

# Rautavaaras *Rasputin* – et spenningsfylt drama

REIDAR BAKKE

**D**en finske komponisten Einojuhani Rautavaara (f. 1928) har med sine ti operaer høstet stor popularitet i sitt hjemland. Blant de mest kjente av operaene er *Thomas* (1985) om den første biskop av Finland, *Vincent* (1987) om maleren Vincent van Gogh, og *Aleksis Kivi* (1996) om den finske forfatteren ved samme navn. Den foreløpig siste opera fra Rautavaaras hånd er *Rasputin* fra 2003 om en myteomspunnet aktør i russisk historie. Operaen viser Rautavaaras allsidige begavelse, idet han ved siden av musikken også har skrevet librettoen, slik han har gjort til de fleste av sine operaer. Handlingen i operaen er lagt til årene før den russiske revolusjon i 1917, og beskriver forholdene i Russland på slutten av tsarveldet, særlig med fokus på det nære forholdet mellom Rasputin og den siste russiske tsarfamilien av huset Romanov. I det følgende skal vi blant annet dvele ved operaens historiske dimensjon, vise særtrekk ved musikken, og kommentere dialogen mellom musikk og drama.

## INNLEDENDE BETRAKTNINGER

Historien om personen Rasputin er et spennende emne for en opera, idet handlingen i operaen innbefatter politisk intrige, religiøs ekstase, løssluppen sex og overnaturlige hendelser.<sup>1</sup> Grigorij Jefimovitsj Rasputin (1871–1916) var den knapt lesekyndige bonden fra Sibir som i sine unge år gjennomgikk en religiøs vekkelser og ble en «starters» – en slags ortodoks lekmann og åndelig veileder som etter hvert fikk sterk innflytelse og mange tilhengere i det daværende russiske samfunnet. Han var påvirket av en fredløs kjettersekt som ble kalt «khlysty», blant annet kjent for ritualer med kroppspisking

og seksuelle orgier. Som person utstrålte han stor autoritet og kraftfullhet ved sin egenartede klesstil og sitt særpregete utseende – særlig hadde hans øyne spesielle trekk – og han hadde en stor tilhengerskare i mange lag av befolkningen, ikke minst blant kvinner. Imidlertid kunne personligheten hans til tider virke noe spaltet. Kombinasjonen av gudfryktighet og seksuell utsvevelse appellerte tydeligvis til Rasputin. Han var overbevist om at han skulle komme nærmere Gud ved å begå kjødelig synd for deretter å angre inderlig, og dette tosidige levesettet preget hans livsførsel. I det ene øyeblikket kunne han forfekte det kristne budskap og være opptatt av å helbrede mennesker ved hjelp av sin inderlige tro, for i neste øyeblikk å kaste seg ut i drukkenskap, seksuelle orgier og promiskuitet. Som mystiker mente man han hadde helbredende evner, og med bakgrunn i det positive som skjedde omkring sykdomsforløpet til tronarvingen Alexei (1904–1918), fikk tsar Nikolai II (1868–1918) og tsarina Alexandra (1872–1918) stor tillit til ham. Resultatet var at han etter hvert klarte å oppnå en viss innflytelse og kunne ta del i viktige avgjørelser ved hoffet – det gjaldt til og med på det utenrikspolitiske plan. Særlig var forholdet påtakelig i årene like før revolusjonen i 1917.

Hovedpersonen Rasputins lange og sangteknisk meget krevende solopartier i operaen er skrevet for den store finske bassangeren Matti Salminen, som hadde hovedrollen ved premieren på den finske nasjonalopera i 2003. DVD-innspillingen som foreligger er også et direkteopptak fra nasjonaloperaen, og den viser at Salminen til fulle behersker de sangtekniske utfordringene. Blant andre krevende roller kan nevnes tsar Nikolai II, tsarina Alexandra og prins Felix Jusupov. Ved nasjonaloperaens oppsetning og på DVD-innspillingen synges tsar Nikolai II av barytonen Jorma Hynninen, tsarina Alexandra framstilles av sopranen Lilli Paasikivi, mens tenoren Jyrki Anttila tolker rollen som Rasputins morder Felix Jusupov. De nevnte sangerne er kapasiteter av internasjonalt format, og alle gjør en meget solid innsats. For øvrig er det hele 24 solistroller i operaen. Kommentarer til det sceniske er i denne sammenhengen utformet med bakgrunn i den foreliggende DVD-innspillingen.<sup>2</sup>

### OPERAENS HISTORISKE DIMENSJON

Mens handlingen i tidligere operaer som *Vincent* og *Thomas* er relativt fritt utformet i forhold til historiske fakta og framstiller det sceniske ganske subjektivt gjennom hovedpersonenes øyne, er den historiske dimensjonen i operaen *Rasputin* sterk ved at handlingen ligger nært opptil historiske fakta i og omkring personen Rasputins liv, samtidig som hovedpersonene betraktes fra en relativt objektiv synsvinkel. Rasputins nære forhold til tsarfamilien har en stor plass i operaen. I noen av scenene framstilles han som den sterkt religiøse, asketiske og ydmyke personen han kunne være som formidlet det ortodokse kristne budskapet og var kjent for å kunne helbrede syke mennesker, mens andre scener eksponerer hans tilbøyeligheter til drukkenskap og seksuelle utsvevelser, slik vi vet han kunne henfalle til. Den historiske dimensjonen og objektiviteten styrkes

ved at librettoen inneholder originalreplikker og sitater fra brev, og ved at det vises dokumentariske filmkutt i enkelte av scenene, f.eks. ved innledningen til tredje akt og i avslutningsscenen, der man gjennom korte filmglimt på et lerret kan oppleve situasjonsbeskrivelser fra dramatiske dager før og omkring revolusjonen i 1917.

Den historiske personen Rasputin elsket de russiske sigøynernes sang, musikk og dans.<sup>3</sup> For å skape «ekte» russisk sigøyneratmosfære i enkelte avsnitt av operaen, har Rautavaara komponert melodier som klinger som russiske folketoner, og satt dem inn i en folkemusikalsk kontekst farget av russiske tradisjoner. Melodiene brukes i scener der det fokuseres på sigøyneres kulturelle uttrykk i datidens Russland. Foruten i musikken synliggjøres det folkloristiske også gjennom dans, kulisser og klesdrakter. De folketonelignende melodiene komponert av Rautavaara passer godt inn i helheten til operaen, og de fremmer den historiske dimensjonen og følelsen av en nasjonal tilhørighet i og med at de klinger ikke ulikt melodier vi forbinder med russisk folkemusikk.

I operaen anvender komponisten utdrag fra sitt eget verk *Vigilia* (1971), musikk komponert for den ortodokse kirken i Finland, og sterkt inspirert av og med mange fellestrekk til vokaltradisjoner i den russisk-ortodokse kirke. Anvendelsen av verket i *Rasputin* er eksempel på «gjenbruk» av materiale, noe som ikke er enestående i komponistens karriere. Ved å anvende utdrag fra *Vigilia* skapes en historisk linje tilbake til en tidligere periode i Rautavaaras liv, idet *Vigilia* er komponert i 1971 i en periode der komponisten ennå ikke hadde funnet helt fram til sitt neoromantiske tonespråk som har vært framtreddende i senere verker, ikke minst i *Rasputin*. Gjennom karrieren har Rautavaara i flere av sine verker brukt utsnitt av tidligere musikalsk materiale, men det er viktig å understreke at når komponisten siterer seg selv, skjer det alltid på en ny og kreativ måte.

Operaen framstiller tsar Nikolai som den ubesluttsomme personen historien har dokumentert at han var.<sup>4</sup> Han hadde svært lett for å skifte mening, og lot seg enkelt manipulere av sine omgivelser, det være seg hans dominerende hustru Alexandra, Rasputin eller andre sterke personligheter i hans nære omgivelser. Av tsarina Alexandra ble tsaren for det meste omtalt ved sitt kjæle navn «Niki», mens tsarinaen gikk under navnet «Alix», og disse navnene anvendes i operaen.

Tsarina Alexandra hadde liten kontakt med det russiske folket.<sup>5</sup> Hun likte å holde seg sammen med familien innen hjemmets fire vegger, og huskes gjerne fra historiske bilder som viser henne i familiens private residens Tsarskoe Selo utenfor St. Petersburg, der hun var opptatt med dagligdagse ting, eksempelvis broderiarbeid. Som hustru var hun dominerende i forhold til mannen sin, og det var lett for henne å øve innflytelse i ulike saker. Genetisk var hun bærer av den arvelige blødersykdommen hemofili, som hennes sønn ble rammet av. Dette skapte mye skyldfølelse, sorg og engstelse hos henne, og hun var ofte plaget av hodepine, slik det framgår av operaens handling. Da leger med bakgrunn i den tradisjonelle skolemedisinen ikke kunne hjelpe hennes sønn, søkte hun i fortvilelse og på råd fra sin fortrolige hoffdame Ania Vyrubova kontakt med Rasputin.

Den lille tsararvingen fikk på en bemerkelsesverdig måte hjelp av Rasputin allerede ved første møte.<sup>6</sup> Det skulle vise seg at Rasputins legende hender var til hjelp ikke bare for unge Alexei, men at de også hadde positiv virkning på tsarinaens hodepine og hennes psykiske tilstand. Alix fikk stor tiltro til Rasputin, og ble med tiden svært takknemlig og hengiven, noe som kan leses av følgende brev:

Min høyt elskede og uforglemmelige læremester, redningsmann og rettleder, jeg er så forvilet uten deg. Min sjel har ro og lindring bare når du, min læremester, er nær meg. Jeg kysser dine hender og legger mitt hode på dine velsignede skuldre. Da føler jeg meg lykkelig. For alt jeg ønsker er å sove, sove for alltid på din skulder, i din favn. Det er slik en lykke å føle når du er i nærheten av meg. Hvor er du, hvor har du reist bort? ... Kom tilbake snart. Jeg venter på deg og lengter etter deg. Jeg ber deg om din hellige velsignelse og kysser dine velsignede hender. Din for alltid kjærlige mama.<sup>7</sup>

Teksten i brevet uttrykker fortrolighet og ømhet, og kan tolkes som et innstendig ønske om nærmest intim fysisk kontakt med Rasputin. En av scenene i operaen er viet brevet og de virkningene det har når uvedkommende får tilgang til teksten. Den historiske dimensjon i operaen blir ekstra sterk ved at Rautavaara anvender brevtteksten direkte som libretto, og lar tsarinaen synge fra brevet omtrent ordrett.<sup>8</sup> Scenen viser hva som skjer når Rasputins motstandere får lese brevet, og hvordan det setter i gang sterke følelser og prosesser for å rydde Rasputin av veien, slik det skjedde i virkeligheten.

Også i operaens avslutningsscene anvender Rautavaara en opprinnelig brevttekst som utgangspunkt for libretto. Det siste brevet fra Rasputin som historien kjenner til, ble skrevet i desember 1916, og var adressert til tsaren og hans hustru.<sup>9</sup> Historien har vist at Rasputin skulle få rett i mange av sine spådommer i brevet. Her forutser han sin død, hvem som skulle forvalde den, og likeså de store omveltningene som skulle komme i det russiske samfunnet. Videre spådde Rasputin at tsarfamilien og resten av den russiske adel skulle være borte fra landet i 25 år. I sin finske libretto holder Rautavaara seg i hovedsak til brevtteksten, men har foretatt enkelte lette omskrivninger, blant annet er antall år tsarfamilien og adelen skulle være borte fra landet øket til 70.<sup>10</sup> Som kjent falt Sovjetsamveldet sammen i 1991 da Russland gjenoppstod som selvstendig stat, og forholdet til tsarfamilien ble normalisert etter ca. 70 år ved at de myrdete familiemedlemmenes levninger fikk en verdig begravelse i regi av den russiske stat.

En mye sitert originalreplikk som er å finne i operaens libretto, er Rasputins berømte siste replikk til sin morder Felix Jusupov: «Felix, Felix, jeg skal fortelle tsarinaen alt!»<sup>11</sup>, en replikk som eksponerer den store fortroligheten Rasputin hadde til tsarinaen, og hvilken makt han mente å være i besittelse av overfor henne. Operaen avsluttes kort tid etter at replikken av avsagt.<sup>12</sup>

## MUSIKKEN I FOKUS

*Rasputin* har tre akter, der første og siste akt har lengre orkesterinnledninger, mens andre akt kun har en kort innledning på fire takter som kan repeteres. De ulike scenene i operaen veksler mellom solopartier og korpartier, og koret med sine mange innsatser og aktive deltakelse gjør at det blir en god balanse i lydbildet mellom vokalsoloene og korpartiene. Rautavaara omtaler operaens solopartier som monologer og ikke som arier, fordi det sistnevnte ifølge komponisten kan gi en del unødvendige assosiasjoner.<sup>13</sup> Monologene er teknisk utfordrende og til dels store av format, og har til oppgave å forklare ulike situasjoner og handlinger i operaen, samtidig som de eksponerer hovedpersonenes indre tanker og liv. Eksempelvis beskriver Rasputins første lange monolog ikke bare landskapet i Sibir der han var født, men viser også hans tro på seg selv som religiøs helbreder generelt, samtidig som den skildrer hovedpersonen som smertelindrer og helbreder for den blødersyke tsararvingen.

Noen inntrykk av musikken basert på korte utsnitt fra akt I og akt II. Sceneteppet går opp helt i starten av operaen, og fra første stund blir publikum dradd inn i operaens handling. Orkesterinnledningen til første akt av *Rasputin* er en polonese, som blir en slags ouverture til operaen. Generelt anvendes poloneser gjerne som forspill, ved oppmarsjeringer og ved inntredener til høytidelige seremonier. Orkesterinnledningen i *Rasputin* fungerer som bakgrunnsmusikk for den første visuelle presentasjonen av en hovedrolleskikkelse, idet polonesen akkompagnerer tsarinaens inntreden på scenen, noe som skjer lenge før hennes vokalinnset begyner. Alix' første sceneframtrøden søker å vise publikum hennes fortvilelse over sykdommen som har rammet hennes sønn. Vi får også ta del i hennes bekymringer for det som skjer i det russiske samfunnet med stadige demonstrasjoner, folkemøter og opptøyer i gatene. Dette blir vist bakerst i kulissene i form av glimtvis scenebilder med referanse til folkemøter og demonstrasjoner, slik det oppleves gjennom øynene til tsarinaen. Mot slutten av polonesen presenteres tsar Nikolai visuelt, og publikum får gjennom gester og bevegelser et visst inntrykk av ulike sider ved tsaren og tsarparets ekteskap.

Hornstemmene i åpningsavsnittets første seks takter presenterer det iørefallende og rytmisk pregnante temaet som skaper polonesestemningen i åpningstaktene. Polonesetemaet dannes av en repeterende A7/E-akkord, der 2. og 4. horn som i hovedsak spiller akkordens kvint E i bass, har punktering på første taktslag kombinert med sekstendels-trioler i andre taktslag. Den repeterende rytmen i 2. og 4. horn med punktering og triolbevegelse fungerer som et ostinat over seks takter (t. 3–8) som vender tilbake flere ganger i løpet av polonesen, og den karakteristiske rytmen har en ganske besettende effekt ved at den rytmiske repetisjonen opprettholdes over tid, slik det skjer med hornetemaet her.

Eksempel 1: Polonesetema i horn.<sup>14</sup>

The image shows a musical score for two horn parts. The top staff is labeled 'Horn 1 & 2' and the bottom staff is labeled 'Horn 3 & 4'. Both staves are in 3/4 time. The top staff begins with a melodic phrase: a quarter rest, a quarter rest, a quarter note with a sharp sign, followed by a dotted quarter note, a half note, and another dotted quarter note. This is followed by a triplet of eighth notes. The bottom staff begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a half note, and another dotted quarter note. This is followed by a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ved siden av polonesetemaet har orkesterets treblåsere og strykere et karakteristisk tema som innledes med en oppadgående kvintol i en arpeggiolignende bevegelse. Kvintolen repeteres i forskjellige melodiske versjoner, og blir sammen med påfølgende punktert fjerdedel, åttendedel og to åttendedeler/punktert åttendedel og sekstendedel<sup>15</sup> et rytmisk og over tid gjennomgående kontrapunkt til polonesemotivet i 45 takter av innledningen. Symbioseeffekten av kvintol- og polonesetemaet er at man «fanges» inn i operaen *Rasputins* besettende og magiske verden.

Eksempel 2: Tema i fløyte 1 og førstefiolin, t. 2–9.<sup>16</sup>

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled '2' and the bottom staff is labeled '6'. Both staves are in 3/4 time. The top staff begins with a quarter rest, a quarter rest, a quarter note with a sharp sign, followed by a dotted quarter note, a half note, and another dotted quarter note. This is followed by a quintol (five-note scale) starting on a sharp sign. The bottom staff begins with a quarter rest, a quarter rest, a quarter note with a sharp sign, followed by a dotted quarter note, a half note, and another dotted quarter note. This is followed by a quintol (five-note scale) starting on a sharp sign. The score ends with a double bar line and repeat dots.

I eksempelet ovenfor ser vi at kvintolen i takt 2 danner en brutt E7-akkord som leder mot tonen tostrøken a i takt 3, mens den andre kvintolen i takt 4 er en E dim-akkord som leder mot tonen trestrøken f i takt 5. De neste kvintolene blir melodiske varianter av de to første. Kvintol som rytmisk fenomen anvendes aktivt i hele polonesen, mens den senere i operaen anvendes i langt mindre grad. Slik sett blir kvintolen en rytmisk signatur som sammen med polonesetemaet særpreger innledningen til operaen.

Et gjennomgående trekk ved det melodiske aspektet er bruken av dissonerende intervallforhold mellom melodiførende stemmer, slik det er vist mellom fløyte/strykere og obo i taktene 5–9 i eksempel 3.

Eksempel 3: Fløyte og obo, t. 5–9.<sup>17</sup>

Mens de karakteristiske kvintolbevegelsene i hovedsak består av tersparalleller mellom strykere/fløyte og obo, anvendes det i melodibevegelsene utenom kvintolene paralleller i form av små sekunder, slik som i taktene 5–9. I denne sammenheng virker de lite dissonerende, fordi dissonansene nøytraliseres av et stabilt harmonisk fundament i form av akkorden Ess7 som ligger i seks takter (t. 3–8), og spilles av dype strykere (cello og kontrabass) og mørke treblåser (bassklarinet, fagott og kontrafagott). Ved siden av den stabile Ess7-akkorden virker forskjellen i klangfarge mellom instrumenter som fløyte og obo også nøytraliserende i forhold til dissonansene. Eksempel 4 viser et utsnitt av melodikk og harmonikk i taktene 5–7.

Eksempel 4: Melodikk og harmonikk i t. 5–7.<sup>18</sup>

Dissonanser i form av små sekunder i de to øverste stemmenes bevegelse utenom kvintolene vises i eksempel 4. De tre dype stemmene har et stabilt harmonisk fundament i akkorden Ess-dur med septim som ligger over flere takter, noe som skaper et slags orgelpunkt med avdempende og nøytraliserende effekt i forhold til sekunddissonansene

mellom fløyte og obo. Noen av klangene kan oppfattes som akkorder med både dur- og mollters. I takt 5, tredje taktslag (se eksempel 4) vil g i fløyte, fiolin og bassklarinet oppfattes som durters i forhold til grunntonen ess i kontrafagott, mens f i obo ved lytting kan oppfattes som gess og mollters i forhold til grunntonen ess. I takt 7 finner vi tilsvarende at fløyte og obo har gess, mens bassklarinet har g. Begge de omtalte akkordene vil kunne oppfattes som Ess-dur/mollakkord. Bruk av dur/mollakkorder og akkorder med sekunddissonanser er ikke enestående for orkestersatsen i denne operaen. I lys av Rautavaaras samlede produksjon vil dur/mollakkorder og akkorder med små sekund mellom melodistemmer være relativt vanlige harmoniske virkemidler for komponisten. Om vi undersøker verker som f.eks. *Vigilia* fra 1971, *Pianosonate nr. 1* fra 1969, *Pianosonate nr. 2* fra 1970 eller *Pyhiä päivät* (Sacred Feasts) fra 1953, vil vi finne flere tilsvarende eksempler.<sup>19</sup>

Forholdet mellom A7-akkorden i hornstemmene (se eks. 1) og Ess7-akkorden i dype treblåser og strykere (se eks. 4) utgjør en tritonus, et intervallforhold som i noen sammenhenger kan oppfattes som dissonerende og ustabil. Ved å omtyde enharmonisk akkordtonen ciss i 2. og 3. horn til dess og e i 2. og 4. horn til fess (se eks. 1), vil det være lettere å tolke hornstemmene som en del av det harmoniske grunnlaget i åpningstaktene. Som helhet framstår da akkorden som en slags Ess7#4-akkord med liten none, og til tider har den også både dur- og mollters sammen med liten septim og forstørret kvart. I noen sammenhenger kan en akkord som dette oppfattes som noe ustabil, fordi den har tritonusintervall ess-a i seg. Generelt kan dissonanser og ustabile intervallforhold som tritonus i lys av operaen være farget av dens dramatik, idet de understøtter ustabile forhold omkring tsararvingens sykdom, tsarens styringssett og det russiske samfunn – en rekke av urolige forhold som operaens handling søker å beskrive, og som skaper spenningen i operaen.

Etter 45 takter går polonesen over i en agitadodel i firetakt med noen av de samme melodiske og rytmiske mønstre som i den etterfølgende vokale monologen til Alix. Agitadodelen (t. 46–64) blir dermed en slags innledning til Alix' første monolog, samtidig som flere nye aktører presenteres visuelt. Blant annet entrer tronarvingen Alexei og de to hofflegene Lazavert og Botkin scenen. Fremdeles skjer det uten at noen av vokalinnslagene tar til. Første vokalinnslag starter i takt 59, der Alix' fortvilte ytring blir en avslutning på agitadodelen, på samme tid som den blir innledning til hennes første store monolog.

Eksempel 5: Innledning til Alix' monolog.<sup>20</sup>

59



Jo-ko taas! Jo-ko- taas?  
(Nå ig- jen! Nå ig- jen?)



Den fortvilte ytringen til Alix kommer som en reaksjon på at hennes sønn enda en gang har fått et sykdomsanfall. Melodisk er Alix' lille melodi i takt 59 nærmest bare et utbrudd eller et rop av smerte uttrykt ved et kort, trinnvis oppadgående motiv fra h til d med oppadgående identisk sekvensering fra d til f. De to molltersene, først h–d og deretter d–f, understøtter tsarinaens labre og mollstemte mentale stemning, og tritonusrammen h–f for hele den melodiske bevegelsen i takt 59 understøtter ulike ustabile forhold som er forsøkt skildret visuelt i hele poloneseinledningen. I takt 65 kommer Alix' monolog i gang for alvor. Her uttrykkes tsarinaen blant annet sin dårlige selvfølelse som mor fordi hun genetisk har påført sin sønn en uhelbredelig sykdom, og hun påkaller derfor hjelp fra jomfru Maria. Monologen til Alix har betegnelsen *doloroso*, og åpner med en karakteristisk, nærmest lidende melodibevegelse som i denne sammenheng kan betegnes som tsarinaens «lidelsestema».

Eksempel 6: Tsarinaens «lidelsestema». <sup>21</sup>

65 Am Cm Gm C#m Hm

Kuu - le ar - vo - ton - ta, Ju - ma - lan - äi - ti, kuu - le ki - vil - lä pol - vis - tu - vaa,  
 Hør på en uverdig person, Gudsmoder, hør på meg knelende på en stein,

Teksten til tsarinaens «lidelsestema» uttrykker en ganske personlig bønn til jomfru Maria – her kalt «Gudsmoder» (Jumalanäiti) – med ønske om hjelp. Det er nære forbindelser mellom den ortodokse kirken i Russland og tsarfamilien. Tsarinaen er dypt religiøs, og religiøse elementer har i det hele tatt stor plass i operaen. Rytmisk er temaet organisert med en synkopeffekt i takt 65 som understreker tsarinaens inderlige ønske om å bli hørt. Ved at teksten «kuule» (hør) starter med et imperativ på lett taktdel, oppleves det som om teksten får mer tyngde og oppmerksomhet enn om den hadde begynt på betont taktdel. Synkopen videreføres til punkteringen i takt 66 og triolbevegelsen i takt 67, og deretter forenes punktering og triolbevegelse i takt 68, mens takt 69 er en rytmisk variasjon av foregående takt. Melodisk preges lidelsestemaet i hovedsak av oppadgående trinnvise bevegelser i første del (t. 65–67) som vendes til nedadgående trinnvise bevegelser i siste del (t. 68–69), samt de to nedadgående kvartene i takt 66 og takt 68 som bryter det overordnede trinnvise preget. Harmonisk er utsnittet et eksempel på komponistens stadige bruk av molltreklanger i grunnstilling – et tilbakevendende harmonisk fenomen i hele operaens orkestersatz som understøtter operahandlingens mollstemte og lidende karakter. I taktene 65–69 (se eks. 6) anvender komponisten grunnstillingsakkordene a-moll, c-moll, g-moll, ciss-moll og h-moll. Akkordtonene i starten av Alix' monolog er lagt til andrefiolin, cello og kontrabass, mens bratsj og førstefiolin utfører brutte små terser i opp- og nedadgående arpeggiolignende sekstolbevegelser. De brutte tersbevegelser understreker mollpreget og dysterheten i monologen ved at to og to toner alltid utgjør grunntone og ters i en molltreklang.

I tilknytning til Alix' monolog finnes det også kortere innsatser fra andre sangere, blant annet fra de to hofflegene Lazavert og Botkin. Disse tematiske innsatsene (t. 77–82 og t. 100–103) har individuelle karakter- og tempobetegnelser, og står i kontrast til det som er anført i Alix' monolog takt 58 til takt 174. I sine korte innsatser beskriver legene datidens uoverstigelige medisinske utfordringer ved blødersykdommen, og dessuten uttrykker de misnøye med tsarinaens forakt for deres kunnskaper ved at hun søker hjelp utenfor legevitskapen. Dermed blir disse uoverensstemmelsene også en del av operaens plot. Et stykke ut i monologen får vi for første gang høre talestemmen til tsarvingen Alexei. Han roper om hjelp til moren, fordi han lider rent fysisk. Alexei-rollelen har ingen melodiske innslag, og bruker kun talestemmen i de tre vokalinnslagene som finnes i operaen. Den andre replikken til Alexei er følgende: «Mamma, det gjør vel ikke ondt når noen dør?». <sup>22</sup> En replikk av denne karakter vil være en prøvelse selv for de aller sterkeste personligheter. Det er ikke mange mødre som kan klare å holde oppe motet og humøret når de møtes med et utsagn som dette fra sitt eget barn. Heller ikke tsarinaen makter å gjøre det.

Mot slutten av Alix' monolog blir den avbrutt ved et kortere innslag fra hennes fortrolige hoffdame Ania Vyrubova, som råder Alix til å ta kontakt med Rasputin. Deretter avløses Alix' monolog med innsatser fra de to svorne vennene Felix Jusupov og Dmitri Pavlovitsj i takt 174. Senere i operaen er det disse to skikkelsene som skal bli svært så delaktige i Rasputins endelikt. Ved siden av mye trinnvis bevegelse har det melodiske materialet i de første innsatsene til tenorrollen Felix og barytonrollen Dmitri karakteristiske tritonusbevegelser i melodikken.

#### Eksempel 7: Vokalinnsatser til Felix og Dmitri. <sup>23</sup>

175 Felix:  
 Taas Ma-jes-teet-ti tah-too kut-su - a sen moi-dan, sen mu-si-kan!  
 (Ig - jen snak-ker hof-fet om den bond - ske troll-man-nen!

179 Dmitri:  
 Taa! - la e - le - taan ih - mei - den maa - il - mas - sa.  
 Vi lev - er i en verden av mi - rakler og troll - dom.)

Eksempelet ovenfor viser de første innsatsene til Felix og Dmitri. Tritonusintervall forekommer i takt 177, takt 178 og i overgangen fra takt 179 til takt 180. Tematisk blir tritonusbevegelserne del av en slags nedadgående melodisk sekvensering ved f<sup>is</sup>-c i takt 177 som forskyves til f-h i takt 178, reduseres til kvart c-g i takt 179 og utvides til forstørret sekst h-d<sup>ess</sup> i takt 180.

Alix' monolog etterfølges av korte innsatser til Felix og Dmitri, og deretter er det endelig duket for operaens store hovedperson Rasputin og hans inntreden på scenen. Han starter sin første lange og sangteknisk utfordrende monolog i takt 189, og den varer så langt fram som til takt 449, kun avbrutt av kortere innsatser fra tsararvingen, tsarinaen, hennes hoffdame og tsaren. Rasputins monolog innledes med et karakteristisk «frykt ikke»-motiv.

Eksempel 8: Innledning til Rasputins monolog.<sup>24</sup>

189

Ä-lä pel- kää! Mi - tään ci ta-pah-du, tsa-ri-na ma - tush-ka. Ju -  
 (Frykt ik- ke!) In - tet ondt vil hen-de, ma-ma tsa-ri - na. Gud

194

- ma-la on näh-nyt kyy - ne - lee-si, Ju - ma-la on kuul-lut ru-ko uk - se-si. Ä-lä pel - kää.  
 - har sett di-ne tä - rer, Gud har hørt di - ne bon- ner. (Frykt ik - ke.)

Rasputins såkalte «frykt ikke»-motiv finnes i ulike varianter gjennom operaen. I utgangspunktet har motivet en oppadgående liten sekund (fiss-g som i opptakten 189), og videreføres med en nedadgående stor sekst (g-b i takt 190). For en lytter vil «frykt ikke»-motivets ha en slags ledemotivfunksjon. Hver gang det forekommer, fungerer det som en slags mer eller mindre myndig henstilling fra Rasputin først til tsarinaen, men senere også til tsararvingen, tsaren, Felix og flere om ikke å bekymre seg, og i stedet legge alle vanskeligheter i hendene på ham, slik at han med sine nærmest «overnaturlige» evner kan ordne opp i problemer som er til stede. Motivets introduseres første gang i takt 189, og gjenkjennes relativt lett når det ikke er altfor mye endret i forhold til det opprinnelige, slik det kan oppleves i akt I, taktene 198, 200, 208, 215, 335, til dels også taktene 345 og 363. Det finnes også i senere monologer, se akt I: taktene 428, 523, akt II: taktene 515, 699, og akt III: taktene 305, 306, 307, 329, 330, 488, 506. Eksempel 9 nedenfor viser ulike versjoner av motivet i første monolog.

Eksempel 9: Versjoner av Rasputins «frykt ikke»-motiv.

Takt 189: Ä-lä pel- kää!

Takt 198: Ä-lä pel - kää

Takt 200: Ä-lä pel - kää

Takt 208: Kat-so sil - min!

Takt 215: Ä-läs huo-li!

Takt 335: Ä-lä siis

Takt 345: Tsa-ri-na

Takt 363: Tsaa- ri

Rasputins «frykt ikke»-motiv som vises i eks. 9 består i hovedsak av de to korte stavelserne i opp takten («ä-lä») som videreføres med en liten eller stor sekund (liten ters i t. 335) opp eller ned, etterfulgt av et større sprang i form av kvart eller stor sekst (kvint i t. 345), og den lille dreiebevegelsen opp eller ned gjør lytteren bevisst på Rasputins ord med beroligende hensikt. Senere versjoner av motivet kan være uten opp takten med stavelsen «ä-lä» (se taktene 345 og 363 i eksempel 9).

Det vil være mulig å betrakte videreførelsen av temaet som forlengelser eller tematiske bearbejninger av det første tretonemotivet i taktene 189–190, slik det er forsøkt vist i eksempelet som følger.

Eksempel 10: Videreføring av «frykt ikke»-motiv.

I eksempel 10 er det opprinnelige «frykt ikke»-motiv vist som motiv 1 i takt 189–190, mens de påfølgende motivene markert med nummerert klamme vil kunne oppfattes som ulike bearbejninger eller utvidete versjoner av «frykt ikke»-motiv. Versjon 2 i klamme 2 er en utvidet og permutert krepssvending som starter på siste tone b og går via tonene dess, ess og f til gess enharmonisk omtydet fra fISS, og ender opp på g i takt 192. Versjon 3 starter på gess/fISS i takt 191, og er en variert versjon av originalen ved at siste tone ender opp på b oktavert. Versjon 4 er en lett utvidet og permutert versjon g–gess/fISS–f–b, mens versjonene 5–7 er permuterte og mer utvidete versjoner av den opprinnelige. Den siste versjon 8 er en lett variert og forminskert motivpermutasjon, idet tonen fISS er endret til f og den opprinnelige dype tonen b er endret til c. De ulike versjonene markert i klammene 2–8 ovenfor vil være eksempler på hvordan et i utgangspunktet enkelt tretonemotiv som det opprinnelige vist i klamme 1 kan bearbejdes og utvikles. Versjonene illustrerer at Rautavaara i så henseende utviser kreativitet på dette området.

Dersom vi kun betrakter det melodiske materialet i innledningen til monologen uten å ta hensyn til det harmoniske materialet i bakgrunnen, skaper den lille sekunden fISS–g i taktene 189–190 en midlertidig følelse av g som en slags sentral tone for det første tretonemotivet fISS–g–b, der tonene fISS og b sirkulerer omkring tonen g. Imidlertid oppfatter vi raskt at dette ikke varer ved, for sentraltonen i «frykt ikke»-motiv skifter utover i monologen, jfr. taktene 198, 200, 208 og 215. Harmoniske fenomen som bito-

nalitet og dur/mollakkordikk forekommer relativt ofte. I takt 189–190 har cello og kontrabass en Ess-durakkord, mens fiolin og bratsj har en diss-mollakkord. Tonen g i cello oppfattes som durters i Ess, mens fess/gess i fiolin og bratsj oppfattes som mollters i diss-moll/ess-moll. Akkorden kan dermed oppfattes som en Ess-dur/mollakkord, slik vi også kunne finne det i takt 5 og takt 7 i innledningen av operaen. Gjennom historien er dur/mollakkord brukt av mange komponister, eksempelvis Stravinsky og Bartók, og Rautavaara anvender fenomenet flere steder ikke bare i dette verket, men også i mange andre verksammenhenger. Ess-dur/mollakkorden som anvendes her, kan oppfattes som litt svevende eller ustabil i karakter, og kan dermed også understøtte de mange ustabile sammenhengene som operaens handling søker å vise.

Mens tsarinaens monolog fra takt 65 og utover akkompagneres av skiftende mollakkorder i grunnstilling (se eks. 6), er dette ikke noe entydig fenomen ved Rasputins monolog. I starten her kan vi i stedet oppleve at det harmoniske inntrykket til tider blir mer stillestående ved at akkorder eller basstoner strekkes ut over tid. Taktene 189 starter med dur/mollakkorden Ess-dur/diss-moll og ender opp på en klar og tydelig F-durakkord i takt 199. Bortsett fra takt 192 repeteres tonen ess i kontrabass i taktene 189–198. På tross av at akkordtonene i de lysere strykeinstrumentene skifter litt, får vi en opplevelse av ess som et slags orgelpunkt eller harmonisk fundament over tid, slik vi også kunne oppleve det i innledningstaktene 3–8. En tilsvarende harmonisk opplevelse får vi i taktene 215–230 ved at tonen d ligger i kontrabass i nesten alle taktene. Selv om de lysere strykeinstrumentene skifter akkordtoner, passer de inn i en slags D-dur/mollstruktur. Om vi ser taktene 215–230 i lys av operaens handling, skal den unge tsararvingen i dette avsnittet beroliges, og da kan det være på sin plass med et heller stillestående harmonisk fundament som ligger over tid – et slags spill på handlingen.

Monologen fortsetter fra takt 231 og utover med et slags «helbredelsesavsnitt». Tsararvingen er beroliget, og nå forsøker Rasputin å helbrede ham ved å ta ham med på en slags fiktiv reise til Sibir. Han beskriver naturen i Sibir med følgende ord:

Der over tundraen flyr tranen, likeså den hvite svanen, fra det høye skriker villgåsen ute i villmarken, og ekkoet svarer. Landsbyhusene er blå og grå, solsikkeblomster smiler ved dørene, på veiene går griser og geiter. Men utenfor landsbyen er stillheten.<sup>25</sup>

Melodisk uttrykkes dette ved de følgende vendingene.

Eksempel 11: Rasputins «helbredelsesavsnitt». <sup>26</sup>

231 C<sup>#m</sup> A<sup>#m</sup>(B<sup>b</sup>m) Hm Fm E<sup>b</sup>m Am  
 Siel - læ y - li tund - ran len - tää kur - ki, lii - tää val - ko - jout - sen, kor - ke - al - ta, kor - ke - al - ta  
 237 A<sup>b</sup> Em Cm Gm F<sup>#m</sup>  
 Der over tun - draen flyr tranen, likeså den hvi - le sva - nen, fra det høy - e, fra det høy - e  
 vil - li - han - hi huu - taa e - rä - maa - han. E - rä - maa - han, jos - ta kai - ku vas - taa, kai - ku  
 243 C<sup>#m</sup> Em Hm/F<sup>#</sup> F E<sup>b</sup>m A<sup>b</sup>  
 shri - ker vill - gåsen ute i vill - märken. Ute i vill - mark - en, og ek - koet svar - er, ek - koet  
 vas - taa. Ky - läs - sä ta - lot si - ni - set ja har - maat, au - rin - gon - ku - kat o - vil - lan - sa nau - raa,  
 249 D H<sup>o</sup> B<sup>b</sup> F<sup>#m</sup> Gm Cm  
 svar - er. Lands - by - hu - sene er blå - og - grå, sol - sik - ke - bloms - ter smi - ler ved dø - re - ne,  
 ku - jal - la pit - kä - par - ta vuo - het, por - saat. Mut - ta ky - län ta - ka - na on hil - jai - suus.  
 på vei - e - ne går gri - ser og gei - ter. Men u - ten - for lands - by - en er still het - en.

Det melodiske materialet i «helbredelsesavsnittet» fra takt 231 og utover preges av bevegelser i opp- og nedgang basert hovedsakelig på mollskalaer, selv om også enkelte durskalabevegelser finnes. Melodibevegelserne glir godt inn i den bakenforliggende akkordstrukturen, det harmoniske veksler for hver takt, og blant annet fem tritonusbindinger (t. 233–234, 235–236, 237–238, 245–246, 247–248) og fire små sekundforbindelser opp eller ned (232–233, 236–237, 241–242, 251–252) medvirker til melodibevegelsenes spennende utforming. Tema i avsnittet presenteres tre ganger, med sekundforbindelser mellom begynnelsestonene på temainnsatsene. Første innsats starter på e som vist i eks. 11, andre innsats kommer i takt 254 med start på d, mens tredje innsats i takt 277 starter på f.

Harmonisk vender Rautavaara i avsnittet ovenfor tilbake til fenomenet med skiftende molltreklanger i grunnstilling, slik han gjorde i Alix' monolog fra takt 65 tidligere i operaen. Eks. 11 viser den bakenforliggende akkordstrukturen i form av besifringstegn, som er notert med bakgrunn i klangene dannet av helnotene i cello og kontrabass. Kun i enkelte takter anvendes durakkord, se bl.a. taktene 237–238 og 248–250, og dessuten anvendes omvendingsakkord i takt 245. Dette forstyrrer imidlertid ikke helhetsinntrykket av molltreklanger i grunnstilling som en generell akkompagnementsform i større deler av monologen. Akkordene i taktene 233–238 og 245–248 står som nevnt i tritonusbindinger til hverandre (h–f, ess–a, ass–D, h–F, ess–A), og viser at komponisten også i harmonisk sammenheng lar tritonus være et sentralt spenningskapende element.

Molltreklangerne dannet av de dype strykeinstrumentene i avsnittet fra takt 231 og utover, berikes ved akkorder i fiolin som veksler for hver firedel. Fiolinklangene passer

inn i den overordnede akkordstrukturen i cello og bass. I tillegg har bratsj og klarinett oppadgående melodibevegelser som passer inn i akkordstrukturen. De sistnevnte melodibevegelsene har sju åttedeler som innledes med åttedels pause. Den statiske rytmen som oppstår ved de repeterte helnotene, firedelene og åttedelsbevegelsene innledet med pause varer i ni takter (t. 231–239), og kan ha en beroligende, nærmest søvndyssende effekt. Operaens handling der tsararvingen faller i søvn avspeiles dermed i en vedvarende statisk rytme som varer over tid.

Eksempel 12: Akkordstruktur og rytmisk organisering, t. 231–232.<sup>27</sup>

The image shows a musical score for measures 231 and 232. It consists of three staves: Vln. I/II (Violin I/II), Vla./Cl. (Viola/Clarinet), and Vc./Cb. (Violoncello/Contrabass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 231 shows the Vln. I/II part with a series of chords, the Vla./Cl. part with a melodic line starting with a quarter rest, and the Vc./Cb. part with a static bass line. Measure 232 continues the same patterns, with the Vln. I/II part moving to a new set of chords, the Vla./Cl. part continuing its melodic line, and the Vc./Cb. part remaining static.

Eksempelen ovenfor viser den statiske rytmen i strykere og klarinett i taktene 231–232, slik rytmen er utformet i ni takter av «helbredelsesavsnittet». Rytmen i fiolin og bratsj/klarinet i form av repeterende trokeiske rytmemønstre varer over tid, og understøtter operahandlingen der tsararvingen sovner og blir kvitt smertene sine. I avsnittet er det dialog mellom musikk og drama, og musikken fungerer dermed som scenemusikk i ordets rette forstand.

Som nevnt tidligere siterer Rautavaara seg selv ved å anvende tidligere komponert materiale i operaen. I scenen som følger etter Rasputins lange monolog, anvender Rautavaara materiale fra *Vigilia* (1971), slik han også gjør senere i operaen. Materialet fra *Vigilia* finnes opprinnelig i «Juhlapäivän tropari» (troparion<sup>28</sup> for høytidsdager) fra siste del av «Vesper».

Eksempel 13: Utsnitt fra «Juhlapäivän tropari» fra.<sup>29</sup>

SOPRANO  
ALTO

TENOR  
BASS

Van-hurs-kaan muis-to - a y - lis - tyk - sin vie - te - tään, mut - ta Si - nul - le

The mem - o - ry of the just is bless - ed, but for thee, O Fore - run - ner, the

4

S.  
A.

T.  
B.

oi E - del - lä - kä - vi - jä, on kyl - lik - si Her - ran to - dis - tus,

Lord's wit - ness suf - fic - eth be - cause thou didst ver - i - ly show thy - self

Utsnittet ovenfor fra *Vigilia* er notert med taktveksling for hver eneste takt, der «skjeve» eller ujevne taktarter som fem- og sjutakt forekommer relativt ofte. Den melodiske stilen er resitativisk og deklamatorisk, og det kan virke som om teksten har vært utgangspunkt for melodibevegelsene. Sopranstemmen har størst melodiske bevegelser, mens understemmene ligger i ro eller har små bevegelser i form av nedadgående sekunder. Harmonisk anvender Rautavaara relativt mange septim- og noneakkorder i avsnittet.

Scenen etter Rasputins monolog i operasens akt I starter med operakoret i takt 449, der operakorets medlemmer forestiller religiøse tilhengere av Rasputin.

Eksempel 14: Operakoret, taktene 449–454.<sup>30</sup>

SOPRANO  
ALTO

TENOR  
BASS

449

Van-hurs-kaan kun - ni - aa y - lis - tys - vei - sa - taan si - lä si - nul - le, oi

La oss prise og være takk - nemlig over en rett-havende mann, slik som du, o —

452

S.  
A.

T.  
B.

ja - lo sta - rets, on kyl - lik - si Her - ran to - dis - tus,

— ed - le sta - rets, du er sanne - lig et Her - rens be - vis,



Bortsett fra begynnelsen av andre linje ligger den finske teksten i utsnittet fra operaen nært opptil den opprinnelige. I *Vigilia* (se eks. 13) er teksten myntet på døperen Johannes som verket er skrevet til minne om, mens teksten i taktene 449–454 refererer til Rasputin, som av mange tilhengere ble betraktet som en «starets». Melodisk er avsnittet i operaen transponert ned en liten sekund sammenlignet med det opprinnelige avsnittet i *Vigilia*, men ellers er melodibevegelsene identiske. Koret, med størst melodisk aktivitet i sopranstemmen, uttrykker også her tekstens inderlighet. Som helhet har stemmeføringen store fellestrekk med ortodoks kirkesang. Avsnittet i *Vigilia* er notert med taktveksling for hver takt. Det anvender også ujevne taktarter, mens versjonen i operaen er notert i jevne taktarter og med kun én taktveksling. I avsnittet er det tekstrytmen som er vesentlig, og dermed kan det ha mindre betydning om satsen er notert med eller uten «skjeve» taktarter eller taktvekslinger. Det vil være mulig å notere avsnittet som et resitativ uten angitte taktarter, og likevel oppnå omtrent samme rytmiske virkning. Rent visuelt vil det trolig være lettere å lese versjonen som finnes i operapartituret enn versjonen i *Vigilia*.

Operaens akt II starter med en kort orkesterinnledning på fire takter som kan repeteres etter behov. Det er ingen repetisjon i det foreliggende DVD-opptaket. De tre første taktene er i tretakt, den siste er i firetakt, og avsnittet kjennetegnes av en rytmefigur bestående av halvnote etterfulgt av åttedels triol i hver takt. Akkordstrukturen i avsnittet kan oppleves som tett med bruk av metningstoner, og vi finner her mer bruk av bitonalitet enn for eksempel i starten av akt I. Takt 1 har en C7-akkord med både ters og kvart, takt 2 har en kombinasjon av akkordene Ess og A med sekst og hevet kvart, takt 3 har akkordene Ess og fiss-moll, og takt fire har akkordene C6 og c-moll som videreføres til Ess og fiss-moll.

Etter den korte innledningen kommer en litt underlig figur i fokus på scenen. Den forvirrete personen Mitja fra Kozelski har i operaen en slags kommenterende funksjon ved at han flere ganger formidler korte stemningsrapporter. Slik han fungerer, kan han minne om hoffnarren i klassiske drama, f.eks. i Shakespeares skuespill. Rapportene hans formidles med et direkte språk – han tør uttrykke det som folk flest tenker, men holder for seg selv. I operaens handlingsskjema har påskenatt akkurat inntruffet. Mitjas innsats starter i takt 5, og sammen med munken Iliodor formidler han stemningen på denne spesielle natten. I Russland og innen den ortodokse kirke er påske den viktigste religiøse høytiden, med påskenatt som absolutte høydepunkt i feiringen. Mitja og Iliodor etterlyser tsarens, bojarenes<sup>31</sup> og tronarvingen Alexeis tilstedeværelse ved påskefeiringen. Mitjas sceniske framtoning er noe komisk på tross av alvoret i situasjonen. Han lider av stamming, og dermed blir det også et litt tragikomisk skjær over det alvorlige budskapet han formidler.

Mitja: Hvo-hvo-hvo-hvor er tsaren? Hvo-hvo-hvo-hvor er bojarene?  
 Påskenatt og alt er ga-ga-ga-ga-galt!  
 Iliodor: Hvor er tronarvingen?  
 Mitja: He-he-he-helt enig!  
 Mitja og Iliodor: Hvor er tronarving Alexei?  
 Iliodor: Ingen vet noen ting!  
 Mitja: A-a-a-alt er dysset ned!  
 Iliodor: Alt!<sup>32</sup>

Mitjas stamming gjenspeiles i melodirytmen ved at samme torehøyde repeteres flere ganger i frasene hans, se f.eks. taktene 5–6 i eksempel 15 nedenfor. Vokalinnsatsene til Iliodor og Mitja har felles rytme i takt 11–12, og ellers utfyller de to stemmene hverandre ved komplementærrytme. Duetten utfylles ved en korsats framført av operakoret (vises ikke i eks. 15). Åttedels- og sekstendelstrioler i Iliodor og Mitjas duett gjør at det rytmiske helhetsinntrykket i avsnittet blir litt uoversiktlig, nesten kaotisk, og i samsvar med stemningen som operaens handling søker å beskrive.

Eksempel 15: Mitjas og Iliodors vokalinnsats, akt II, t. 5–14.<sup>33</sup>

Mitja

5  
 Mi - mi - mi - mis - sä on Tsaa - ri? Pa - pa - pa - pa - ja - rit mis - sä Pää - si - äis -  
 Hvo - hvo - hvo hvor er tsa - ren? Hvo - hvo - hvo - hvor er bo - ja - rene? På - ske - natt

Iliodor

8  
 yö ja kaik - ki - vi - vi - vi - al - la! Ni - ni - ni - miin juu - ri!  
 og alt er ga - ga - ga - ga - galt! He - he - he - helt e - mig!

Mis - sä sit - ten kruu - nun pe - ri - jä?  
 Hvor er tron - ar - ving - en?

11  
 Mis - sä Tsa - re - vitsh A - lek - sei? Sa - sa - sa - sa - la - taan kaik - ki!  
 Hvor er tron - ar - ving A - le - xei? A - a - a - alt er dys - set ned!

Mis - sä Tsa - re - vitsh A - lek - sei? Ku - kaan ei tie - dä mi - tään! Kaik - ki!  
 Hvor er tron - ar - ving A - le - xei? In - gen vet no - en ting! Alt!

I duetten ovenfor er det mye trinnvis melodibevegelse i overstemmen, mens understemmen til tider også har mer sprangvis bevegelse i melodilinjene. Taktene 5–9 og 13–14

har et modalt preg ved at melodibevegelsen er basert på c-lydisk skala. Takt 11 og halve takt 12 har også modalitet ved pentatonikk i overstemmen og hel/halvtoneskala i understemmen. Det er tritonusavstand fra takt 5 til takt 6 (c–fiss), fra takt 8 til takt 9 (fiss–c), i takt 10 (ess–a), i takt 11 (diss–a), fra takt 11 til takt 12 (diss–a), i takt 12 (a–ess) og dessuten fra takt 13 til takt 14 (c–fiss). Bruk av tritonus i ulike sammenhenger er som før nevnt et gjennomgående fenomen i operaen, og understøtter operaens handling.

I enkelte scener av operaen framstilles Rasputin som om han i korte stunder mister besinnelsen og har hallusinasjonslignende eller ekstatiske utbrudd. Årsakene kan være forskjellige, blant annet kan det skyldes store alkoholinntak og at han føler seg forfulgt eller truet, eksempelvis av personer han ikke liker eller av djevelen. Når et slikt fenomen inntreffer i operaens handling, er det iørefallende å registrere at komponisten anvender uvanlige klanger i orkesteret fra sag spilt med fiolinbue og fra slagverkinstrumentet cuica. Klangen fra begge disse instrumenter er noe spesiell, og når de anvendes, signaliseres det at Rasputin ikke er helt tilregnelig.

Eksempel 16: Rasputins hallusinasjon, akkompagnert av sag og cuica, akt II, t. 475–478.<sup>34</sup>

475 *con vibrato*

Sag

Cuica

Rasputin

Pois!                      Pois tie - he - si, pi - ru!                      Me - ne!                      Jä - tä rau - haan!  
 Bort!                      Bort her - fra, \_ dje - vel!                      Gå! \_                      La oss få fred!

Eksempelen ovenfor er hentet fra en scene i akt II der Rasputin har hallusinasjoner og føler seg forfulgt. Melodisk kan vi også her finne at tritonusintervallet anvendes. Taktene 477–478 viser bruk av tritonus både i sag og i Rasputins solo. Glissando i sag og vokalstemme har en egen effekt ved at tonehøyden ikke er helt fokusert, og dermed står den i stil med Rasputins bevissthet, som i avsnittet er noe uklar.

Like etter Rasputins hallusinasjon ber Rasputin en gruppe sigøynere om å synge. Den kommende morderen Felix Jusupov er utkledd som sigøyner, og starter på en såkalt «sigøynermelodi», der han synger i duett med Rasputin. Som tidligere nevnt, elsket den historiske Rasputin sigøynermusikk. Duetten akkompagneres av orkesterets fløyter og strykere, samt operakoret som på scenen forestiller gruppen av sigøynere. Eksempel 17 viser utsnitt av duetten mellom Felix utkledd som sigøyner og Rasputin, akkompagnert av koret som framstiller en gruppe sigøynere.

Eksempel 17: Felix, Rasputin og kor, akt II, t. 482–491.<sup>35</sup>

482 Dm Fm G#m

Felix  
Kuu kel-me-ä vain vir-taan ku - vas - tuu, kun syk - syi - nen met-sä vi - luis-saan ho-  
Blek mä-ne spei-les i elvensström-ning-ger, solv - far - get fros-sen\_ host-skog spei-les

Rasputin  
Kuu kel-me-ä vain vir - taan kuu - vas-tuu,  
Blek mä-ne spei-les i elvens ström - nin-ger,

SOPRANO  
Kuu vir taan

ALTO  
Mänens\_ speilbilde i

TENOR  
BASS

487 Hm Dm Am Dm

T. Solo  
pei-seen ve-den pin-taan hei-jas-tuu, ku - vas-tuu kuu kel-me-ä vain vir - ran-pin-taan. Ei  
i el -vens\_ o - ver - fla - te, mä-ne blek spei - les i el -vens ström-nin-ger.

B. Solo  
kun syk - syi-nen met - sä vi - luis-saan ho-pe-ai seen pin-taan ku - vas-tuu.  
solv - farget fros-sen host - skog spei - les i el - vens\_ o - ver - fla\_ te.

S.  
A.  
ku vas tuu. Kuu

T.  
B.  
\_ el - vens strömminger. Måne

Vokalstemmene akkompagneres av fløyte og strykere, der bratsj, cello og kontrabass spiller akkorder i grunnstilling. Akkordene er antydnet med besifringstegn over tenorstemmen, og viser igjen utstrakt bruk av mollakkorder i grunnstilling. Melodisk kan vi finne imitasjon (t. 482–485), motbevegelse (t. 487) og tersparalleller (t. 490) mellom tenor- og basstemmen, noe som gjør at det blir en kontrapunktisk helhet over og et logisk samspill mellom de to vokalstemmene. Melodiene er utformet med mye trinnvis bevegelse og enkelte modale trekk. Avsnittet i eksempel 17 har tonalt senter på d. Modale trekk vises ved bruk av molldominant a-moll i takt 490, og ved doriske innslag i taktene 485, 487 og 490 med stor sekst i melodiene i forhold til oppgitt akkordgrunn-tone i besifringstegnene (t. 485: d i f-dorisk, t. 487: eiss i giss-dorisk, t. 490: fiss i a-dorisk). Rytmsk vil det være mulig å trekke paralleller fra Felix' melodilinje til den kjente russiske folketonen «Volgabåtmennenes sang», som i melodien har en karakteristisk rytme med to åttendedeler, fjerdedel og halvnote.

Eksempel 18: «Volgabåtmenneenes sang», åpning.



Rytmask organisering i takt 486 av Felix' melodilinje (se eks. 17) er identisk, og rytmen i taktene 484, 488 og 489 er ikke ulik rytmen som finnes i denne russiske folketonen. I henhold til Grimley kan en abstrakt forståelse av natur og landskap i musikalsk sammenheng sees i forhold til blant annet nostalgiasignaler og struktur i musikken.<sup>36</sup> Nostalgiasignaler framkommer ved bruk av folkemusikkeffekter, så som trinnvise melodibevegelser og modale innslag. Sammen med de rytmiske assosiasjonene til den russiske folketonen samt gjennom teksten i utsnittet («elvens strømninger» m.m.) og kostymer på scenen får publikum ved disse elementene en fornemmelse av at melodiene kan være hentet fra folkelige russiske tradisjoner.

Rautavaara har i flere tidligere verker anvendt elektronisk frambrakte lyder fra sampler og tape som en del av orkestersatsen.<sup>37</sup> Lydene kan være opptak av fugler, slik som i orkesterverket *Cantus Arcticus*, eller det kan være elektroniske lyder for å illudere noe spesielt, slik som dyrelignende lyder i operaen *Thomas*. I *Rasputin* bruker komponisten også opptak av lyd som et teknisk hjelpemiddel. Ved takt 352 i akt III anvendes et lydopptak for å få fram en spesiell effekt i scenografien. I scenen skal Rasputin forsøke å «helbrede» Felix for hans homoseksualitet. Under hendelsen ligger Felix utstrakt og drømmende – nærmest hypnotisert – på en benk, og hans indre tanker blant annet om hva han må gjøre for å drepe Rasputin, avsynges ikke direkte, men blir i stedet formidlet gjennom et vokalopptak av Felix' stemme som avspilles elektronisk via høytalere, slik at den drømmeaktige stemningen i scenen forsterkes.

En lignende effekt kan oppleves flere andre steder i operaen, selv om det i disse scenene ikke anvendes noen form for elektronisk lydgjengivelse. I akt II ved takt 770 og utover vises det hva som kan skje når uvedkommende får tak i det tidligere omtalte brevet fra Alix. Leserne av brevet er i fokus framme på scenegulvet, og teksten i brevet formidles av Alix mens hun står skjult bak i kulissene og synger teksten. Stemmen hennes oppleves som fjern, og dermed kan det oppfattes som om stemmen med brevets innhold formidles elektronisk via høytalere. Tilsvarende kan man i operaens avslutningsscene ved takt 859 i akt III oppleve at Rasputins siste vokalinnsetts avsynges, selv om operaens hovedperson nettopp er myrdet. Vokalinnsettsen med libretto basert på den historiske Rasputins siste brev fra 1916 avsynges med retrospektiv effekt mens hovedrolleinnhaveren er skjult i kulissene, og igjen kan det oppleves som om vokalinnsettsen formidles elektronisk, noe som gir assosiasjoner til andre verker av komponisten med elektroniske innslag som en del av det totale lydbildet.

## CODA

I Rautavaaras *Rasputin* forenes komponistens musikk og libretto med operaverdenens visuelle virkemidler. Gjennom operaen viser Rautavaara at han ikke bare drar veksler på et langt kompositorisk virke i eget land, men også på inspirasjon fra Finlands store granneland i øst, som Finland i perioder konstitusjonelt har ligget under. Russlands historie, musikk og kultur gjenspeiles i operaen. Med sin finske tekst, og gjennom en effektiv bruk av sitater fra opprinnelige brevttekster kombinert med karakteristisk melodikk, rytmikk, harmonikk og orkestrering som her er vist hovedsakelig ved eksempler fra operaens akt I og akt II, setter imidlertid Rautavaara sitt eget stempel på dramaet. Operaens handling framstår nærmest dokumentarisk. Tekst og musikk er intimt forbundet og utgjør en sterk enhet, det er dialog mellom musikk og drama, og musikken fungerer som scenemusikk i ordets rette forstand. Rasputins liv og endelikt var dramatisk i seg selv, og med Rautavaaras frodige tonespråk blir historien gjenfortalt på en ytterst spennende måte.

## Noter

- 1 Figes 1996, s. 24–34.
- 2 Rautavaara 2005, DVD.
- 3 De Jonge 1982, s. 227.
- 4 Figes 1996, s. 20–21.
- 5 Ibid., s. 24–25.
- 6 De Jonge 1982, s. 151.
- 7 Ibid., s. 204.
- 8 Rautavaara 2003, akt II, s. 279–282.
- 9 De Jonge 1982, s. 339.
- 10 Rautavaara 2003, akt III, s. 440–445.
- 11 Figes 1996, s. 290.
- 12 Rautavaara 2003, akt III, s. 433.
- 13 Hako 2005, s. 7.
- 14 Rautavaara 2003, akt I, s. 1.
- 15 Se f.eks. takt 5 eller takt 8 i eks. 2.
- 16 Rautavaara 2003, akt I, s. 1–2.
- 17 Loc. cit.
- 18 Loc. cit.
- 19 Se f. eks. avslutningsakkorder i satser fra *Vigilia* (liten sekund mellom melodistemmer), takt 36 i *Pianonate nr. 1*, sats I (dur/mollakkord), takt 53 og 65 i *Pianonate nr. 2*, sats I (dur/mollakkord) og avslutningsakkord i *Itarukous/Evening Prayer* fra *Pyhiä päivät/Sacred Feasts* (avslutningsakkord har mollters og forminsket kvart).
- 20 Rautavaara 2003, akt I, s. 12, min oversettelse.
- 21 Ibid., s. 13, min oversettelse.
- 22 Ibid., s. 24, min oversettelse.
- 23 Ibid., s. 31–32, min oversettelse.
- 24 Ibid., s. 32–33, min oversettelse.
- 25 Ibid., s. 37–39, min oversettelse.
- 26 Loc. cit.
- 27 Loc. cit.
- 28 Troparion: hymnestrofe i bysantisk kirkesang.
- 29 Rautavaara 1988, s. 59.
- 30 Rautavaara 2003, akt I, s. 72, min oversettelse.
- 31 Bojarene: øverste adelsmenn i Russland.
- 32 Rautavaara 2003, akt II, s. 138–140, min oversettelse.
- 33 Loc. cit.
- 34 Ibid., s. 218, min oversettelse.
- 35 Ibid., s. 219, min oversettelse.
- 36 Grimley s. 56–58, 86.
- 37 Jf. Bakke 2009, s. 85–90.

## Referanser

- Bakke, Reidar. 2009: «Naturen i Rautavaaras musikk» i *Studia Musicologica Norvegica* 35, s. 81–92.
- De Jonge, Alex. 1982: *The Life and Times of Grigori Rasputin* (New York)
- Figes, Orlando. 1996: *A people's Tragedy. The Russian Revolution 1891–1924* (New York)
- Grimley, Daniel M. 2006: *Grieg – Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge)
- Hako, Pekka. 2005: «The dual nature of Rasputin» i Rautavaara, Einojuhani. 2005: *Rasputin* (Helsinki), DVD teksthfte, s. 6–7.
- Howell, Tim. 2006: «Einojuhani Rautavaara (b. 1928) Something Old...Something New...» i *After Sibelius: Studies in Finnish Music* (Aldershot), s. 113–142.
- Korhonen, Kimmo. 2003a: «Einojuhani Rautavaara: A composer of many personas» i *Inventing Finnish Music* (Helsinki), s. 147–152.
- Korhonen, Kimmo. 2003b: «Rasputin – a whirlwind of mysticism, debauchery and politics» i *Finnish Music Quarterly* 4/2003, s. 36–37.
- Rautavaara, Einojuhani. 2003: *Rasputin* (Helsinki), partitur
- Rautavaara, Einojuhani. 2005: *Rasputin* (Helsinki), DVD
- Rautavaara, Einojuhani. 1988: *Vigilia* (Helsinki)
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 1993: «Einojuhani Rautavaara as opera composer» i *Finnish Music Quarterly* 3/1993, s. 40–45.

## Summary

The Finnish composer Einojuhani Rautavaara (born 1928) has written numerous different types of music. In his work we can find songs, choral music, chamber music, symphonic music, electronic music, etc. Notably, many of his 10 operas have become quite popular in his homeland, Finland. His last opera, *Rasputin* (2003), takes us to Russia in

the years before the 1917 revolution and focuses on the close relationship between the enigmatic monk Rasputin and the last Tsar family of the House of Romanov. Rautavaara wrote both the music and libretto, and the opera shows the composer's complete mastery of this genre.

## Key words

Rautavaara, Finnish music, Finnish opera, Rasputin, the House of Romanov

## Biography

Reidar Bakke is Associate Professor at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Department of Music in Trondheim. He studied piano and music theory at the Bergen Conservatory (now The Grieg Academy) and The Norwegian Academy of Music (Oslo). In the years 1981–86 he

taught music theory at the Bergen Conservatory. Since 1986 he has been teaching music theory at NTNU. As a researcher he is working with Nordic vocal traditions and Nordic composers like Grieg, Sibelius and Rautavaara.