har ikke skrevet en full messe, men tre satser: En kort «Introitus» som åpningssats, samt «Kyrie» og «Agnus Dei».

Jeg valgte å skrive for dobbelkor hovedsaklig som følge av egne preferanser, men det finnes også en forbindelse til Rakhmaninov, som fra tid til annen behandler koret tilnærmet dobbelkorig ved å sette ulike stemmegrupper opp mot hverandre. Han bruker dessuten dobbelkor i opus 31 *Johannes Chrystostomos-liturgien*. Jeg foreslår også en bestemt oppstilling av koret for å ikke bare spille på kor 1 vs. kor 2, men også «indre kor» vs «ytre kor» (se «Til dirigenten:» i innledningen til komposisjonen).

Norge er ikke, som Russland, kjent for å huse et vell av ekstra dype basser, men gjennom høy aktivitet i norsk korliv har jeg likevel erfart at de finnes. I stedet for å avskrive dem fordi de er sjeldne, har jeg valgt å åpne for å utnytte dem, samtidig som jeg, som Rakhmaninov, har inntatt en pragmatisk holdning til fenomenet. Mitt korverk krever derfor kun basser som når store D, samtidig som jeg flere steder har skrevet langt dypere toner, men da med mindre notehoder for å indikere at disse er valgfrie. Ideelt sett skal de synges, men satsen er fullverdig også uten dem.

6.1 «Introitus et Kyrie»

Fra takt én tar jeg tak i Rakhmaninovs forkjærlighet for klokker, og åpner med en imitasjon av kirkeklokker som kaller inn til messe. Her utnytter jeg dobbelkorets stereofoniske muligheter, og vektlegger polyrytmikken og de komplekse harmoniene som oppstår ved ringing med flere klokker. Jeg har her valgt å bruke teksten «Gloria in excelsis Deo» som dermed blir et bakteppe for hele messen. Her er det en forbindelse til Rakhmaninovs åpning av *Vesper*, både gjennom å velge en utradisjonell førstesats, og tekstlig. *Vespers* åpningssats «Priidite, poklonimsia» (se kapittel 4.1) kaller til tilbedelse, og «Gloria in excelsis Deo» betyr «Ære være Gud i det høyeste».

«Kyrie» begynner med en imitasjon av de tre bønne-slagene som vanligvis innleder norske gudstjenester. Jeg har her valgt å fokusere på hvordan man gjerne oppfatter klokkeklang: Noen toner høres sterkt ved anslaget, mens andre klinger svakere i bakgrunnen og oppfattes først i

etterklangen. Blant disse tonene finnes blant annet underoktaven og tersen. Karakteristisk for mange klokker er videre at tersen i overtonerekka er liten og ikke stor, slik tilfellet er med overtonerekka fra vibrerende luftsøyler og strenger (og dermed blåseinstrumenter og strengeinstrumenter).

Videre er kyrie-satsens bygget opp i *Vesper*-stil med tekstur- og dynamiske kontraster. Jeg bruker flere virkemidler fra *Vesper*, som orgelpunkt og synging på «m» (og «n») og diverse oktavdoblinger. En gjentatt og variert del (første gang takt 27–31) får en refreng-funksjon. Denne er fullt ut min komposisjon, mens jeg i mellom har brukt kjente kyriemelodier fra Den norske kirke¹¹⁰ (blant annet A1 takt 22–25 og T2 takt 36–41) og en kyrie fra middelalderen¹¹¹ (S2 og A2 takt 48–53). Disse overlages i en lag-polyfon struktur, med etter hvert økende kompleksitet, og hvor harmoniene hovedsakelig følger av stemmeføringen, og ikke av funksjonell tenking, til forskjell fra refrengene.

Ved overgangen til *Christe eleison*-delen (takt 55–61) spinnes det videre på refrengnet i et *crescendo* med stadig flere stemmer, før det samler seg *tutti* på en unison d' hvorfra koret bretter seg ut i en stor akkord – Am^{7(b5)add11} – i *fortissimo*. Dette etterfølges av *subito pianissimo* i oktaver i S1 og T1. Denne delen (takt 62–77) er direkte inspirert av midtdelen fra *Vespers* sats 6, med tilsvarende bruk av alter i parallelle terser og tenor og sopran i oktaver, tillagt dobbelkor-veksling og klokkeimitasjon i bassene.

I takt 78 er kyrie-teksten tilbake med *tutti* kor *fortissimo* i lyst leie og med mange oktavdoblinger. Det er ikke en fullstendig «vespersk» dobling av en trestemt sats, men nesten. *Diminuendo* og nedadgående bevegelse runder av mot en siste repetisjon av refrengnet (takt 85–89).

6.2 «Agnus Dei»

I «Agnus Dei» har jeg i enda større grad enn i «Kyrie» brukt en type *cantus firmus*. Denne er hentet fra *Graduale triplex*, fra Kyriale IV «In festis apostolorum». Jeg har riktignok foholdt meg noe fritt til den. I *Graduale triplex* står den notert med kvadratnotasjon, og jeg gjorde en egen transkripsjon, noe fritt med tanke på rytmen. Opprinnelig gjentas teksten tre ganger, med samme melodi første og tredje gang. Jeg gjentar første melodilinje tre ganger, deretter følger et parti uten *cantus firmus*. Så kommer originalens andre del augmentert, repetert tre ganger, og så en gang modulert opp. Første melodilinje kommer så tilbake, da kun én gang.

Satsen åpner med en bølgebevegelse i B2 og T2, som akkompagnerer *cantus firmus* i A2. I takt 9

¹¹⁰ *Organistens gudstjenestebok*

¹¹¹ Den finnes transkribert i *Salmer 1997* på nr. 153, men jeg har tatt utgangspunkt i kvadratnotasjonen i *Graduale triplex*, i kyriale VIII (De angelis)

kommer flere stemmer inn, og teksturen blir mer kompleks. Alle de tre repetisjonene av den første linjen i cantus firmus er identiske, men plassert i ulike omgivelser; både tekstur- og harmonimessig. Dette er i seg selv virkemidler fra *Vesper*, og i tillegg bruker jeg her klokke-aktige motiv, oktavdoblinger og orgelpunkt.

Videre følger et langt *crescendo* som bygger seg opp fra kun de dypeste stemmene på én rytme, etter at A2 har avsluttet sin melodilinje i takt 23. Bassene har *forte* i noen takter, men er alene og i dypt leie. Videre blir gradvis flere og flere stemmer med, til tutti kor i *forte* i en lagpolyfoni takt 57. Fra takt 64 er dynamikken *fortissimo*, og teksturen da noe forenklet. I stedet for «vespersk» trestemte damekor doblet av trestemt mannskor, lar jeg her de fire dame- og herrestemmene doble hverandre i oktaver etter koroppstillingen. Jeg bruker i hele dette strekket ulike doblinger og parallell-bevegelser. Foruten å la oktaverende stemmegruppe stå ved siden av hverandre, utnytter jeg koroppsettet for eksempel ved at jeg itakt 50–63 lar det «indre koret» være det rytmiske fundamentet, mens høyre og venstre flanke skifter på å synger melodilinjen. Her gjentas også melodien uforandret, men med ulike harmonier.

Fra takt 73 kommer et *diminuendo* som følges av en nedadgående linje i B2. Her er melodilinjen fra starten av satsen tilbake. Etter av denne cantus firmus-frasen avsluttes av kun S1, kommer en kort reminisens av mannskor-partiet, før en sluttkadens basert på den lille biten S1 sang alene. Satsen slutter imidlertid ikke, men etterfølges av en imitasjon av de tre ganger tre klokkeslagene gudstjenester vanligvis slutter med. Teksten er her «Kyrie eleison».

7 Konklusjon

Jeg jobbet med oppgaveformuleringene:

1. **Hvilke karakteristiske stiltrekk finnes i Rakhmaninovs opus 37 *Vesper*?**
2. **Hvordan gjøre bruk av de analytiske erfaringene i eget kompositorisk virke?**

Etter et gjennomført analysearbeid kunne jeg besvare punkt 1 i kapittel 5. Punkt 2 søkte jeg svar på gjennom praktisk arbeid – komponering. Jeg har gjennom mitt arbeid erfart at analyse ikke bare er lærerikt for å forstå et musikkverk, men også at det er et svært nyttig verktøy for å utvikle seg som komponist. Gjennom analysen har jeg oppdaget virkemidler og sett hvordan de kan brukes. Når jeg så komponerer selv kan jeg velge blant disse og skape noe nytt.

Jeg har bevisst gjort bruk av karakteristiske stiltrekk fra *Vesper* i mine komposisjoner, men de er likevel ikke en kopi av Rakhmaninovs stil – og heller ikke et forsøk på sådan. Ved å gjøre mitt eget utvalg av virkemidler hentet og lært av andre komponister, og blande dem med egne intuitive løsninger, blir det fortsatt mitt fingeravtrykk jeg setter på komposisjonen, men jeg har utviklet det videre.

8 Litteraturliste

- Bertensson, Sergei og Leyda, Jay (1965): «*Sergei Rachmaninov – A lifetime in Music*», London, George Allen & Unwin Ltd
- Bouij, Christer (1993): «The Russian Hymnological Tradition», *Choral music perspectives*, Reimers, L. og Wallner, B. (red.), Uppsala, The Royal Swedish Academy of Music, s. 61–118
- Eriksen, Asbjørn Ø. (2008): *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*, doktoravhandling, Institutt for musikk, Universitetet i Oslo, Oslo
- Harrison, Max (2005): *Rachmaninoff – Life, Works, Recordings*, London, Continuum
- Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (1979)
- Kandinskij, Aleksej (2001): «Rachmaninovs *Nattgudstjeneste* og russisk kunst rundt århundreskiftet», *Sergej Rachmaninov. Pensumlitteratur*, Eriksen, A. Ø. (red.), Oslo, Unipub kompendier (Oversatt fra russisk av Asbjørn Ø. Eriksen fra *Sovjetskaja Muzyka* nr. 5 og 7 1991)
- Johnston, Blair Allen (2009): *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*, doktoravhandling, The University of Michigan.
<http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63739/1/blarzn_1.pdf> [Tilgang 15.09.2010]
- Leikin, Anatole (2002): «From Paganism to Orthodoxy to Theosophy: Reflections of Other Worlds in the Piano Music of Rachmaninov and Scriabin», *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*, Siglind Bruhn (red.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, s. 25–44
- Loftis, Eric K. (1980): *An investigation of the textural contrasts in Sergei Rachmaninov's «Night vigil», opus 37*, doktoravhandling, University of Southern Mississippi
- Martyn, Barrie (1990): *Rachmaninoff – composer, pianist, conductor*, Aldershot, Scolar press
- Morosan, Vladimir (1986): *Choral performance in pre-revolutionary Russia*, Michigan, UMI Research Press

- Morosan, Vladimir (red.) (1994): *Sergei Rachmaninoff, The complete sacred choral works*,
Madison, Connecticut, Musica Russica
- Morosan, Vladimir og Ruggieri, Alexander (red.) (1992): *Sergei Rachmaninoff: All-night vigil opus
37*, Musica Russica
- Norris, Geoffrey (1993): *Rachmaninoff*, 2. utg., London, Dent
- Norsk språkråd (2005): *Transkripsjon av russisk* <<http://sprakradet.no/upload/9261/russ.pdf>>
[Tilgang 20.10.2010]
- Norsk språkråd (2006): Russiske navn <<http://www.sprakradet.no/upload/9261/Noru.pdf>>
[Tilgang 18.08.2011]
- Organistens gudstjenestebok*, Verbum (2001)
- Prussing, Stephen H. (1979): *Compositional techniques in Rachmaninoff's Vespers opus 37*,
doktoravhandling, The Catholic University of America, Washington D. C.
- Rakhmaninov, Sergej: *Deus meus* <http://senar.ru/pdf/chorus/Rachmaninov_DeusMeus.pdf>
[Tilgang 07.09.2011]
- Rakhmaninov, Sergej: *Khor dukhov* <http://senar.ru/pdf/chorus/Rachmaninov_HorDuhov.pdf>
[Tilgang 07.09.2011]
- Rakhmaninov, Sergej: *Kolokola* <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP24966-PMLP56098-Rachmaninoff_-_The_Bells__Op._35__orch._score_.pdf> [Tilgang
07.09.2011]
- Rakhmaninov, Sergej: *Sjest khorov s fortepiano*
<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP28507-PMLP62699-Rachmaninoff_-_6_Choruses__Op._15.pdf> [Tilgang 07.09.2011]
- Rakhmaninov, Sergej: *Tri russkie pesni s orkestrom*
<<http://imslp.org/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP11740-Rachmaninoff-op41-3Russian-Folksongs.pdf>> [Tilgang 23.09.2011]
- Rakhmaninov, Sergej: *Vesna* <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP24967-PMLP56100-Rachmaninoff_-_Spring__Op._20__orch._score_.pdf> [Tilgang 07.09.2011]

Rakhmaninov, Sergej: *V molitvakh kheusypajusjtsju bogoroditsu*

<http://senar.ru/pdf/chorus/Rachmaninov_VMolitvah.pdf> [Tilgang 07.09.2011]

Riesemann, Oskar von (1934): *Rachmaninoff's recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London

Salmer 1997, Verbum (1997)

Stahl, Erik (1995): *Den russiske musiks historie – Fra de ældste tider til Glinka og hans samtid*, Valby, Borgen

Stahl, Erik (1997): *Den russiske musiks historie II – Fra Musorgskij til Stravinskij*, Valby, Borgen

Taruskin, Richard (1997): *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*, New Jersey, Princeton University press

Øien, Anfinn (1975): *Harmonilære – Funksjonell harmonikk i homofon sats*, Oslo, Norsk Musikkforlag A/S

9 Vedlegg: *Messe for dobbelkor*

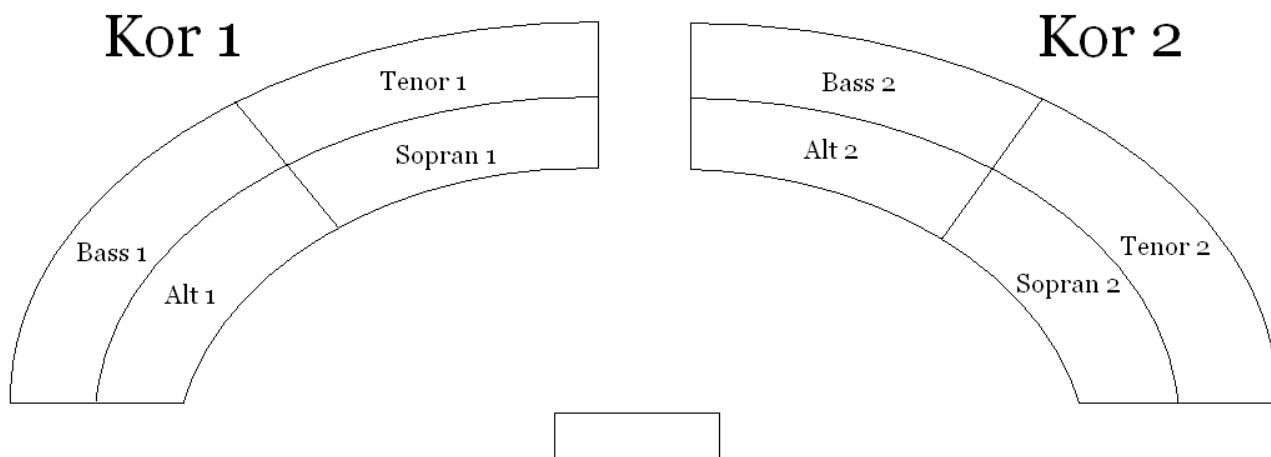
Martin Eikeset Koren 2011

Messe for dobbelkor

Til dirigenten:

De dypeste stemmene er lagt til kor 2, og de lyseste til kor 1. Basser som behersker konraoktaven er ikke vanlig, men jeg har erfart at de finnes. I stedet for å avskrive dem fordi de er sjeldne, har jeg derfor valgt å åpne for å utnytte dem, samtidig som jeg har inntatt en pragmatisk holdning til fenomenet. *Messe for dobbelkor* krever derfor kun basser som når store D, samtidig som jeg flere steder har skrevet langt dypere toner, men da med mindre notehoder for å indikere at disse er valgfrie. Ideelt sett skal de synges, men satsen er fullverdig også uten dem.

Følgende koroppstilling foreslås for maksimal utnyttelse av verkets dobbelkor-virkning (se figur). Slik kan ikke bare kor 1 og 2 settes opp mot hverandre, men man får også et indre kor (S1, A2, T1 og B2) som kan settes opp mot det ytre kor (S2, A1, T2 og B1), hvilket ligger til grunn for komposisjonen.



Martin Eikeset Koren, 06.11.2011

INTROITUS et KYRIE

Martin Eikeset Koren 2011

$\text{♩} = 90$

Sopran I

Alt I
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo -
fp *fp* *fp* *sim.*

Tenor I
Glo - ri -

Bass I
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo -
fp *fp* *fp* *sim.*
fp fp fp sim.
Glo-ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo-ri - a, glo-ri - a, glo-

Sopran II
Glo - ri - a, glo - ri - a, a, glo - ri - a, a, glo - ri - a, glo - ri - a, Glo -
fp *fp* *fp* *sim.*

Alt II
Glo - ri -

Tenor II
Glo - ri - a, glo - ri - a, a, glo - ri - a, a, glo - ri - a, glo - ri - a, Glo -
fp *fp* *fp* *sim.*

Bass II
Glo - ri -

10

S I *Glo-ri - a, glo-ri - a, glo-ri - a glo-ri - a, glo-ri - a glo - ri - a, glo-ri - a glo-ri - a, glo-ri - a in ex-cel-sis De - o. mf cresc. ff pp morendo*

A I *- ri - a in ex - cel - sis De - o. pp morendo*

T I *a in ex - cel - sis De - o. fp sim. morendo*

B I *- ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o. pp morendo*

S II *ri - a in ex - cle - sis De - o. pp morendo*

A II *a in ex - cel - sis De - o. fp sim. morendo*

T II *ri - a in ex - cle - sis De - o. pp morendo*

B II *a in ex - cel - sis De - o. fp sim. morendo*

18

S I *Ky - ri - e, morendo Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son. pp mf mp*

A I *Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son. fp > fp > fp > mp*

T I *Ky - ri - e, fp > fp > fp > mp*

B I *Ky - ri - e, morendo Ky - p*

S II *Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son. (n) pp*

A II *Ky - ri - e, morendo p*

T II *Ky - ri - e, fp > fp > fp > mp*

B II *Ky - ri - e, morendo Ky - p*

28

S I Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - son, *mp* *p*

A I Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - son, *mp*

T I Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - son, *p*

B I - ri - e e - - lei - son. (n) *pp*

S II Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - son, *p* *mp*

A II Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - son, *p*

T II Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. Ky-ri - e e - le - i - *p* *mf*

B II - ri - e e - - lei - son. (n) *pp*

38

S I Ky-ri - e e - le - i - son. *mf*

A I ky-ri - e e - le - i - son. *pp*

T I ky-ri - e e - le - i - son. *pp*

B I Ky-ri - e Ky - - - - - ri - e mm *mf* *pp*

S II ky-ri - e e - le - i - son. Ky - - ri - e e - - lei - son. *p*

A II Ky-ri - e e - le - i - son. Ky - - ri - e e - - lei - son. *p*

T II son, ky-ri - e e - le - i - son. (n) *pp*

B II Ky-ri - e Ky - - - - - ri - e *mf* *pp*

48

S I Ky-ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son. Mm

A I *mf* Ky-ri - e e - le - i - son, ky-ri - e e - le - i - son. (n) *pp*

T I *mf* Ky-ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son. *pp* Ky - - ri - e e -

B I *mf* Ky - - ri - e e - *p*

S II Ky-ri - e e - le - i - son.

A II *mf* Ky-ri - e e - le - i - son.

T II Ky - ri - e e - *pp* *mf* <

B II Ky - ri - e e - *p* *mf* <

57 *poco rit.* *A tempo*

S I Ky-ri - e e - le - i - son. Chri - - - - -

A I *mf* Ky-ri - e e - le - i - son. *f* *ff* *pp*

T I *mf* le - i - son, e - - - - - le - i - son. Chri - - - - -

B I *f* *p* *ff* *pp* Chri - ste e - le - i - son. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

S II e - - - - - le - i - son.

A II Ky-ri - e e - le - i - son.

T II -le - i - son, ky-ri - e e - - - - - le - i - son.

B II -le - i - son, ky-ri - e e - - - - - le - i - son. Chri ste e - le - i - son. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

67

S I - ste e - le - i - son. Chri -

A I *p* Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste

T I - ste e - le - i - son. Chri -

B I Chri - ste *fp fp*

S II Chri - - - ste,

A II Chri - ste e - le - i - son. *p*

T II Chri - - - ste,

B II Chri - ste *fp fp*

75

S I -ste e - le - - - i - son. *ff* Ky - ri - e e - -

A I e - le - i - son. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e -

T I -ste e - le - - - i - son. *ff* Ky - ri - e e - -

B I Chri - ste e - le - i - son. *fp ff* Ky - - ri - e e - -

S II e - le - i - son. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e -

A II Chri - ste e - le - i - son. *ff* Ky - - ri - e e - -

T II e - le - i - son. *ff* Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e -

B II Chri - ste e - le - i - son. *fp ff* Ky - - ri - e e - -

Meno mosso

rit.

82

S I
-le - i - son. Mm
pp

A I
le - i - son. (n)
pp

T I
-le - i - son. Ky - - ri - e e - - lei - son.
p

B I
-le - i - son. Ky - - ri - e e - - lei - son.
p

S II
le - i - son. Mm
pp

A II
-le - - i - son. Mm
pp

T II
le - i - son. Ky - - ri - e
pp

B II
-le - - - i - son. Ky
p ri - e

AGNUS DEI

Martin Eikeset Koren 2011

$\text{♩} = 85$

Sopran I

Alt I

Tenor I

Bass I

Sopran II

Alt II

Tenor II

Bass II

9

S I

A I

T I

B I

S II

A II

T II

B II

Ag - nus_ De - i, qui tol - lis pec - ca - ta_ mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i Ag - nus De - i

Ag - nus_ De - i, qui tol - lis pec - ca - ta_ mun - di, mi - se - re - re no - bis,

Ag - nus De - i.

Ag - nus_ De - i, qui tol - lis pec - ca - ta_ mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Ag - nus De - i Ag - nus De - i pAg - nus_

Mi - se - re - re no - bis Ag - nus_ De - i,

no - bis. Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

no - bis. Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di.

p *mp* *mp* *p* *p* *pp* *p* *mp* *mp* *p* *mp* *p*

18

S I mi - se - re - re no - bis. Ag - nus *pp*

A I mi - se - re - re no - bis. Ag - nus *pp*

T I

B I *f* Ag-nus De-i Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

S II De - i, mi - se - re - re no - bis.

A II qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

T II

B II *f* Ag-nus De-i Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

26

S I De - i.

A I De - i.

T I Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

B I Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

S II Ag - nus De - i. *pp*

A II Ag - nus De - i. *pp*

T II Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

B II Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

34

S I *pp* Ag-nus De - i. *p* Ag-nus De - i, qui

A I *pp* Ag-nus De - i. *p* mi-se - re - re no-bis.

T I *pp* Ag-nus De - i, Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, Ag-nus De - i, qui *p*

B I *p* Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, mi-se - re - re no-bis.

S II *pp* Ag-nus De - i.

A II *pp* Ag-nus De - i. *p* Ag-nus De - i, qui

T II *pp* Ag-nus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, *p*

B II *p* Ag-nus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, qui

41

S I tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, qui

A I Ag - nus De - i.

T I tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, qui

B I Ag - nus De - i.

S II *p* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

A II tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, qui

T II *p* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

B II *p* tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol - lis pec-ca - ta mun di, mi-se - re - re no-bis. Ag-nus De - i, qui

49

S I
 tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis, mi-se-

A I
 Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

T I
 tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis, mi-se-

B I
 Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

S II
 no-bis. mi-se-

A II
 tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis, mi-se-

T II
 no-bis. mi-se-

B II
 tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis, mi-se-

mf

57

S I
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

A I
 no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

T I
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

B I
 no-bis Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

S II
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

A II
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

T II
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

B II
 re-re, Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun di, mi-se-re-re no-bis. Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

f

65

S I re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

A I no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

T I re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

B I no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

S II no - bis Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

A II re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T II no - bis Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

B II re - re no - bis. *ff* Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

72

S I re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *p* mi - se - re - re

A I mun - di, mi - se - re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T I re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B I mun - di, mi - se - re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S II re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A II mi - se - re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T II re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B II mi - se - re - re no - bis. *mf* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

81 *poco rit.* A tempo

S I no - bis. mi - se - re - re no - bis. Ky - ri -

A I mi - se - re - re no - bis. Ky - ri -

T I *poco rit.* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Ky - ri -

B I *poco rit.* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Ky - ri -

S II *poco rit.* mi - se - re - re no - bis. Mmm - -

A II *poco rit.* mi - se - re - re no - bis. Mmm - -

T II *poco rit.* mi - se - re - re no - bis. Mmm - -

B II *poco rit.* Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Mmm - -

mf *f* *sfp* *sfz* *ppp*

91

S I e, Ky - ri - e e - lei - so - n

A I *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* e, Ky - ri - e e - lei - so - n

T I *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* e, Ky - ri - e e - lei - so - n

B I *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* e, Ky - ri - e e - lei - so - n

S II - - y - i - e - - ooo - mmm *morendo*

A II *mf* *p* *f* *mf* *ff* *morendo*

T II *mf* *p* *f* *mf* *ff* *morendo*

B II *mf* *p* *f* *mf* *ff* *morendo*

mf *p* *f* *mf* *ff*