

Jean Sibeliuksen viidennen sinfonian transkriptio kahdelle pianolle

Petja Yläräkkö

OPINNÄYTETYÖ
Marraskuu 2022

Musiikkipedagogi
Instrumenttipedagogi

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogi amk
Instrumenttipedagogi

YLÄRAKKOLA, PETJA:

Jean Sibeliuksen viidennen sinfonian transkriptio kahdelle pianolle

Opinnäytetyö 51 sivua
Marraskuu 2022

Tämän opinnäytetyön tavoitteena oli tuottaa Jean Sibeliuksen (1865–1957) sinfoniasta nro 5 Es-duuri op. 82 (1919) transkriptio kahdelle pianolle, arvioida sovitustyössä tehtyjä ratkaisuja ja kompromisseja sekä sitä, onko tämän tyyppisen teoksen sovittaminen pianolle ylipäätään järkevää tai mielekästä. Transkription ensisijainen päämäärä oli se, että se soisi mahdollisimman hyvin, olisi soitettavissa konsertissa ja sinfonian ”henki” olisi siinä alkuperäisen tavoin läsnä. Sanat ”transkriptio” ja ”sovitus” tarkoittavat tässä opinnäytteessä samaa asiaa, eli alkuperäisen teoksen siirtämistä mahdollisimman uskollisesti uudelle instrumentaatiolle.

Opinnäytteessä tarkasteltiin ensin hyvin lyhyesti viidennen sinfonian eroja sen ensimmäisen (1915), toisen (1916) ja kolmannen (1919) version välillä. Tekijä kertoi esimerkein myös omista näkemyksistään liittyen pianosovituksiin, minkä jälkeen hän selosti oman sovitusprosessinsa sinfonian alusta loppuun.

Apuna ja perspektiivinä sovitustyössä olivat tietävästi ainoa viidennestä sinfoniasta painettu sovitus, jonka Karl Ekman (1869–1947) teki yhdelle pianolle vuonna 1922, sekä Henri Sigfridssonin (1974–) levytys siitä (2011). Pääosassa sovituksessa olivat kuitenkin tekijän omat ratkaisut ja intuitio, ja edellä mainitut lähteet toimivat vain lisänäkökulmana työssä. Tämän opinnäytetyön tarkoituksena ei muodostunut olla transkriptio-opas, vaan kuvaus tekijän omasta ajatuksenjuoksesta sovitusprosessissa.

Tekijän mielestä sovitus ja opinnäytetyö saavuttivat tavoitteensa. Varsinkin sovituksen tekeminen kehitti kokonaisvaltaisesti tekijän muusikkoutta sekä hänen kykyään tarttua entistä suurempiin haasteisiin tulevaisuudessa.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Music Pedagogy
Instrument Pedagogue

YLÄRAKKOLA, PETJA:
Transcribing Jean Sibelius' 5th Symphony for Two Pianos

Bachelor's thesis 51 pages
November 2022

The aim of this thesis was to produce a transcription for two pianos of Jean Sibelius' (1865–1957) Symphony no. 5 in E-flat major op. 82 (1919) and evaluate the solutions and compromises that arose during the transcription process. The main goals of the transcription were that it would sound as good as possible, be playable in concert and reach the “spirit” of the original work. In this thesis, the terms “transcription” and “arrangement” mean the same thing, which is moving the original work to a new instrumentation as faithfully as possible.

This thesis started by exploring very briefly the 5th Symphony's differences between its' first (1915), second (1916) and third (1919) versions. The author also addressed their own opinions about the field of piano transcription as a whole, after which the Symphony's transcription process from start to finish was covered. Bringing help and perspective to the process were Karl Ekman's (1869–1947) transcription of the Symphony for solo piano (1922), along with Henri Sigfridsson's (1974–) recording of it (2011).

The goals of the transcription and the thesis were reached. Especially the transcription process wholly developed the author as a musician and their ability to grasp even larger projects in the future.

Key words: piano music, transcriptions, arrangements, Sibelius, symphonies

SISÄLLYS

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | JOHDANTO | 5 |
| 2 | AJATUKSIANI SOVITTAMISESTA..... | 7 |
| 3 | SOVITUSTYÖ..... | 12 |
| 3.1 | I. Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto)..... | 12 |
| 3.2 | II. Andante mosso, quasi allegretto..... | 32 |
| 3.3 | III. Allegro molto | 39 |
| 4 | POHDINTA | 49 |
| | LÄHTEET..... | 51 |

1 JOHDANTO

Sain idean Sibeliuksen viidennen sinfonian sovittamiseen pianolle kuultuani sen Lohjan kaupunginorkesterin esittämänä vuonna 2020. Sinfonia teki minuun suuren vaikutuksen ja seuraavien kuukausien aikana kuuntelin sen varmastikin useita kertoja joka viikko. Näiden kuukausien aikana mieleeni alkoi muodostua idea pianosovituksen tekemisestä kahdelle pianolle, sillä olin ennenkin sovittanut pieniä videopelikappaleita kyseiselle kokoonpanolle. TAMK:n opintoni olivat jo yli puolessa välissä ja opinnäytetyön aihetta piti alkaa miettimään, joten oli luontevaa valita tämä sovitushanke opinnäytteen aiheeksi, vaikka tiesinkin työmäärän tulevan olemaan huomattavasti suurempi kuin opinnäytetöissä keskimäärin. Sen lisäksi, että rakastan sinfoniaa teoksena ja olen kiinnostunut pianosovituksista yleensä, suurena motivaation lähteenä oli myös jonkin todella konkreettisen tuottaminen opintojeni päätteeksi; vaikka opinnäytteeni kirjallista osiota ei sen koommin luettaisi, on Sibeliuksen viidennestä sinfoniasta kuitenkin todistettavasti ja suurella vaivalla nyt tehty kahdelle pianolle sovitushanke, jonka voi soittaa konsertissa.

Viidennen sinfonian säveltäminen ei ollut Sibeliukselle nopeaa eikä helppoa. Sibeliuksen sivustolla sanotaan, että säveltäjä sai ensimmäiset ideansa sinfoniaa varten jo vuonna 1912, vaikka teos olikin lopullisessa muodossaan vasta 1919. Tähän ajanjaksoon mahtui kolme erillistä versiota sinfoniasta, joista varsinkin ensimmäinen ja kolmas erosivat toisistaan huomattavasti. Ensimmäisessä versiossa osia oli vielä neljä ja se oli huomattavasti pitempi kuin kolmas. Toisessa versiossa Sibelius liitti 1. ja 2. osan yhteen, tehden sinfoniasta kolmiosaisen, sekä esimerkiksi finaalissa eksperimentoi uudella musiikillisella materiaalilla, joka ei kuitenkaan yltänyt sinfonian kolmanteen ja lopulliseen versioon. On jännittävää ajatella, kuinka suuren yrityksen ja erehdyksen tulos sinfonian lopullinen muoto on, kun ottaa huomioon, kuinka täydellisen luonnolliselta se kuulostaa.

Sinfonian sävellysaikana syntyi myös monia pieniä Sibeliuksen hittejä, kuten *Kukka-sarja* op. 85 (1916–1917) pianolle, *Viisi kappaletta viululle ja pianolle* op. 81 (1915–1918), josta löytyvät muun muassa kestopuosikit *Mazurka* (1915) ja *Rondino* (1917), sekä *Puu-sarja* op. 75 (1914–1919) pianolle, jonka viimeinen

osa *Kuusi* (1919) on Sibeliuksen koko tuotannon tunnetuimpia teoksia. Sävelkielensä puolesta en itse olisi osannut sijoittaa näitä teoksia ajallisesti viidennen sinfonian yhteyteen, vaan olisin arvannut niiden olevan aikaisempaa tuotantoa.

Sovituksen tekoon on saatu lupa Sibeliuksen perikunnalta ja viidennen sinfonian tekijänoikeuksien haltijalta Edition Wilhelm Hansenilta.

2 AJATUKSIANI SOVITTAMISESTA

Päätös tehdä sovitus nimenomaan kahdelle pianolle yhden sijaan tuli halustani saada tuotettua mahdollisimman alkuperäisteokselle uskollinen kuulokuva. Sibeliuksen viidennestä sinfoniastahan on olemassa Karl Ekmanin (1869–1947) sovitus yhdelle pianolle (1922), jossa on jouduttu tekemään melkoisesti kompromisseja sen suhteen, mitä sovitukseen sisällytetään ja mitä ei. Nämä kompromissit kuulee erinomaisesti Henri Sigfridssonin (1974–) ansiokkaasta levytyksestä (2011), jossa hän soittaa Ekmanin sovituksen lisäksi oman soolopianosovituksensa Sibeliuksen toisesta sinfoniasta D-duuri op. 43 (1902). Levyn kansilehtisessä sanotaan Sigfridssonin tehneen Ekmanin sovitukseen omia lisäyksiään, joita ei kuitenkaan eritellä sen enempää.

Oma sovituksenikaan ei tietenkään ole täydellinen transkriptio kaikesta partituuriin sisällöstä, mutta neljä kättä verrattuna kahteen tuottaa vääjäämättä rikkaamman ja autenttisemmän sointikuvan. Näin ajatteli myös Reima Raijas, joka omassa tohtorintutkimuksen opinnäytekokonaisuuden raportissaan (2012, 72) sanoo:

(Zoltan) Kocsisin Wagner-transkriptioista vaikuttuneena aloin sovitaa Sibeliuksen Sinfoniaa nro 5 kahdelle pianolle. Uskoin kahden pianon mahdollistavan orkesteriefektejä vastaavien sointi-illuusioiden ja mahdollisimman täydellisesti kaikkien partituuriin kirjoitettujen äänten esiin saamisen. Kykyni riittivät teoksen toisen ja kolmannen osan soitettavissa olevien siirtokirjoitusten aikaansaamiseen, mutta sointikuvasta muodostui meluisa, eikä orkesterisoinnin tavoin avara. Kahden soittajan välillä on haasteellista synkronoida yhteinen sointi-illuusion tavoite, jota orkestraalinen pianonsoitto edellyttää.

Raijas siis lähti työhön samalla motiivilla kuin minäkin, mutta päätyi negatiiviseen lopputulemaan, jossa sointikuva ei vastannut odotuksia, eikä soittajien välinen koordinaatio onnistunut. En kuitenkaan lannistunut luettuani hänen kokemuksistaan, sillä Raijaksen päämäärät olivat melko erilaiset omiini verrattuna; hänen tohtorintutkimuksensa aiheena oli nimenomaan orkesterin soitinten jäljittely pianolla, eikä vain äänten soittaminen toisella soittimella, niin kuin itselläni. Ymmärrän hyvin, että lopputulemana on pettymys, jos yrittää saada kahdella pianolla tuotettua vaikkapa klarinetin ja fagotin yhteissoinnin.

Puhuessamme pianotranskriptioista säveltäjä Lauri Kilpiö (1974–) sanoi minulle, että sovitettaessa orkesteriteosta pianolle, pitää orkesterimusiikki muuttaa pianomusiikiksi. Hän siis tarkoitti, että pianosovituksen tulisi kuulostaa siltä, että se olisi alun perinkin sävelletty pianolle. Samalla hän ilmaisi kielteisen suhtautumisensa tremoloihin, joita pianotranskriptioissa tunnetusti esiintyy hyvinkin runsaasti, enimmäkseen timpanin ja jousien pitkien äänien simuloimiseksi.

Riippuu hyvinkin paljon sovittavasta teoksesta, kuinka pianokappalemaiseksi sen pystyy muuttamaan. Huonoiten pianon sointiominaisuuksia vastaavat mielestäni hitaasti eteenpäin vellovat sointimassoihin ja pitkien äänten intensiteettiin perustuvat teokset. Sibeliukselta tällaisia kappaleita ovat mm. *Tapiola op. 112* (1926), *Sinfonia nro 7 op. 105* (1924) sekä ikivihreä *Tuonelan joutsen* (1900) sarjasta *Lemminkäinen op. 22*, josta lisää tuonnempana. Pianolla tulisi aina muistaa sen äänen syntyminen fyysiset realiteetit; vasaran lyötyä kieltä ääni alkaa saman tien hiipua pois, eli yksittäisillä äänillä tai soinnuilla ei ole mahdollista tehdä esimerkiksi *crescendoa*.

Hyvä esimerkki erinomaisesti pianolle kääntyvästä orkesteriteoksesta onkin Sergei Rahmaninovin (1873–1943) *Sinfoniset tanssit op. 45* (1940), josta säveltäjä itse tuotti kahden pianon sovituksen samanaikaisesti orkesteriversion kanssa. Rahmaninov oli aikansa suurimpia pianisteja, ellei suurin, ja *Sinfonisissa tansseissa* mielestäni näkyy hänen pyrkimyksensä tuottaa selkeän pianistinen orkesteriteos, jossa ei tarvitse tehdä sen suurempia kompromisseja pianoversion suhteen. Teoksen selkeä ja dynaaminen rytmikka pitää kappaleen aina liikkuvana ja tanssillisena, ja muutamat rauhallisemmat peräkkäisiin sointuihin perustuvat katkelmat saavat aina kontrastikseen rytmisempiä aiheita. Alla on teoksen ensimmäisen osan kuuluisan alttosaksofonisoolon alkua (Nuottiesimerkki 1). Katkelma soi erinomaisesti sekä orkesterilla että pianolla (Nuottiesimerkki 2), mikä johtuu sen luontaisesta liikkeestä ja hieman rikotuista säestysrytmeistä. Orkesterilla olisi periaatteessa mahdollista säestää saksofonin melodia myös staattisilla soinnuilla, mutta tällöin pianoversiosta tulisi tahattoman koraalimainen ja epäkiinnostava.

Lento

Oboi I, II *pp*

Clarinetti I, II (in A)

Saxophone (Alto) *molto espressivo* *mf*

11

Oboi I, II *pp*

Corno Inglese *mf* *cresc.* *p* *dim.* *pp*

Clarinetti I, II (in A)

Saxophone (Alto) *dim.*

Fagotti I, II *pp* *cresc.* *dim.* *dim.*

Nuottiesimerkki 1. S. Rahmaninov. *Sinfoniset tanssit op. 45*. Osa I. Oboe, klarinetti in A, alttosaksofoni, englannintorvi, fagotti. Tahdit 98–104.

Lento

cresc. *pp* *molto espress.* *mf*

p *cresc.*

dim. *p*

111

102 *pp*

cresc. *dim.* *p*

Nuottiesimerkki 2. S. Rahmaninov. *Sinfoniset tanssit op. 45* kahdelle pianolle (sov. Rahmaninov). Osa I. Tahdit 96–104.

Toisessa ääripäässä esiintyy Rajaksenkin (2012) tohtorintutkinnossa käsiteltävä Sibeliuksen *Tuonelan joutsen*, jonka on sovittanut pianolle Rajaksen lisäksi ainakin Otto Taubmann (1859–1929). Teoksessa jouset säestävät pitkillä äänillä puhaltimilla soitettavaa melodiaa, ja jousien tulisi saada aikaan intensiivistä sointia ja dynamiikan vaihteluita. Ongelma käy ilmi heti teoksen alusta lähtien, kun jouset soittavat yksinkertaista, mutta koko ajan voimistuvaa a-mollisointua, joka lopulta purkautuu g-mollissa englannintorven melodian alkuun (Nuottiesimerkki 3). Pianolla näitä efektejä ei voi toteuttaa ollenkaan, ainakaan käyttämättä tremoloa. *Tuonelan joutsen* on kuitenkin pitkäkö teos noin 9 minuutin kestollaan, eikä taukoamatonta tremoloa jaksaa kuunnella kukaan niin pitkään. Lopputuloksena on sarja peräkkäisiä sointuja, jotka eivät mielestäni edusta teoksen intensiivistä ja fantastista tunnelmaa, vaan muistuttavat enemmänkin harmoniareduktiota (Nuottiesimerkki 4), eli jonkin teoksen yksinkertaistettua muotoa harmonioiden analysoimiseksi.

The image shows a page of a musical score for the piece "Andante molto sostenuto" from Sibelius's "Tuonelan joutsen". The score is for a full orchestra and includes parts for English Horn Solo, Oboe, Clarinetto basso (B), 2 Fagotti, 4 Corni (F), 3 Tromboni, Timpani, Cassa, Arpa, Violini I, Violini II, Violo, and Contrabassi. The tempo is marked "Andante molto sostenuto". The score shows a melodic line in the English Horn Solo part, which is then taken up by the strings. The strings play a simple, repetitive melodic pattern with dynamic markings such as "con sord.", "mf cresc.", "f dim.", and "pp".

Nuottiesimerkki 3. J. Sibelius. *Tuonelan joutsen* sarjasta *Lemminkäinen op. 22*. Koko orkesteri. Tahdit 1–6.

Andante molto sostenuto

pp cresc. sopra mf f

(mit Verschiebung) f espr.

Nuottiesimerkki 4. J. Sibelius. *Tuonelan joutsen sarjasta Lemminkäinen op. 22.* (sov. Taubmann). Tahdit 1–5.

Myös viides sinfonia sisältää tämän kaltaisia katkelmia, mutta niiden kanssa esiintyy aina kontrastoivaa tekstuuria, jolloin esimerkiksi pitkään tremololla tehtyyn *crescendoon* ei välttämättä kiinnitä sen enempää huomiota.

3 SOVITUSTYÖ

Seuraavaksi kuvailen itse sovittamisprosessin sinfonian alusta loppuun. Tekstistä saa paljon enemmän irti, mikäli teoksen on kuunnellut ja lukijalla on partituuri käytössään. Tekijänoikeussyistä sovitukseni koko nuottia ei ole sisällytetty tähän opinnäytteeseen. Sovitus on kirjoitettu Avid Technologyn Sibelius 8 -nuotitusohjelmalla, ja partituuri oli Dover Publicationsin Jean Sibelius: Symphony No. 5 in E-flat Major Op. 82 in Full Score (2001a).

3.1 I. Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto)

Sinfonia alkaa timpanin ja käyrätorvien lempeällä kutsulla teoksen pääsävellajissa Es-duurissa. Sibeliukseseen usein yhdistetään tekniikka, jossa hyvin pienistä ”alkusoluista” kehitellään kokonaisia teoksien teemoja, ja joidenkin tutkijoiden mukaan tämän käyrätorvikutsun neljä ensimmäistä säveltä ovatkin juuri sellainen solu, johon jokainen tärkeä motiivi voidaan yhdistää (Sibelius.fi). Alun soitintaminen oli melko ongelmantonta; secondo soittaa timpanin tremoloa ja käyrätorvien pitkää sointua, ja primo käyrätorvien teemaa. Kuitenkin heti kolmannessa tahdissa törmäsin sinfonian ensimmäisen osan hallitsevaan ongelmaan: Sibelius on ripotellut sävelten alut sekä loput tahtien eri osille saadakseen aikaan vellovan ja ei-pystysuoran vaikutelman (Nuottiesimerkki 5). Pianolla tällaiset erot eivät välttämättä kuulu ollenkaan, tai ovat epäkiitollisen vaikeita toteuttaa. Päädyin kuitenkin vielä tässä kappaleen vaiheessa merkitsemään nuotit yhtä pitkiksi kuin partituurissakin.

4 Corni in F.

p *mf*

p sempre

The image shows a musical score for four horns in F major. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff has a bass clef and contains similar musical notation. The dynamics *p* and *mf* are marked above the top staff, and *p sempre* is marked below the bottom staff.

Nuottiesimerkki 5. Osa I. Käyrätorvi in F. Tahdit 1–3.

Seuraavaksi alun käyrätorviteeman ottavat hoidettavakseen huilut, oboet sekä klarinetit. Soittimet pallottelevat pientä teeman fragmenttia keskenään luoden

dialogimaisen sointikuvan erilaisilla soinneillaan. Pianolla tällaista efektiä ei tietenkään pysty aikaansaamaan, joten tyydyin vuorottelemaan motiivia soittajien kesken.

Ongelmalliseksi osoittautuivat myös käyrätorvien ja fagottien laskevat säestyskuviot. Päädyin vuorottelemaan myös säestyskuviota soittajien välillä toivoen, ettei laskeva melodia alkaisi kuulostamaan liian irralliselta ja poukkoilevalta. Soittajien vaihtelu mahdollisti tosin myös sen, että ylöspäinen motiivi ja alaspäinen säestys osuivat aina yhtä aikaa samalle soittajalle, jolloin keinahteleva poljento oli helppo toteuttaa, kun soittajien välisen koordinaation tarve väheni (Nuottiesimerkki 6).

Nuottiesimerkki 6. Osa I (sov. Yläraakkola). Taudit 5–8.

Kaksi yleisintä tapaa simuloida timpania pianolla ovat epäilemättä oktaavitremolo ja sekuntitrilli. Tässä sovituksessa olen kauttaaltaan käyttänyt enimmäkseen oktaavitremoloa, mutta alkaen tahdista 13 päätin käyttää matalaa h-c trilliä. Perustin valintani musiikin luonteen muutokseen: tahtiin 13 asti musiikkia oli hallinnut lempeä duuritonaalisuus, mutta nyt säestykseen ilmestyi ensimmäistä kertaa vähennetty sointu, ja vähennetty harmonia jatkui miltei katkeamattomana tahtiin 28 asti.

Myös jouset tekivät näyttävän ensiesiintymisensä tahdissa 18, jatkaen aikaisemmin aloitettua vähennettyä harmoniaa, tällä kertaa kuitenkin nousten asteittain. Jousien tremolokuviossa oli hieman epäselvyyttä: Sibelius on

nuotintanut tremolon kolmena pisteellisenä kahdeksasosanuottina, joissa on yksi tremoloviiva (Nuottiesimerkki 7).

The image shows a musical score for three string parts: I. (Violin I), VI. (Violin II), and V. (Viola). Each part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of two measures. In the first measure, each part has a dynamic marking of *sf* followed by *p*, and the instruction *poco flautato*. The notes are eighth notes with a tremolo line above them. In the second measure, the dynamic marking is *poco cresc.* and the notes continue with the tremolo effect.

Nuottiesimerkki 7. Osa I. 1. ja 2. viulu, alttoviulu. Tahdit 18–19.

Kuvatunlaisesta tavasta merkitä tremoloa en löytänyt mitään tietolähdettä, joten jouduin kuuntelemaan ja katsomaan esityksiä sinfoniasta. Tulin tulokseen, että ääniä on tarkoitus soittaa kolme jokaisella nuotilla, eli yhdessä kolmen pisteellisen nuotin rykelmässä ääniä soitettaisiin yhdeksän. Asian selvittämistä ei myöskään auttanut se, että Ekman omassa sovituksessaan on käyttänyt kahta ääntä jokaista nuottia kohden kolmen sijaan, epäilemättä helpottaakseen jo valmiiksi ruuhkaista katkelmaa (Nuottiesimerkki 8). Myöhemmin, jo sovituksen tehtyäni, sain vahvistuksen oman tulkintani oikeellisuudesta Elaine Gouldin (2011, 220) notaatio-oppaasta *Behind Bars*.

The image shows a musical score for strings (Str.). The score is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of two measures. In the first measure, there is a dynamic marking of *sf* followed by *p*, and the instruction *poco flautato*. The notes are eighth notes with a tremolo line above them. In the second measure, the dynamic marking is *poco cresc.* and the notes continue with the tremolo effect. There are also markings for *r. H.* (right hand) and *Str.* (strings).

Nuottiesimerkki 8. Osa I (sov. Ekman). Tahdit 18–19.

Nuottiesimerkki 9. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahti 18.

Viulujen ja alttoviulujen nostattaessa intensiteettiä vähennetyillä soinnuillaan, soittavat sellot ja kontrabassot tiettyihin väleihin painokkaan h-oktaavin. Valtaosan ajasta myös timpani möyrii samaista h-trilliä, joten oli luontevaa antaa oktaavi samalle soittajalle. Stemman nuotintaminen oli kuitenkin vaikeaa. Mielestäni kolmannen rivin käyttö tuntui liialliselta, kun satsi oli vielä suhteellisen yksinkertaista ja selkeää, mutta yhdelle riville laitettuna kohdasta oli vaikea saada selkoa. Toki oli myös mahdollisuus antaa oktaavi secondon soitettavaksi sostenuto-pedaalin avulla, mutta halusin pitää tässä kohdassa soittajat ikään kuin melodiana ja säestyksenä. Päädyin siis antamaan oktaavin primon vasemmalle kädelle, ja lisäsin sivun alalaitaan ohjeen, kuinka oktaavi tulisi soittaa, sekä ranskankielisen esitysmarkinnan *en dehors* eli ”esiin tuoden” (Kuva 1, Nuottiesimerkki 9).

*) The player should quickly play the octave with the left hand, and then immediately go back to playing the trill.
The octave will sound through the use of pedal.
The trill notation always affects only the singular low b.

Kuva 1. Osa I. (sov. Yläräkkölä). Esitysohje tahtiin 18.

Olen käyttänyt sovituksessani italiankielisten esitysmarkintöjen lisäksi kahta ranskankielistä merkintää: jo esiintynyt *en dehors* (esiin tuoden) ja myöhemmin sovituksessa ilmenevä *très fondu* (sulautuen). Syy ranskan käyttöön löytyy maan 1800–1900 -lukujen impressionistisesta musiikkisuuntauksesta, jossa esimerkiksi Claude Debussyn (1862–1918) ja Maurice Ravelin (1875–1937) kaltaiset säveltäjät loivat pianoteoksiinsa uudenlaisia efektejä pedaalia käyttämällä. Ranskalaisen impressionismin pianotekstuuri on usein

monimutkaista ja -äänistä, jolloin melodisen aineksen ja säveltäjän toivoman soinnin ymmärtäminen voi olla vaikeaa. *En dehors* onkin erittäin selkeä tapa ilmaista ne äänet, joiden ainakin pitää kuulua (Nuottiesimerkki 10). *Très fondu* on taas ennen kaikkea sointiin ratkaisevasti vaikuttava sointiefekti. Esimerkiksi tremolon esitysohjeeksi kirjoitettu *très fondu* tarkoittaa, ettei tremolon yksittäisiä ääniä kuulu kuulla, vaan tavoitteena on tuottaa mahdollisimman tasainen sointimatto. Samanlaista tarvetta tällaisille esitysohjeille ei löytynyt sen ajan saksalaisesta tai italialaisesta musiikista, joten käyttöön ovat vakiintuneet ranskalaiset esitysohjeet. Sibelius ei itse ole käyttänyt ranskankielisiä esitysohjeita, vaikka hänen teoksistaan esimerkiksi *Aallottaret op. 73* (1913–1914) ja *Dryadi op. 45 nro 1* (1910) ovatkin hyvin ranskalaistyylisiä musiikkia.



Nuottiesimerkki 10. Tyypillinen esimerkki *en dehors:n* käytöstä. M. Ravel: *Une barque sur l'océan* sarjasta *Miroirs*. Tahdit 3–5.

”Säestyksen” ongelmat ratkaistuani katkelman sovitus oli melko suoraviivaista. Puupuhaltimien yhteisteeman nuotitukseen ei tarvinnut keksiä mitään pianistisia temppeja, joten siirryin katkelman nostatuksen huippukohtaan tahdissa 28. Siinä koko orkesteri on jaettu kahtia puhaltimiin ja jousiin. Sibelius on rakentanut katkelman niin, että sekä puhaltimista että jousista löytyvät samat sävelet, jotka soitetaan 16-osan päässä toisistaan, luoden täyden ja massiivisen soinnin. Lopputuloksena on laukkaavan kuuloinen yhteissointi (Nuottiesimerkki 11).

Nuottiesimerkki 11. Osa I. Käyrätorvi in F, timpani, pasuuna, 1. ja 2. viulu. Tahdit 28–29.

Orkesterilla tämä kuulostaa oikein hyvältä, eikä tuota soinnillisia ongelmia, koska äänet tulevat peräkkäin täysin eri soitinryhmää olevilta soittimilta, jonka lisäksi orkesterisoitinten äänet syttyvät hitaammin kuin pianolla. Siksi pianolla kuvatonlaista efektiä ei oikeastaan voi saavuttaa, sillä kahdella eri pianollakin soitettu peräkkäinen sama ääni kuulostaa vain kömpelöltä ja raskaalta. Päädyin siis siihen, että yksi soittaja soittaa koko katkelman, ja että jousien hieman puhaltimia edellä oleva stemma toimii melodiana (Nuottiesimerkki 12). Samaan ratkaisuun oli päätynyt myös Ekman.

Nuottiesimerkki 12. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 28–29.

Katkelman loppuksi kuullaan fanfaarimainen kliimaksi, jossa trumpeteilla on oma pieni kvarttihyppymotiivinsa. Motiivi koostuu vain kolmesta nuotista, mutta on

dynaamiikaltaan suuri: ensimmäisellä pitkällä äänellä on *mezzoforte* ja *crescendo*, ja seuraava ääni onkin jo *fortissimossa* (Nuottiesimerkki 13).

Nuottiesimerkki 13. Osa I. Trumpetti in B. Tahdit 30–31.

Pianollahan ei nimenomaan voi soittaa näin. Normaalisti pitkät voimistuvat äänet korvattaisiin tremololla, mutta itse ajattelin tässä vaiheessa, että soittaja voi omalla intensiteetillään ja fortissimoon ”tähtäämällä” luoda vastaavanlaisen sointi-illusion. Trumpetin ensimmäinen ääni ei ole mielestäni liian pitkä siihen, että sen soittaisi pianolla ilman tremoloa (Nuottiesimerkki 14).

Nuottiesimerkki 14. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahti 30.

Huippukohtaa seuraa rytmisen, edestakaisin keinahteleva aihe, joka vierekkäisten terssien kulullaan selkeästi tukee aiemmin mainittua ”alkusoluteoriaa”. Katkelmassa terssimelodia on kaksinnettu kolmessa oktaavissa, mikä on helppoa nuotittaa pianolle, kunhan molemmat kädet ovat käytössä (Nuottiesimerkki 15).

Nuottiesimerkki 15. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahti 31.

Annoin aiheen soitettavaksi primolle, jolle oli aiemmin tahdeissa 18–28 annettu ”säestäjän” rooli, kun nyt taas secondolle tuli soitettavaksi uudenlainen säestyskuvio. Viidennessä sinfoniassa ylipäättään on useimmiten melko selkeä jako melodian ja säestyksen välillä, ja pyrinkin sovituksessani vaihtamaan soittajien roolia aina kun voin, jotta molempien stemmojen soittaminen olisi yhtä mielekästä.

Mainittu uusi säestyskuvio on yksinkertainen kolmen äänen (c, d ja e) edestakainen kulku. Ääniä soitetaan jälleen kolme jokaista kahdeksasosaa kohden, ja Ekmanin versiossa ollaan tässäkin tapauksessa tyydytty kahteen. Jaoin kuvion secondon käsien välille niin, että alemmalle äänelle tulee repetitio kahden käden välille. On olemassa vaara, että aktiivisella soitolla esiin tulee tahattoman laukkaava rytmi, joten käytin aiemmin mainittua esitysmerkintää *très fondu* eli ”sulautuen” (Nuottiesimerkki 16).

Nuottiesimerkki 16. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahti 31.

Säestyskuviolla on suuri merkitys uuden musiikillisen materiaalin esiin tulemisessa. Primon soittaessa yksinkertaisia muistumia sinfonian avausmotiivista, säestyskuvio alkaa hiljalleen muuttua harmonisesti liikkuvammaksi ja lopulta myös aika-arvoiltaan nopeammaksi (Nuottiesimerkki 17).

The image shows a musical score for 'Nuottiesimerkki 17, Osa I'. It is written in F major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system is a grand staff with a 'poco cresc.' marking. The second system starts at measure 43, marked with a fermata 'F', and includes a piano 'p' dynamic, a timpani part 'Timp. mp', and a mezzo-piano 'mp' dynamic. The third system continues the piano part with a 'mp' dynamic.

Nuottiesimerkki 17. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 42–43.

Ounastelen jo etukäteen, että nuottiesimerkin 17 32-osasäestys tulee olemaan hyvin vaikeaa pitää rytmissä, varsinkin, kun tempo on melko nopea. Tekstuuri muuttuu äkkiä yksittäisistä äänistä tersseihin ja muihin intervalleihin (Nuottiesimerkki 18), ja harmonia nousee asteittain samalla tavoin kuin tahdistä 18 alkanut katkelma. Samalla primo soittaa alusta tuttuja puupuhaltimien terssiaiheita. Tämä oli ensimmäinen kohta, jossa pianon puutteet repetition soitossa tulivat suuresti esiin. En keksi mitään muuta tapaa nuotittaa harmonialiikettä niin, että nuottien aika-arvot ja liike pysyvät tarkoituksenmukaisina (Nuottiesimerkki 19).

Nuottiesimerkki 18. Osa I. 1. ja 2. viulu, alttoviulu, sello. Tahdit 44–45.

Nuottiesimerkki 19. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahti 45.

Säestyskuvioista tulee sittemmin entistäkin hankalampi, sillä myös kontrabassojen matalat kommentit g-sävelestä otetaan kuvioon mukaan (Nuottiesimerkki 20). Aika ja soittaminen näyttävät, olisivatko ne pianistisemmat primon soitettavana.

Nuottiesimerkki 20. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahti 51.

Myöhemmin matalat g:t siirtyvätkin primolle, tällä kertaa sostenuto-pedaaliin. Aiemmin en voinut käyttää sostenutoa secondolla, sillä sitä käytetään vasemmalla jalalla, joka ei useimmilla pianisteilla ole kovinkaan harjaantunut äärimmäisen nopeisiin pedaalivaihtoihin. Lisäksi sostenuto-pedaalin käyttö on kahteen muuhun pedaaliin verrattuna vaikeaa: pedaali tulee painaa alas, kun

halutut soimaan jäävät koskettimet ovat myös painettuina. Tämä siis olisi tarkoittanut secondolla salamannopeaa pedaalin painallusta matalan g:n ollessa painettuna, samalla kun nopea säestyskuvio jatkuu katkeamattomana. Voi toki olla, että soittotilanteessa tämäkin osoittautuu odotettua helpommaksi, jolloin nuottia voi muokata sen mukaan.

Nostatuksen päätteeksi kuullaan uudestaan nuottiesimerkeistä 11 ja 12 tuttu klimaattinen jakso eri sävellajista.

Seuraava jakso on käytännössä jousikvartettsatsia, jonka motiivin Sibelius on esitellyt huilulla ja klarinetilla jo tahdissa 17. Annoin koko tekstuurin primon soitettavaksi, vaikka nuottikuva onkin sotkuinen ja hirvittää varmasti ketä tahansa soittajaa. Primo sai soittaa ”melodiaa” aikaisemmin, kun secondo työskenteli vaikean säestyksen parissa, joten oli luontevaa vaihtaa roolit tässä taitteessa ja antaa secondon keskittyä täysin fagotin valittavaan melodiaan. Kun katsoin Ekmanin ratkaisua jo oman versioni tehtyäni, huomasin, että se oli täysin identtinen omaani nähden (Nuottiesimerkki 21).

72 **J** VI. I *fp* *poco f*
poco f *fp* *poco f*
 74 VI. II *fp* *poco f* *dim. molto al*

Nuottiesimerkki 21. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahdit 72–75.

Kuten aikaisemmin, myös tämä säestyskuvio nopeutuu ja tihenee. Tekstuuri muuttuu ensin alun pisteellisestä rytmistä tasaiseksi sekstoliksi, jonka jälkeen se vielä nopeutuu kolmen triolin ryppääksi, eli samaksi, kuin nuottiesimerkissä 9 (Nuottiesimerkki 22).

Nuottiesimerkki 22. Osa I. 1. ja 2. viulu, alttoviulu, sello. Tahdit 82–83.

Nuottiesimerkki 23. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahti 83.

Säestyskuvio oli onneksi suotuista nuottiesimerkissä 23 kuvatulle tavalle vuorotella pariääninä käsien välillä, sillä 1. viulu ja sello kaksintavat toisiaan oktaaveissa ja 2. viulu ja alttoviulu ovat keskenään unisonossa, tehden katkelmasta käytännössä kolmiäänisen, vaikka stemmoja onkin neljä. Vierekkäisten pariäänien nopea soittaminen yhdellä kädellä on vaikeaa ja epämurheellista, ja olenkin yrittänyt välttää sitä kauttaaltaan sovituksessani. Nykyinenkään ratkaisuni ei ole helppo, mutta toivottavasti hieman pianistisempi (Nuottiesimerkki 23).

Lopulta päästään 1. osan puolivälin suureen kliimaksiin, jossa Sibelius päästää kokonaisuudessaan valloilleen tähänastisessa sinfoniassa väläytellyn kromaattisen teeman. Tempomerkintä on *largamente* ja teemaa soittavien jousien esitysohje *forte e patetico*. Musiikki pysyttelee siis synkkänä, sillä myös edellisen jakson fagottisoolo oli esitysohjeiltaan *patetico, lugubre* (murheellisesti) ja *affettuoso* (kiihkeästi, hellästi). Ennen jousien sisääntuloa vaskipuhaltimet

soittavat pitkän, kuin kaukaa kuuluvan A-duurisoinnun muiden soittaman es-sävelen päälle, luoden kiintoisan dissonanssin. Nuotitin vaskien soinnun tremolona, sillä haluttua vaikutusta ei saa pianolla aikaan muutoin (Nuottiesimerkki 24).

27

The musical score for Nuottiesimerkki 24, Osa I, measures 91-93, is presented in two systems. The first system (measures 91-93) features a piano part with a tremolo of A major chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings are 'allargando al' and 'Largamente'. Dynamics include 'pp', 'ppp', and 'mp'. There are also performance instructions like 'Ped.', 'Trb. sonore', and 'Str.'. A large 'L' in a box is placed at the beginning of the first system. The second system (measures 94-96) continues the piano part with a tremolo of A major chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings are 'allargando al' and 'Largamente'. Dynamics include 'mp' and 'f e patetico'. There are also performance instructions like 'Str.'. A large 'L' in a box is placed at the beginning of the second system.

Nuottiesimerkki 24. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 91–93.

Katkelmassa tulee kaksi kertaa melkein tahdin pituinen sointujen välinen trilli, jonka lopussa on nopea 32-osa astekulku. Pianistisin tapa nuotittaa se oli antaa molemmille käsille oma sointunsa (Nuottiesimerkki 25).

The musical score for Nuottiesimerkki 25, Osa I, measures 99-100, is presented in one system. It features a piano part with a tremolo of A major chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings are 'p' and 'ffz'. Dynamics include 'p' and 'ffz'. There are also performance instructions like 'rfz'.

Nuottiesimerkki 25. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 99–100.

Jakson sovituksessa ei muuten ilmennyt ongelmia, joskin yksi hauska yksityiskohta puhalltimien stemmoissa. Sibelius on laittanut kaarella yhdistettyjen puhallinsointujen loppuun aksentit alun sijasta (Nuottiesimerkki 26). Jokainen

varmasti pystyy kuvittelemaan pitkän puhallinäänien loppuun kovaäänisen ”iskun”, mutta pianolla sitä ei pysty tekemään mitenkään. Jätinkin aksentit kokonaan laittamatta sovitukseeni.

Nuottiesimerkki 26. Osa I. Huilu, oboe, klarinetti in B, fagotti, käyrätorvi in F. Tahdit 93–96.

Musiikin intensiteetti kasvaa kasvamistaan ja purkautuu lopulta suuremmoisesti des-mollin ja Ges-duurin kautta alun teemaan H-duurissa (Nuottiesimerkki 27). Tässä kohtaa Ekmanilla (Nuottiesimerkki 28) on mielestäni sattunut kömmähdys sovituksessaan, sillä hän on yksinkertaisesti nuotittanut mainitut des- ja Ges-soinnut pitkinä sointuina, välittämättä sinfonian oikeasta kuulokuvasta, jonka tulisi olla konserttisalin lattiaa järjestyttävä. Esitysmerkintähän on *crescendo molto* koko orkesterille, ja tämä hetki on se huippukohta, johon suuri osa sinfoniassa tähän asti kuullusta materiaalista on tähdännyt. Mielestäni kohdalle ei voi tehdä oikeutta ilman suurta tremolojyrinää (Nuottiesimerkki 29), varsinkin, kun alun teemaa, johon huippukohdan soinnut purkautuvat, säestävät kahdeksasosakulut, joiden liike ei voi mielestäni alkaa täysin tyhjästä, niin kuin Ekmanin sovituksessa. Sigfridsson (2011), omista Ekmanin sovitukseen tekemistään korjauksista huolimatta, ei myöskään ollut tätä ymmärtänyt.

Fl. *ff* *ff* *à 2*
 Ob. *ff* *ff* *à 2*
 Clar. *molto* *ff*
 Fag. *molto* *ff*
 Gor. *molto* *ff*
 Tr. *p cresc. molto* *mf* *f*
 Trb. *cresc. molto* *f*
 Timp. *p cresc. molto* *f* *p*
 I. *ff*
 VI. *ff*
 II. *ff*
 V. *ff*
 Vel. *ff*
 C.-B. *ff*

Nuottiesimerkki 27. Osa I. Koko orkesteri. Tahdit 105–107.

cresc. molto

17874

13

Trp.
ff
poco a poco meno moderato

Nuottiesimerkki 28. Osa I (sov. Ekman). Tahdit 104–109.

105
cresc. molto

107
Tr.
ff
Timp. f p
Str. ff
poco a poco meno moderato al
segue

Nuottiesimerkki 29. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 105–108.

Secondo sai soittaa edellisessä jaksossa melodian, joten on sen vuoro olla säestävässä roolissa. Primo soittaa loistokkaasti alun teeman, joka on tällä kertaa kirjoitettu trumpeteille. Tämä kohta sisälsi myös puupuhaltimien sekuntiliikemotiivin, jonka jätin kokonaan pois sovituksestani, sillä se alkaa samalla sävelellä kuin trumpettien teema kahdeksasosaa myöhemmin. Jouset soittavat kaksijakoista säestystä, joka kääntyi pianolle aivan suoraan. Timpani alkaa partituurissa heti ensimmäiseltä iskulta, mutta päädyin aloittamaan sen kahdeksasosaa myöhemmin, jotta primo ehtii soittaa vasemmalla kädellään pitkän soinnun ensin (Nuottiesimerkki 29).

Seuraavaksi alkaa 1. osaan sulautettu scherzo, nyt nimeltään *Allegro moderato (ma poco a poco stretto)*. Secondon säestys jatkuu samantapaisena, ja primo soittaa nopeampaa variaatiota sinfonian alun terssiteemasta, sekä sen vastamelodiaa.

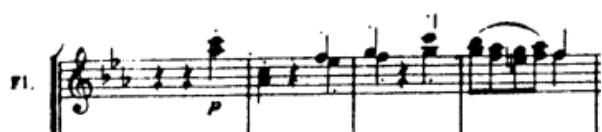
Tahdissa 129 alkaa alttoviulujen edestakainen e-dis -sekuntiliike, joka on tärkeä tekstuurillinen motiivi aina tahtiin 373 asti. Sävelet tulisi soittaa kahdeksasosina aina kaksi samaa ääntä peräkkäin, jolloin pianon rajoitteet repetitiossa kävivät jälleen ilmi. Mukaan tarvitsi jonkin välisävelen, jonka kautta sekuntiliike voitaisiin tehdä. Sellainen löytyi käyrätorvien pitkistä soinnuista. Loput käyrätorvien stemmasta annoin secondon käyttämättömälle oikealle kädelle pitkinä ääninä (Nuottiesimerkki 30). Sovituksessani on paljon vastaavanlaisia tekstuureita myös myöhemmin.

Nuottiesimerkki 30. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahdit 136–141.

Samassa katkelmassa on myös ensimmäinen jakso, jossa käytän *quasi pizzicatoa* esitysmarkintänä pianolla. *Quasi* tarkoittaa kirjaimellisesti ”kuin”, ja lisäsin sen esitysmarkintään yksinkertaisesti siksi, että pianolla koitetaan vain tavoitella pizzicaton sointia, eikä näppäillä kieliä pianon sisältä. Käytin *pizzicatoa*

staccaton sijasta, sillä ajatteleminen synnyttää mielestäni ehdottomasti erilaisen sointikuvan soittajan mieleen. Käytän *pizzicatoa* erittäin paljon sinfonian 2. osassa, jossa jouset vaihtavat *pizzicato*n ja *arcon* kanssa hyvinkin usein.

Tässä jaksossa, kuten viidennessä sinfoniassa useimmiten, melodia on kaksinnettu oktaaveissa, jonka lisäksi molemmissa melodioissa on terssi mukana alapuolella harmoniaa tuomassa (Nuottiesimerkki 31). Sovituksessani yksi pianisti soittaa melodian molemmat oktaavit, mikä osoittautui todella vaikeaksi, jos partituurin terssikaksinnusta noudattaa. Päädyin hieman helpottamaan kuviota, kuitenkin säilyttäen kaikki keskeisimmät äänet (Nuottiesimerkki 32).



Nuottiesimerkki 31. Osa I. Huilu. Tahdit 175–178.



Nuottiesimerkki 32. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahdit 177–178.

Seuraa pitkä jakso (tahdit 178–372), jossa sovituksessa ei teknisesti ole mitään, mitä ei tähän mennessä ei olisi esitelty, joten sitä ei käsitellä tässä. Harjoituskirjaimesta K, eli tahdistä 373 alkava kaanonmainen nousu kohti 1. osan loppua alkaa kasvattaa musiikin kierroksia.

Jaksossa soitinryhmät vuorottelevat dialogimaisesti pieniä motiivifragmentteja (Nuottiesimerkki 33), minkä sovittaminen pianolle on onneksi melko suoraviivaista (Nuottiesimerkki 34). Yhteissoitollisesti tekstuuri tulee olemaan vaikeaa saada toimimaan, mutta teknisesti jakso ei ole kovin vaikea soittaa.

Nuottiesimerkki 33. Osa I. Huilu, fagotti, 1. ja 2. viulu, alttoviulu, sello. Tahdit 398–408.

Nuottiesimerkki 34. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 398–405.

Musiikin edetessä jousien stemmat tihenevät, ja ne alkavat soittaa kolmisointukulkuja "ristiin", eli esimerkiksi kahteen divisiin jaetun 1. viulun ensimmäisen divisin soittaessa soinnun alaspäin, soittaa toinen divisi saman soinnun vastakkaiseen suuntaan (Nuottiesimerkki 35). Orkesterilla se aikaansaa väreilevän ja liikkuvalla kuulostavan soinnin, vaikka paperilla äänet muodostavatkin vain saman soinnun monta kertaa peräkkäin. Keksin vain yhden tavan nuotittaa kuvio yhdelle soittajalle (Nuottiesimerkki 36).

Nuottiesimerkki 35. Osa I. 1. viulu kahdessa divisissä. Tahdit 472–477.



Nuottiesimerkki 36. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahtit 472–477.

Sinfonian alkupuolen kahdesta huippukohtasta tuttujen pisteellisten motiivien kautta pääsemme osan huipennukseen. Secondo jatkaa tahtien 475–477 sointutekstuurilla, kun primo soittaa vaskipuhaltimien Es-duuri -fanfaareja (Nuottiesimerkki 37).

Nuottiesimerkki 37. Osa I (sov. Yläräkkölä). Tahtit 505–512.

Secondon oikean käden stemma on todellinen haaste soittajan jaksamisen ja rytmisä pysymisen kannalta. Voi olla, että teosta harjoitellessa huomataan, että kohta on epäpianistinen ja että sitä pitää helpottaa. Myös primon stemmassa haastetta tuo käsien ja äänien päällekkäisyys, joka varmasti saa soittajan helposti sekaisin (Nuottiesimerkki 37).

Tahdissa 556, jossa tempomerkintä muuttuu *prestosta più prestoksi*, vaihdoin vielä kerran soittajien osat. Secondo sai soitettavakseen pitkiä sointuja, kun taas timpani ja erittäin nopeat kolmisointukulut siirtyivät primolle. Tein vaihdoksesta ”liukuvan” lisäämällä primolle pari tahtia timpania, ennen kuin se oikeasti alkaisi. Näin toivon mukaan vaihdosta ei välttämättä edes huomaa (Nuottiesimerkki 38). Osa loppuu *forte fortissimossa* kajahtavaan Es-duuriin.

56
552

556 *Più Presto*

ff

Più Presto

ff

Nuottiesimerkki 38. Osa I (sov. Yläraakkola). Tahdit 552–563.

3.2 II. Andante mosso, quasi allegretto

Sinfonian hidas osa on pastoraalissävytteinen teema ja muunnelmat. Mielestäni tämä osa saattoi olla jopa sinfonian kaikkein haastavin sovitettava, sillä suurimman osan ajasta puhaltimet pitävät yllä pitkiä ääniä, joissa verkkaisesti tapahtuu harmonia- ja melodialiikettä. Osa ei onneksi ole pelkkää puhaltimien pitkää ääntä, vaan keskivaiheilla on myös nopeaa tekstuuria.

Osa alkaa puhaltimien johdannolla, joka petaa alustan hetkeä myöhemmin jousten soittamalle pizzicatoteemalle. Sibeliuksen puhaltimien käyttö on ”sulautuvaa”, eli kuulija ei ilman partituuria välttämättä huomaa, kun useat eri soittimet aloittavat ja lopettavat saman sävelen limittäin toistensa kanssa. Tällainen hetki on heti kolmannessa tahdissa, jossa 1. ja 2. klarinetti soittavat saman g-sävelen peräkkäin (Nuottiesimerkki 39). Teosta kuunnellessani tulin tulokseen, että 2. klarinetin g:n aloitusta ei kuule, joten jätin sen kokonaan pois sovituksestani (Nuottiesimerkki 40). Ekman taas on noudattanut partituuria tiukasti, mikä on mielestäni huonompi ratkaisu, sillä toisen g:n soittaminen vaikuttaa melodian rytmitykseen.

Pianolla soittimen luonteen vuoksi ääntä ei voi aloittaa pitkällä alukkeella, toisin kuin orkesterisoittimilla, joten se väkisinkin kuuluu.

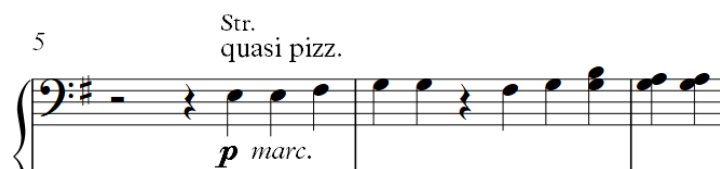


Nuottiesimerkki 39. Osa II. Klarinetti in B. Tahtit 1–4.



Nuottiesimerkki 40. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahtit 1–4.

Secondon soittaessa pitkiä sointuja primo soittaa teeman ensimmäisen puoliskon. Partituurissa teeman aloitus on annettu jousille *pizzicata* soittuna, joten merkitsin sen myös sovitukseeni, kuitenkin ilman *staccato* (Nuottiesimerkki 41). Teeman toinen puolisko tulee kuitenkin vastauksena huiluilta, joille taas on merkitty *staccato* (Nuottiesimerkki 42). Nämä kaksi eri nuotitustapaa vuorottelevat osassa paljon.



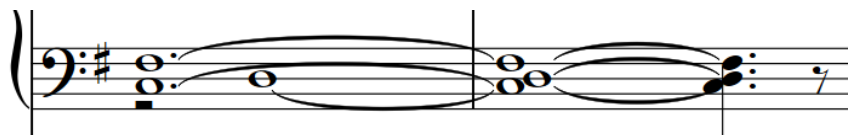
Nuottiesimerkki 41. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahtit 5–7.



Nuottiesimerkki 42. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahtit 9–11.

Puhaltimien pitkien äänien takia eteeni tuli uusi ongelma sitomiskaaritusten kanssa. Usein soinnut soivat monta tahtia katkeamatta, mutta uusia ääniä myös

soitetaan tahtien keskellä. Nuotista tuli erittäin sotkuisen näköinen, jos kaarien antoi kulkea nuotista nuottiin vanhan tavan mukaisesti (Nuottiesimerkki 43). Päädyin käyttämään hieman modernimpaa kaaritustapaa, jossa kaaret merkitään vain tahtiviivan kohdalle, mikä selkeytti nuottia huomattavasti (Nuottiesimerkki 44).



Nuottiesimerkki 43. Osa II (sov. Yläräkkölä). Kaaritus ennen. Tahdit 24–25.



Nuottiesimerkki 44. Osa II (sov. Yläräkkölä). Kaaritus jälkeen. Tahdit 24–25.

Teema päättyy lopulta e-molliin, ja musiikissa alkaa uudenlainen jakso. Sibelius esittelee uuden pienen sekunnin aiheen, joka välähtelee siellä täällä osan loppuun asti. Pienen sekunnin tuoma dissonanssi ja sen purkautuminen ovat muutenkin suuresti läsnä tässä osassa jo heti toisesta tahdistä lähtien, jossa melodia kaartaa fis-sävelen kautta g:lle.

Secondo saa uudessa jaksossa soitettavakseen koko orkesterin puhaltajiston. Eri tekstuurikerroksia on niin monta, että secondolle piti ottaa käyttöön kolmas rivi, jotta nuottikuva pysyisi selkeänä. Jakso vaatii soittajilta hyvää suunnittelua ja koordinaatiota pedaalien suhteen, jotta musiikki ei puuroudu ja muutu epäselväksi. Primo soittaa edelleen teeman variaatiota *pizzicata*na, jossa pedaalit ei tarvitse käyttää, mikä osaltaan selkeyttää jaksoa. Tekstuurin alla soi lisäksi käyrätorvien tasainen aksentilla varustettu g-takapotku, jonka nuottaminen oli aluksi hankalaa. Lopulta keksin, että Sibelius-ohjelman inspector-työkalulla voi siirtää nuotteja mielen mukaan, jolloin sain merkittyä selvästi, että aksentti on vain g:llä, eikä koko soinnulla. Lisäksi kirjoitin selvennystekstin nuottiin (Nuottiesimerkki 45).

*) C#, g and d are played at the same time,
with an accent on the g.

Nuottiesimerkki 45. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 44–47.

Jakson jälkeen siirrytään uuteen *poco tranquillo* -variaatioon pienen siirtymämotiivin kautta. Jouset säestävät melodiaa sinfonian tyylin mukaan trioleilla, jotka nuotitin murtosointukuviona secondon vasemmalle kädelle. Secondo soittaa myös melodian uuden variaation, ja primo soittaa nyt liikkuvamman muodon saanutta sekuntiaihetta. Primo käy myös soittamassa matalan kontrabassojen terssin oikealla kädellä, kun vasen käsi pitää sointua pohjassa (Nuottiesimerkki 46).

Nuottiesimerkki 46. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 73–74.

Melodia alkaa muuttua vauhdikkaammaksi, ja pian tempomerkinnäksi tulee *poco a poco stretto*, eli vähitellen nopeammin. Molempien soittajien stemmat alkavat käydä vaikeammiksi: primo soittaa bassojen pizzicatokulkuja ja puhaltimien stemmoja, ja secondo miltei taukoamattomia jousien kahdeksasosakulkuja molemmilla käsillä. Kahdeksasosakulut on kirjoitettu enimmäkseen kaksinnetuissa oktaaveissa, minkä lisäksi äänen välissä on terssi- tai sekstikaksinnus. Vauhti

alkaa olla tässä kohtaa jo niin nopea, että pidin välttämättömänä pitää molempien käsien stemman yksiäänisenä, sillä vierekkäiset terssit olisivat aivan liian vaikeita saada soitettua. Jätin siis alemman oktaavikaksinnuksen pois, sillä kaksi eri ääntä tuo paremman sointituloksen, kuin *unisonossa* soitetut äänet (Nuottiesimerkki 47).

Nuottiesimerkki 47. Osa II (sov. Yläräkkölä). Tahdit 89–91.

Tutun siirtymämotiivin kautta siirrytään uuteen *tranquillo*-variaatioon, joka tällä kertaa on kuitenkin dramaattisempi ja harmonialtaan erilainen kuin edellisellä kerralla. Tekstuuriltaan se on kuitenkin samanlainen kuin edellisenkin *tranquillo*-jakso, eli sen sovituksessa ei ilmennyt ongelmia. Myös tätä jaksoa seuraava puhaltimien ja *pizzicato*-jousien vuoropuhelu oli loogista ja suoraviivaista sovittaa.

Seuraa uusi *stretto*-osio, joka tällä kertaa äityy hurjemmaksi ja dissonoivammaksi kuin viime kerralla. Puupuhaltimet ja jouset vuorottelevat lyhyiden melodianpätkien soitossa samalla, kun kontrabassojen pizzicatosäestys jatkuu ja muut jouset vuorollaan soittavat kahdeksasosatreemoloa. Toteutin melodian niin, että soittaja vaihtuu samalla tavoin kuin soitinryhmäkin partituurissa. Kun toisella soittajalla

on melodia, toinen soittaa alempaa niin montaa harmoniaääntä, kuin on pianistisesti mahdollista (Nuottiesimerkki 48).

125 **F** Poco a poco stretto
mf
dolce
F Poco a poco stretto
arco
mf
dolce
 m.s. sempre pizz.

Nuottiesimerkki 48. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 125–128.

Musiikin kiihtyessä jousien nopeat asteikkokulut alkavat jälleen, tällä kertaa hurjempina ja yllättävämpinä. Kun nuottiesimerkin 47 asteikkokulut vielä pystyi kirjoittamaan melko suoraan partituurista pianolle, on tekstuuri tällä kertaa jaettu pieninä fragmentteina eri jousisoittimille (Nuottiesimerkki 49). Sovittaessani siis kävin tarkkaan läpi, miten voisin pitää asteikkokulun koko ajan käynnissä niin, että välttäisin esimerkiksi suuria hyppyjä. Tarvittaessa siirsin jotain fragmenttia oktaavilla, ja samalla koitin pitää asteikkokulut hieman eri rekisterissä kuin puupuhaltimien melodian (Nuottiesimerkki 50).

I.
 VI. *arco stacc.*
 II. *poco f*
 V. *arco stacc.*
 Vel. *poco f*

Nuottiesimerkki 49. Osa II. 1. ja 2. viulu, alttoviulu, sello. Tahdit 141–144.



Nuottiesimerkki 50. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 141–143.

Lopulta musiikki päättyy g-mollisointuun, jossa hidastetaan takaisin osan alun tempoon. Sävellaji siirtyy G-duuriin ja tallustelemaan pieneen variaatioon, jossa timpani soittaa g-d -kvinttiä. Seuraa kaksi hieman 1. osasta muistuttavaa crescendoaihetta, joissa vaaditaan käyrätorvilta pitkä, monen tahdin pituinen ääni. Sen toteutin pitkällä tremololla, sillä voimistuva ääni oli välttämätön jakson kannalta (Nuottiesimerkki 51).

Nuottiesimerkki 51. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 164–168.

Lopuksi osa rauhoittuu. Dramaattisen ja lopullisen, muttei kuitenkaan hurjan, variaation jälkeen puupuhaltimet sulkevat osan lempeästi (Nuottiesimerkki 52). Annoin lopun soitettavaksi vain primolle. Oma versio on aavistuksen erilainen kuin Ekmanilla (Nuottiesimerkki 53), ja omasta mielestäni hieman mukavampi soittaa, sillä versioissani käsien ei tarvitse soittaa limittäin (Nuottiesimerkki 54).

Tempo I.

Nuottiesimerkki 52. Osa II. Huilu, oboe, klarinetti in B. Tahdit 208–212.

Tempo I

Nuottiesimerkki 53. Osa II (sov. Ekman). Tahdit 208–212.

Tempo I

208 Fl., Ob., Clar.

Nuottiesimerkki 54. Osa II (sov. Yläraakkola). Tahdit 208–212.

3.3 III. Allegro molto

Finaali on todennäköisesti kuuluisin sinfonian osa. Sovitin itse tämän osan ennen kahta edellistä, ja palatessani sen pariin huomasin, kuinka huonolaatuinen se oli verrattuna myöhempisiin tekemiini osiin. Monia ratkaisuja oli tehty kokeilematta niitä ollenkaan pianolla, ja päädyinkin tekemään valtaosan sovituksesta uudelleen. Työmäärä ei onneksi ollut liian suuri, sillä nuotit olivat silti paikallaan, eli minun ei tarvinnut kuin silmäillä partituuria.

Osa alkaa kvarttiharmonialla, josta lähtee liikkeelle asteikkomainen melodia, joka hallitsee koko osaa (Nuottiesimerkki 55). Sovitukseni on orkesteriversio tavoin tremolovoittoinen, ja heti alussa secondon melodiaa säestääkin primo sointutremololla (Nuottiesimerkki 56). Melodiinkin kuuluisi olla tremoloa, mutta pianolla niin ei voi tehdä, joten on luotettava siihen, että säestyksen tremolot pitävät musiikin liikkuvana.

99

Allegro molto.

Nuottiesimerkki 55. Osa III. Huilu, fagotti, timpani, 2. viulu, alttoviulu. Tahdit 1–11.

Allegro molto

f *grazioso* *dim.* *mp*

sempre con pedal

Allegro molto

Fl., Fag.

Vla. *p*

sempre con pedal

mf con grazia

Nuottiesimerkki 56. Osa III (sov. Yläräkköla). Tahdit 1–13.

Kolmatta osaa leimaa lähestulkoon aina käynnissä oleva ikiliikkujamainen oktaavi- tai kvinttiliike (Nuottiesimerkki 57). Liikettä voi oikeastaan pitää ostinatona, joten nimitän sitä siksi tästä lähtien. Olin 3. osan ensimmäisessä versiossani jakanut ostinaton puoliksi molemmille soittajille niin, että 16-osia soittaessa ensin tuli aina melodiasävel ja sitten ostinaton sävel (Nuottiesimerkki 58). Se osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi, sillä kaikkia eri suuntiin poukkoilevia melodiaääniä ei saanut enää soitettua tehokkaasti, jonka lisäksi melodia usein tuli ostinaton päälle.

The image shows a musical score for three violins (VI.I, VI.II, and V.). The music features a rhythmic ostinato pattern. The first violin part (VI.I) starts with a rest, followed by a series of notes. The second violin part (VI.II) and the viola part (V.) play a continuous rhythmic pattern. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*, and the marking *grazioso*. A section marker 'A' is placed above the first violin staff.

Nuottiesimerkki 57. Osa III. 1. ja 2. viulu, alttoviulu. Tahdit 22–31.

The image shows a musical score for two violins (VI.I and VI.II). The music features a rhythmic ostinato pattern. The first violin part (VI.I) and the second violin part (VI.II) play a continuous rhythmic pattern. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*.

Nuottiesimerkki 58. Osa III (sov. Yläräkkölä). Ensimmäinen versio. Tahdit 28–32.

27

Nuottiesimerkki 59. Osa III (sov. Yläraakkola). Lopullinen versio. Tahdit 27–33.

Ratkaisin ostinato-ongelman siis antamalla sen soitettavaksi aina vain toiselle soittajalle. Yritin myös helpottaa sen soittoa jakamalla sen mahdollisuuksien mukaan kahdelle kädelle. Myös melodian muutin kauttaaltaan kahdeksasosiksi, luottaen siihen, että ostinaton 16-osat pitävät musiikin liikkeessä (Nuottiesimerkki 59).

Musiikki etenee samantapaisesti, kunnes tahdissa 52 tulee yllättävä riitasointu-purkaus, jonka sovitin käyttämään koko koskettimiston aluetta (Nuottiesimerkki 60). Omassa partituurissani (Sibelius 2001a) oli virheellisesti merkitty viulujen ylimmäksi ääneksi sointuun kuulumaton g, mutta se oli uudemmassa painoksessa (Sibelius 2001b) korjattu b:ksi.

52

Nuottiesimerkki 60. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 52–54.

Ostinatokuvio aiheutti pieniä ongelmia aika ajoin, sillä väistämättä jotkin melodiset asiat soitetaan sen kanssa samalta korkeudelta. Eräs tällainen oli puupuhaltimien pieni motiivinpätkä, joka oli pakko antaa soitettavaksi ostinaton soittajalle. Sen soittaminen on hieman hankalaa, mutta ei mahdotonta (Nuottiesimerkki 61).

The musical score for Nuottiesimerkki 61, Osa III, is presented in a piano arrangement. It begins at measure 62. The right hand features a melodic line that starts with a rest, then enters with a motif marked *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The left hand provides a rhythmic accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*.

Nuottiesimerkki 61. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 62–66.

Musiikki tihenee ja uusia soittimia tulee kuhinaan mukaan, kunnes viimein päästään sinfonian kuuluisimpaan osioon, eli käyrätorvien keinuvaan ”joutsenteemaan”. Jaksoon tuovat liikkeen ja lennon tuntua jousien pitkät soinnut, puupuhaltimien ilmava melodia ja bassojen joutsenteemaa hitaasti imitoiva bassolinja. Myös tässä kohdassa Ekmanin sovitus eroaa paljon omastani; osan alun nopea-tempoinen ja dynaaminen 16-osateksturi pysähtyy kuin seinään heti joutsenteemaan päästessä (Nuottiesimerkki 62). Se johtuu aivan varmasti siitä, etteivät yhdellä soittajalla yksinkertaisesti riitä kädet jatkamaan minkäänlaista vauhtia tuovaa kuviota kaiken muun soitettavan lomassa. Omassa sovituksessani toinen soittaja soittaa käyrätorvia mukailevaa harmoniatremoloa koko ajan, joka mielestäni riittää säilyttämään musiikin liikkeen (Nuottiesimerkki 63).

Nuottiesimerkki 62. Osa III (sov. Ekman). Tahdit 99–117.

Nuottiesimerkki 63. Osa III (sov. Yläräkkölä). Tahdit 104–114.

Puupuhaltimien melodian annoin primolle soitettavaksi. Melodiaa soittaa oktaavia alemmaa myös sello, joka oli mielestäni tärkeää saada mukaan. Sovitinkin sen samalle kädelle, joka soittaa myös käyrätorvien teemaa. Nuotitus istuu käteen hyvin, ja pidänkin sitä yhtenä parhaimmista oivalluksistani koko sovituksessa. Väliällä melodiassa ja käyrätorviteemassa tulisi sama ääni soitettavaksi peräkkäin, mutta jätin vain jälkimmäisen pois, jotta melodian rytmitys ei häiriintyisi. Lisäsin myös tekstiselityksen vasemman käden melodiaan, joka sanoo, ettei melodiaääniä tule pitää pohjassa nuotin koko kestoaa, sillä muutoin tekstuurista tulisi todella vaikea soittaa (Nuottiesimerkki 64).

Fl., Ob., Clar., Vcl.

ff

128

Nuottiesimerkki 64. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 128–137.

Teeman purkautuessa C-duuriin vaihdoin soittajien osat päikseen, sillä tremolon soittaminen on raskasta eikä kovin mielekäästä.

Musiikki palaa takaisin osan alun tapaiseen tekstuuriin uudessa sävellajissa. Vasta myöhemmin tahdissa 360 musiikki muuttuu ratkaisevasti, kun jousenteema tekee paluun uudella soitinnuksella. Puupuhaltimet soittavat melodian edelleen, mutta käyrätorvien teema on annettu jousien vuorottelevalle tremolotekstuurille (Nuottiesimerkki 65). Jousien teema kuulostaa orkesterin soittamana pomppivalta ja kepeän rytmikkäältä, mutta pianolla jouduin tyytymään tasaisiin 16-osiin (Nuottiesimerkki 66).

Nuottiesimerkki 65. Osa III. 1. ja 2. viulu, alttoviulu. Tahdit 360–364.

L

360

Nuottiesimerkki 66. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 360–364.

Seuraavaksi jakso on jälleen yksi variaatio joutsenteemasta. Oboet soittavat itse teemaa ja jouset melodiaa 3/2 tahtilajissa. Variaatio on selkeästi raskassoutuisempaa musiikkia verrattuna 3. osan muuhun materiaaliin, ja muistuttaakin kaikkein eniten sinfonian 1. osaa. Pyrin nuottittamaan jakson niin, ettei soittajille tule kovin paljon samoja ääniä soitettavaksi keskenään, jotta sointi ei muuttuisi tunkkaiseksi (Nuottiesimerkki 67).

23

The musical score consists of two systems. The first system (measures 411-414) features a treble clef staff with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of chords and a final note. The bass clef staff contains chords. The second system (measures 411-414) features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with chords. Pedal markings are present below the bass clef staves.

Nuottiesimerkki 67. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 411–414.

Partituurin orkesterointi on loppusinfonian ajan todella sakeaa ja limittäistä, mikä teki sen lukemisesta sekä sovittamisesta haastavaa. Pyrin vain sisällyttämään sovitukseeni kaikki tärkeät melodiset liikkeet ja niihin liittyvät harmoniaäänet, ja mielestäni onnistuin siinä (Nuottiesimerkki 68).

415

f

mf

f

poco pesante

f

meno

meno

un pochettino cresc.

Nuottiesimerkki 68. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 415–418.

Lopulta musiikki päättyy kotisävellajiin Es-duuriin, jonka tempomerkintänä on *Largamente assai*. Kyseessä on jälleen variaatio joutsenteemasta, jonka tällä kertaa soittavat trumpetit. Suurin muutos entiseen on kontrabassojen takapotkusäestys, joka on suorastaan Sibeliuksen tavaramerkkitekstuuria. Joutsenteema nousee kromaattisesti suorastaan loputtomalta tuntuvaan ajan, kunnes alkaa täysin uusi melodia. Sen soittavat yhden neljäsosan päässä toisistaan ensin jouset ja sitten puupuhaltimet, eli 1. osasta tuttu peräkkäisten äänten ongelma tuli taas eteeni. Melodioista piti siis valita vain toinen, ja päädyin valitsemaan jälkimmäisen, eli eitäpotkullisen version. Myös Ekman oli päätenyt samaan valintaan. Syyni valinnalle oli se, että uskon takapotkullisen basson ja tasatahtisen melodian tuottavan rikkaamman soinnin (Nuottiesimerkki 69).

28

457

R

f

cresc.

R

f

cresc.

Nuottiesimerkki 69. Osa III (sov. Yläraakkola). Tahdit 457–460.

Sinfonia huipentuu fanfaarimaiseen joutsenteeman julistamiseen. Ennen viimeisiä sointukajahduksia kuullaan liitoksistaan repeävä As-duurisointu, jonka nuottiin poikkeuksellisesti sointutremolona, eli sointua tulee toistaa niin nopeasti, kuin soittaja kykenee (Nuottiesimerkki 70). Samantapaista efektiä on käyttänyt esimerkiksi Franz Liszt Wagner-transkriptiossaan *Isolden lemменkuolo*, joskin siinä soitettavien sointujen määrä on annettu.

471

*)Repeat as quickly as possible.

Nuottiesimerkki 70. Osa III (sov. Yläräkkölä). Tahdit 471–473.

Lopuksi kuullaan ikoniset kuusi kuin avaruuden tyhyydestä kajahtavaa sointua, ja sinfonia loppuu Es-duuriin.

4 POHDINTA

Koin tämän opinnäytetyön tekoprosessin yhtenä opettavaisimmista kokonaisuuksista musiikinopiskeluni aikana. Prosessissa yhdistyivät partituurinluku, Sibeliusnuotitusohjelman käyttö, Jean Sibeliuksen elämästä ja musiikista oppiminen, sekä oman mielikuvituksen ja kärsivällisyyteni kehittyminen. Myös yksinkertaiset käytännön asiat, kuten eri nuottiavainten ja transponoivien soitinten lukeminen ovat pianistille erittäin tärkeitä taitoja, joiden oppimiseen en pysty keksimään parempaa tapaa.

Tämän opinnäytteen valmistuessa sovitusta ei ole vielä voitu esittää, joten jää nähtäväksi, kuinka onnistunut se on soinnillisesti ja soittoteknisesti. Yksin soittaessani olen kuitenkin huomannut, että oma pianismini näkyy, tuntuu ja kuuluu molemmissa pianostemmoissa, joten olen toiveikas soituksen tulevan esityksen onnistumisesta.

Itse sinfonian koin olevan melko kiitollista sovitettavaa. Teoksen tekstuuri oli tosin useimmiten melodiaan ja säestykseen selkeästi jaettava, mikä ei välttämättä ole soittajien mielestä aina mukavaa. Pyrinkin vaihtamaan soittajien osia tasaisin väliajoin, jotta soituksen soittaminen olisi yhtä mielekästä kummallekin. Pidin pääteesisinäni aina sitä, että mahdollisimman suuri osa partituurin materiaalista päätyy sovitukseeni. Jotkin ratkaisuni olivatkin puhtaasti pragmaattisia: jos jokin tekstuuri esimerkiksi vaati, että melodia siirtyykin kesken jakson yhtäkkiä soittajalta toiselle, tein niin. Useimmiten tällaisen tilanteen aiheutti jokin tekstuuri, joka soitettaisiin samalta korkeudelta kuin melodia. Siitä syystä uskon, että selkeyden vuoksi soituksen opettelu kannattaa tehdä nuotista, jossa on molempien pianojen stemmat näkyvissä.

Oman muusikkouteni koen kehittyneen valtavasti opinnäyteprosessin aikana. Suoranaisen epätoivon ja katumuksen hetkiä on ollut monia, kun soituksen tekeminen on ollut hidasta tai siinä ei ole edistynyt ollenkaan. Omanlaisen opetuksensa onkin antanut yksinkertaisesti se, että soitus on vain pakko tehdä. Kun työtä on tehnyt 20 soivan minuutin edestä, vaikeassa kohdassa ei enää voi heittää hanskoja tiskiinkin, vaan ongelma on selvitettävä väkisin, mikä kehittää eräänlaista pakon sanelemaa mielikuvitusta.

Olen varma, että tulevaisuudessa tulen tekemään lisää pianosovituksia. Kun nyt tiedän niiden vaatiman työmäärän, voin viisaammin valita sovitettavat teokset ja niiden aikataulun. Pystyn myös tarkastelemaan muiden tekemiä pianosovituksia analyttisemmin ja toivon mukaan ymmärtämään niitä paremmin.

Päätän opinnäytteeni itsensä Sibeliuksen osuvaan sitaattiin, joka omalla kohdallani osoittautui täydeksi todeksi: ”Tartu rohkeasti vaikeaan tehtävään, niin huomaa voimiesi kasvavan” (Ainola.fi).

LÄHTEET

Ekman, K. – Sibelius, J. 1922. Symphonie Nr. 5 par Jean Sibelius Op. 82. Partition piano seul par Karl Ekman. Nuotti. Kööpenhamina: Edition Wilhelm Hansen.

Gould, E. 2011. Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation. Lontoo: Faber Music.

Kamarimusiikkia viululle sekä pianolle ja viululle. Sibelius.fi. http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/kamari_viulu_piano.htm. Luettu 12.11.2022.

Liszt, F. 1896. Wagner-Liszt Album. Nuotti. New York: G. Schirmer.

Pianosävellyksiä. Sibelius.fi. <http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/pianosavellyksia.htm>. Luettu 12.11.2022.

Poimintoja Ainolassa sävelletyistä teoksista. Ainola.fi. <https://www.ainola.fi/aino-ja-jean-sibeliuksen-ainola/sibeliuksen-teoksista/>. Luettu 22.11.2022.

Rahmaninov, S. 1941. Symphonic Dances op. 45 for two pianos. Nuotti. Creative Commons.

Rahmaninov, S. 1941. Symphonic Dances op. 45. Nuotti. New York: Charles Foley.

Raijas, R. 2012. Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Ravel, M. 1904–1905. Miroirs. Nuotti. Pariisi: E. Demets.

Sibelius, J. 1901. Lemminkäinen op. 22. Nuotti. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Sibelius, J. 1910. Dryadi op. 45 nro 1. Nuotti. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Sibelius, J. 1915. Aallottaret op. 73. Nuotti. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Sibelius, J. 2001a. Jean Sibelius: Symphony No. 5 in E-flat Major, Op. 82 [1915–1919] in Full Score. Nuotti. Mineola: Dover Publications.

Sibelius, J. 2001b. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/720414/sv18>. Luettu 22.11.2022.

Sigfridsson, H. 2011. Sibelius: Symphonies Nos. 2 & 5 (Piano transcriptions). CD-levy. Helsinki: Ondine.

Sinfonia V op. 82 (1915–1919). Sibelius.fi. http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/ork_sinf_05.htm. Luettu 31.7.2022.

Taubmann, O – Sibelius, J. 1907. Tuonelan Joutsen op. 22 nro 2 soolopianolle. Nuotti. Leipzig: Breitkopf und Härtel.