

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

PIANOETYDEJÄ ORKESTERILLE

Pianolle ominaisten tekstuurien orkestroinnista

Roger Wanamo

Opinnäytetyö
Helmikuu 2010
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto
Tampereen Ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Tampereen Ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto

WANAMO, ROGER:

Pianoetydejä orkesterille – Pianolle ominaisten tekstuurien orkestroinnista

Opinnäytetyö 50 s., liitteet 18 s.

Helmikuu 2010

Tässä opinnäytetyössä tutkin pianomusiikin orkestrointiin liittyviä ongelmia. Tutkin erityisesti pianististen tekstuurien asettamia haasteita, sekä etsin ratkaisuja näihin haasteisiin.

Hain tietoa aiheesta orkestraatiokirjallisuudesta ja tutkin tarkasti Ottorino Respighin orkestraatiot Sergei Rahmaninovin pianoetydeistä. Tämän jälkeen orkestroin itse kolme etydiä Karol Szymanowskin kokoelmasta 12 etydiä, opus 33.

Tutkimus paljasti, että tietyissä tapauksissa alkuperäisiä tekstuureja täytyy muokata idiomaattisista pianotekstuureista idiomaattisiksi orkesteritekstuureiksi. Jos musiikillinen ilmaisu hyötyy siitä, voi olla perusteltua lisätä ääniä jotka olisivat olleet pianistille fyysisesti ulottumattomissa. Suurimmilta osin pianotekstuurit eivät kuitenkaan tarvitse suuria muutoksia toimiakseen orkesterilla.

Tämä opinnäytetyö voisi tarjota hyödyllistä tietoa orkestroijille ja sovittajille. Sitä voisi myös hyödyntää orkestraatiokurssin oppimateriaalina.

ABSTRACT

Tampereen Ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in music composition

WANAMO, ROGER

Piano etudes for the orchestra – On the orchestration of pianistic textures

Bachelor's thesis 50 pages, appendices 18 pages
February 2010

In this study I look at the problems involved in transcribing piano music for orchestra. I specifically look at challenges imposed by typical pianistic textures and how to deal with these textures in an orchestration.

I looked for relevant information in orchestration books and studied in detail Ottorino Respighi's orchestrations of Sergei Rachmaninov's *Etudes-Tableaux*. Based on this knowledge I orchestrated three etudes from Karol Szymanowski's *Twelve Etudes*, opus 33.

I found that some changes to the original textures might be required to convert idiomatic piano writing to idiomatic orchestral writing. If the musical expression calls for notes that would be physically out of range for the pianist, it might be appropriate to add these in the orchestration. However, in most cases no major changes to the textures are required in order to make the music work with an orchestra.

This study could provide useful insights for orchestrators and arrangers. It could also serve as study material for an orchestration class.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	5
2 PIANOMUSIIKIN SOVITTAMISESTA ORKESTERILLE.....	7
2.1 Käsitteiden määrittely.....	7
2.2 Orkesteritranskriptio.....	7
2.3 Erityisongelmia pianomusiikin orkestroinnissa.....	8
2.3.1 Kaikupedaali.....	9
2.3.2 Una corda pedaali.....	9
2.3.3 Tekstuurit ja rekisterit.....	10
2.3.4 Murretut soinnut.....	13
2.3.5 Yleisiä huomioitavia asioita.....	13
3 RAHMANINOV – RESPIGHI: 5 ÉTUDES-TABLEAUX.....	15
3.1 No 1: La mer et les mouettes.....	16
3.2 No 2: La foire.....	21
3.3 No 3: Marche funèbre.....	25
3.4 No 4: Le Chaperon rouge et le loup.....	29
3.5 No 5: Marche.....	35
4 KAROL SZYMANOWSKI.....	39
4.1 12 Etydiä, opus 33.....	40
4.2 Szymanowskin orkesterinkäytöstä.....	40
5 SZYMANOWSKIN ETYDIEN ORKESTROINNISTA.....	42
5.1 Etydi 1.....	43
5.2 Etydi 10.....	45
5.3 Etydi 11.....	46
6 PÄÄTÄNTÄ.....	48
LÄHTEET.....	50
LIITTEET.....	51

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee pianomusiikin orkestrointia. Tutkin, minkälaisia ongelmia tulee vastaan, kun pianomusiikkia siirretään orkesterille, ja pyrin löytämään näihin ongelmiin ratkaisuja. Työn tarkoituksena on myös selvittää, miten orkestroijan tulisi suhtautua alkuperäiseen materiaaliin ja minkälaisissa tilanteissa voidaan perustellusti tehdä lisäyksiä tai muutoksia pianotekstuurin sävelvalikoimaan loukkaamatta alkuperäisen säveltäjän taiteellista näkemystä.

Työ jakautuu taiteelliseen ja kirjalliseen osuuteen. Opinnäytetyön taiteellisena osuutena orkestroin itse kolme etydiä Karol Szymanowskin kokoelmasta 12 etydiä opus 33, sävelletty vuonna 1916.

Kirjallisen osuuden lähteinä käytän orkestraatiokirjoja sekä partituureja. Keskityn orkestraatiokirjoissa nimenomaan pianomusiikin sovittamiseen liittyviin lukuihin. Tämän mittaisessa työssä en pysty käsittelemään kaikkia orkestraation perustekniikoita ja perusongelmia, eivätkä nämä kuulu työn aiheeseen. Haen olemassa olevista kirjoista oleellisimmat asiat koskien pianomusiikin orkestrointia ja pyrin löytämään aiheesta lisää tietoa tutkimalla aikaisempia pianomusiikin orkestraatioita.

Tutkittavaksi partituuriksi olen valinnut Ottorino Respighin orkesterisovitukset (1929) Sergei Rahmaninovin viidestä pianoetydistä. Valitsin nämä siksi, että kyseessä ovat pianoetydit, kuten opinnäytetyötäni varten orkestroimani kappaleet. Lisäksi Rahmaninovin etydit ovat peräisin samalta aikakaudelta kuin Szymanowskin etydit. Toinen syy tähän valintaan on se, että nämä orkestraatiot ovat suhteellisen tuntemattomia eikä niitä käsitellä esimerkiksi orkestraatiokirjoissa. Tunnetuimista pianomusiikin orkestraatioista, kuten esimerkiksi Maurice Ravelin orkestraatio Modest Mussorgskyn näyttelykuvista, löytyy jo runsaasti analysoituja nuottiesimerkkejä orkestraatiokirjoista. Toivon löytäväni Respighin orkestraatioista uusia näkökulmia jotka täydentävät orkestraatiokirjojen esitettyjä ideoita ja näkemyksiä.

Ennen orkestraatiotyön aloittamista tutustuin myös Szymanowskin omiin orkesterikappaleisiin saadakseni jonkinlaisen käsityksen hänen orkestraalisesta ajattelutavasta. Haluan omassa orkestraatioissani kunnioittaa hänen taiteellista näkemystään ja pyrin välttämään sellaisia ratkaisuja, joita Szymanowskin tuottamassa orkesterimateriaalissa ei missään tapauksessa olisi esiintynyt. Koska Szymanowskin orkestraatiotyö sijoittuu tämän opinnäytetyön aihepiirin ulkopuolelle, en käsittele tätä analyysia tässä työssä sen tarkemmin.

Tässä työssä en voi orkestroida ja käsitellä koko etydikokoelmaa, koska tällöin työstä tulisi aivan liian laaja. Valitsen kolme etydiä siten, että niissä esiintyisi mahdollisemman monipuolinen valikoima erilaisia pianistisia tekstuureja. Kirjallisessa raportissa käyn läpi näitä pianistisia erityispiirteitä, sekä sitä, miten olen ne siirtänyt orkesterille. Liitteenä on partituuri, jossa näkyy sekä alkuperäinen pianoversio että minun orkestraationi rinnakkain.

2 PIANOMUSIIKIN SOVITTAMISESTA ORKESTERILLE

2.1 Käsitteiden määrittely

Klassisen musiikin tietosanakirja määrittelee sanan “orkestrointi” seuraavalla tavalla:

Orkestrointi, orkestraatio, soitinnus orkesterille, orkesterisoitinnus. Termiä voidaan käyttää sekä sävellystyön siitä vaiheesta, jossa säveltäjä kirjoittaa lopullisen orkesteripartituurin, että jonkin alun perin muulle kokoonpanolle kirjoitetun kappaleen sovittamisesta orkesterille. (Korhonen 2002, 374.)

Säveltäjä Samuel Adler (1989, 512) täsmentää vielä, että orkestrointi voi tarkoittaa joko sovittamista tai transkription tekemistä. Sovittamiseen liittyy enemmän säveltämisen piirteitä. Sovitettava materiaali saatta koostua jopa pelkästään yhdestä melodianpätkästä, ja sovittaja joutuu lisäämään harmonioita, kontrapunktisia linjoja ja rytmejä. Transkriointi tarkoittaa valmiin sävellyksen siirtämistä yhdeltä soitinkokoonpanolta toiselle.

Tässä opinnäytetyössä käytän sanaa orkestrointi transkription tekemisen merkityksessä. Orkestraatiot Szymanowskin pianoetydeistä ovat nimenomaan transkriptioita, en ole lisännyt temaattista materiaalia, enkä muuttanut harmonioita.

2.2 Orkesteritranskriptio

Sävellyksen transkriointi toiselle kokoonpanolle on kuin runon kääntäminen toiselle kielelle. Vaikka jotkut puristit väittävät, että käännös ei ikinä saavuta samanlaista ilmaisuvoimaa kuin alkuperäinen teos, on myös tapauksissa jossa suuri runoilija on tuottanut mahtavia mestariteoksia kääntämällä muiden runoilijoiden teoksia. (Adler 1989, 510.)

Myös säveltäjä Bernard Rogers (1951, 143) on sitä mieltä, että transkriptio on kuin käänös. Alkuperäisen teoksen idiomit tulkitaan toisen kielen sanoilla. Teoksen henki ja luonne säilytetään, vaikka ilmaisuväline muuttuu. Muusta orkestrointi- ja sovitustyöstä poiketen transkriptiotyössä musiikin tyyli nousee hyvin tärkeäksi arvoksi. Sovittajasta tulee hetkellisesti alkuperäisen säveltäjän alter ego, jonka tehtävänä on tulkita teosta säveltäjän omalla murteella.

Hyvän orkesteritranskription tekeminen edellyttää tekijältä mahdollisemman hyvää tuntemusta sovitettavan työn muodosta (Adler 1989, 511). Orkestraatio tulee olla muodolle alisteinen ja orkesterivärien tulee seurata musiikillista juonta, musiikin hienovaraisia tunnelmavivahteita heijastaen. Liian tiheitä värimuutoksia on vältettävä, sillä mosaiikkimainen jatkuva sointivärien vaihtelu johtaa helposti monotoniaan. (Rogers 1951, 143.)

Muodon lisäksi orkestroijan täytyy myös tarkasti tutkia alkuperäisen sävellyksen yksityiskohtia. Teoksesta on löydettävä tekstuurin kaikki eri kerrokset sekä kontrapunktit ja asetettava ne tärkeysjärjestykseen, riippumatta siitä onko kyseessä homofoninen vai polyfoninen teos. (Adler 1989, 516.) Myös harmoninen rakenne on oltava orkestroijalle täysin selvä ennen orkestroinnin aloittamista (Kennan 1997, 190).

Orkestroijan pitää myös tuntea alkuperäisen säveltäjän omaa orkesterituotantoa ja hänen orkestraatiotyyliänsä. Jos säveltäjä ei ole kirjoittanut mitään orkesterille, orkestroijan tulee tutustua muiden säveltäjien orkesteriteoksiin samalta aikakaudelta. (Adler 1981, 511.)

2.3 Erytisongelmia pianomusiikin orkestroinnissa

Pianomusiikin orkestroinnissa ei tule yrittää tarkalleen simuloida pianon ääntä ja sointia orkesterilla, vaan idiomaattiset pianotekstuurit muutetaan idiomaattisiksi orkesteri-

tekstuureiksi musiikin luonne säilyttäen (Adler 1989, 513). Seuraavaksi tutkin tiettyjä pianomusiikille ominaisia erityispiirteitä ja sitä, miten ne parhaiten huomioidaan orkestraatiossa.

2.3.1 Kaikupedaali

Kaikupedaali on pianomusiikissa erittäin tärkeä väline. Se antaa soittajalle mahdollisuuden jättää ääniä soimaan pitkäksi aikaa siten, että se levittää sointia rikkaalla ja sumuisella äänimassalla. Vastaavaa ominaisuutta ei löydy orkesterista, vaan sen tuottamaa efektiä täytyy jäljitellä muin keinoin. (Rogers 1951, 143.)

Pianonuoteissa on joskus määritelty tarkkaan, missä ja miten kaikupedaalia tulisi käyttää, mutta joskus pedaalinkäyttöä ei ole millään tavalla nuotinnettu. Vaikka pedaali-merkintöjä ei löytyisikään nuoteista, pianisti käyttää sitä silti makunsa mukaan. Näissä tapauksissa orkestroijan pitää itse arvioida, miten pedaalia käytettäisiin kappaleessa. Jos säveltäjä ei halua, että pedaalia käytetään, tätä osoitetaan yleensä sanoilla *senza pedale*. (Kennan 1997, 189.)

Siellä missä pianisti käyttäisi pedaalia, voidaan pitää sääntönä, että vähintään bassoääni pidetään soimassa koko pedaalin ajan. Joskus voidaan pitää kaikki harmoniset äänet soimassa samalla kun jokin soolosoitin soittaa melodian. (Rogers 1951, 144.) Yleensä ei kuitenkaan kannata jättää kaikkia ääniä soimaan koko pedaalin ajaksi, vaan pyritään jäljittelemään pianotekstuurin efektiä pidentämällä tietyjä ääniä orkestroijan valinnan mukaan (Kennan 1997, 189).

2.3.2 Una corda pedaali

Una corda tarkoittaa kirjaimellisesti yhtä kieltä. Flyygelillä una corda pedaali siirtää vasaroita siten, että ne osuvat vain yhteen kieleen tuottaen pehmeämmän äänen.

Orkesterilla tätä pehmeää äänensävyä voi jäljitellä esimerkiksi käyttämällä sordinoituja soittimia. (Adler 1989, 516.) Jos orkestroijan mielestä sordinoidut soittimet eivät sovi kyseiseen kohtaan, voidaan myös ottaa *una corda* merkintä huomioon määrittelemällä dynamiikan erittäin hiljaiseksi (Kennan 1997, 197).

2.3.3 Tekstuurit ja rekisterit

Kirjoittaessa pianolle idiomaattisesti on otettava huomioon pianistin fysiologiset rajoitukset. Laajalle levitetyt täyteläiset soinnut, jotka onnistuvat orkesterilla, eivät onnistu pianolla, koska käden venyvyys ja sormien ulottuvuus ei riitä. (Adler 1989, 516.) Näistä rajoituksista johtuen pianolle kirjoitetaan usein vasemmalle kädelle sointuja matalaan rekisteriin ahtaassa asettelussa (Rogers 1951, 144). Orkesterille kirjoitetaan harvoin kvinttiä tai kvarttia pienempiä intervaleja suuren C:n alapuolelle, jos tavoitteena on hyvin soiva sointu (Piston 1955, 448).

Tonaalisessa musiikissa yläsävelsarja toimii yleensä säveltäjien ohjenuorana sointujen asettelussa. Yläsävelsarjassa matalat äänet ovat kaukana toisistaan ja ylärekisterissä äänet sijoittuvat tiheämmin. Kun äänet asetetaan yläsävelsarjan asettelun mukaisesti, tuloksena on kirkas ja hyvin resonoiva sointu. (Corozine 2002, 6.)

Kuvio 1 näyttää tyypillisen asettelun pianon voimakkaalle fortissimosoinnulle.



KUVIO 1. Fortissimosointu pianolle (Kennan 1997, 194)

Orkesterilla sama sointu kuulostaisi heikolta. Alarekisterissa äänet ovat sijoitettu aivan

liian tiheästi ja keskirekisteriä pitäisi täyttää. Kuvio 2 näyttää toimivamman ratkaisun, jossa sama sointu on soitinnettu tehokkaasti jousiorkesterille kolmois- ja nelosotteita hyödyntäen. (Kennan 1997, 194.)

The image shows a musical score for five string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. Each instrument part is written on a single staff. The notes are: Vln. I (G4), Vln. II (G4), Vla. (G3), Vc. (G2), and Db. (G1). All notes have a fermata and are marked with 'ff' (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

KUVIO 2. Fortissimosointu jousille (Kennan 1997, 194)

Yleinen pianotekstuuri, joka ei istu hyvin orkesterille, on albertinbasso (Rogers 1951, 145). Albertinbasso on yleensä kolmesta sävelestä koostuva vasemman käden säestävä murtosointukuvio, joka tavallisimmin noudattaa kaavaa: alin sävel – ylin sävel – välisävel – ylin sävel jne. (Korhonen 2002, 17). Kuvio 3 näyttää tyypillisen esimerkin albertinbasson käytöstä Beethovenin *Kuutamonaatin* kolmannesta osasta.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 21. The right hand (treble clef) has a melodic line with a fermata over the first two notes. The left hand (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of an Albertinbasso. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking is 'p' (piano).

KUVIO 3. Sonaatti op. 27, No 2, kolmas osa (Beethoven 1802, 7)

Vaikka albertinbasso kuviossa 3 olisi mahdollinen esimerkiksi sellolla, se ei ole kovin sopiva jousiteknikalle ja lopputulos olisi hyvin ohut ja jopa vähän naurettava. Lisäksi

sävelten asettelu on heikko, soinnun terssi on liian matalalla ja melodian ja säestyksen väliin jää liian suuri aukko. (Kennan 1997, 191.)

Kuvio 4 näyttää Kennanin (1997, 191) ehdotuksen siitä, miten kyseinen kohta Beethovenin kuutamosonaatista kannattaisi soitintaa jousiorkesterille. Kuudestoistaosaliike terssin ja kvintin välillä on siiretty oktaavin verran ylemmäs parempaan rekisteriin 2. viuluille, ja alttoviulut täyttävät välirekisterin kahdeksasosaliikkeellä.

KUVIO 4. Jousiorkesterisovitus Tahdeista 21–22 Beethovenin sonaatista op 27, No 2 (Kennan 1997, 191)

Kuviosta 4 kannattaa myös huomata, kuinka Kennan on muuttanut artikulaatioita ja kaarituksia jousille sopivimmiksi. Hän on myös lisännyt 1. viuluille dynamiikka-merkintöjä ja espressivomerkinnän melodian laulavuuden korostamiseksi. Tahdin 22 appoggiatura on kirjoitettu rytmisesti tarkemmin, jotta kaikki sektion soittajat tulkitsisivat rytmin samalla tavalla. Sellon pitkät bassoäänit simuloivat sormipedaalia, pianistien yleisesti käyttämää tekniikkaa albertinbasson soitossa: bassoääni pidetään soimassa pidempään, kuin mitä nuotissa ilmaistaan. Kontrabasson lyhyet äänet ja pizzicatot korostavat bassoäänien atakkia.

2.3.4 Murrettut soinnut

Pianomusiikissa sointu on joskus merkitty murrettavaksi arpeggioviivalla. Murrettu sointu saattaa myös olla kirjoitettu ulos pienillä nuoteilla. Joskus sointu on jaettu kahteen osaan siten, että alempi osa soitetaan etuheleenä ennen soinnun ylempää osaa. Pianolle voidaan kirjoittaa näin joko siksi, että pianistin käsi ei yltäisi soittamaan kaikkia ääniä samaan aikaan tai puhtaasti taiteellisista syistä. Orkestroinnissa jätetään usein tällaiset murrettut soinnut huomioimatta ja kirjoitetaan kaikki äänet soitettavaksi samaan aikaan. Jos orkestroija kokee, että murrettu efekti on oleellinen osa musiikin ilmaisua, murrettu sointu voidaan kirjoittaa esimerkiksi harpulle tai jousille joko jousitettuna murtosointuna tai murrettuina sointuina. Myös murrettut pizzicatosoinnut ovat mahdollisia. (Kennan 1997, 197.)

Seuraavassa luvussa näytän toisenlaisen esimerkin, miten Respighi on orkestroinut murrettun soinnun Rahmaninovin pianoetydistä.

2.3.5 Yleisiä huomioitavia asioita

Tonaalisessa musiikissa voi usein olla tarkoituksenmukaista transponoida pianokappale eri sävellajiin orkestroidessa. Jos alkuperäinen sävellaji on esimerkiksi Fis-duuri, transponoiminen G-duuriin tai F-duuriin voisi olla perusteltua. Uusi sävellaji olisi paremmin soiva, koska siinä voidaan käyttää viulun vapaita kieliä ja se olisi myös useimmille orkesterisoittimille helpommin soitettava. Jos kappale on briljantti, kannattaa todennäköisesti transponoida ylöspäin, jos ei ole, kannattaa transponoida alaspäin. (Rogers 1951, 144; Kennan 1997, 188.)

Pianoa soittaa yleensä vain yksi soittaja, kun orkesteri taas koostuu monesta soittajasta. Tämän takia on tarpeellista kirjoittaa kaikki paljon selkeämmin orkesterille. Joskus voi olla tarpeen yksinkertaistaa rytmejä, muokata esitysmerkintöjä tai jopa muuttaa tahtilajia selkeyden vuoksi. (Adler 1989, 514.) Pianistilla on kokonaiskuva musiikin

kaikista kerroksista, ja hän pystyy itse tulkitsemaan ja vaikuttamaan kaikkien eri kerroksien dynaamisiin suhteisiin. Orkesterisoittajalla ei ole vastaavanlaista kokonaiskuvaa, minkä vuoksi hänelle täytyy nuotintaa pienet dynaamiset vivahteet paljon tarkemmin.

3 RAHMANINOV – RESPIGHI: 5 ÉTUDES-TABLEAUX

Sergei Rahmaninov sävelsi etydisarjat *Études-Tableaux* opus 33 ja 39 vuosina 1911 sekä 1916–1917. Nimen perusteella etydit eivät ole perinteisiä etydejä, vaan ne kuvaavat jonkin ulkomusiikillisen visuaalisen elementin. Rahmaninov ei itse halunnut paljastaa eri etydien inspiraation lähteitä. (MacDonald 2005.)

Vuonna 1929 Serge Koussevitzky ehdotti kustantajalleen, Editions Russe de Musique, että he tilaisivat Ottorino Respighiltä orkestraation muutamasta etydistä. Kustantaja, Respighi ja Rahmaninov pääsivät nopeasti sopuun ehdoista ja Respighi aloitti orkestrointityön. Tätä työtä varten Rahmaninov paljasti Respighille etydien takana piilevät inspiraationlähteet. (Classical Archives 2008.) Rahmaninov antoi myös Respighille luvan nimetä etydit (MacDonald 2005).

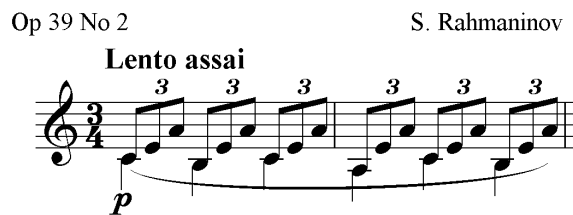
Tässä luvussa tutkin Respighin orkestraation suhdetta Rahmaninovin alkuperäisiin pianotekstuureihin. Kiinnitän erityisesti huomiota niihin kohtiin jossa Respighi on jollain tavalla muokannut pianoversion sävelvalikoimaa. Nostan myös esille käytännön esimerkkejä edellisessä luvussa esitetyistä pianomusiikin orkestroimiseen liittyvistä erityisongelmista.

Kaikki nuottiesimerkit olen laatinut itse partituurin ja pianoetydien nuottijulkaisun pohjalta. Lähteenä olen käyttänyt Boosey & Hawkesin *Études-Tableaux Authentic Edition* (Rahmaninov 2006) sekä saman kustantajan *Symphonic Dances and other orchestral works* (Rahmaninov 2005).

Kuvioissa olen tilanteesta riippuen kirjoittanut orkesterisatsin joko partituurimuotoon tai partisellimuotoon. Joissain kuvioissa tietyt soitinryhmät ovat partisellimuodossa kun taas toiset soittimet ovat omilla viivastoillaan. Olen valinnut esitystavat siten, että ne toisivat esille esiteltävät asiat mahdollisimman selkeästi. Kuvioissa kaikki soittimet ovat kirjoitettu soivalle sävelkorkeudelle.

3.1 No 1: La mer et les mouettes

Sarjan ensimmäinen kappale, *La mer et les mouettes* (Meri ja lokit), perustuu Rahmaninovin etydiin op. 39, no 2. Kyseessä on hidas kappale jossa melodia liikkuu laajalla alueella triolisäestyksen päällä. Triolisäestys on suurimmilta osin nuotinnettu siten, että kuvion ensimmäinen ääni pidetään soimassa koko iskun ajan (Kuvio 5).



KUVIO 5. Rahmaninov op. 39, no 2, tahdit 1–2

Voimme kuitenkin olettaa, että pianisti käyttää tässä pedaalia, jolloin myös ylemmät äänet soivat pidempään kuin kirjoitettu. Respighi on huomioinut tämän kirjoittamalla ylemmät äänet pitkinä ääнинä huiluille (Kuvio 6).

Op. 160, No 1 O. Respighi

Lento Assai

KUVIO 6. Respighi Op. 160, No 1, tahdit 1–2

Toinen esimerkki pedaaliefektin huomioimisesta esiintyy kahdeksan tahdin jälkeen kun Respighin tekstuuri vaihtuu siten, että soinnut soitetaan pitkinä kolmella sooloaltoviululla ja huilut kaksintavat 2. viulut triolikuviossa (Kuvio 7).

Op. 160, No 1 O. Respighi

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Pno. *mf*

KUVIO 7. Alhaalla vasen käsi Rahmaninovin etydistä op. 39, no 2, tahdit 9–10. Ylhäällä Respighin orkestraatio kyseisestä tekstuurista.

Respighi kaksintaa näin kaikki äänet triolikuviosta lähes kautta koko kappaleen. Ainoastaan kertausjakson alussa, tahdeissa 90–100, kun huipennuksen jälkeen palataan rauhallisempiin sävyihin, Respighi jättää ylemmät äänet kaksintamatta (Kuvio 8).

Op. 160, No 1 O. Respighi

Vln. II *p*

Vla. *p*

Pno. *p*

KUVIO 8. Alhaalla vasen käsi Rahmaninovin etydistä op. 39, no 2, tahdit 91–92. Ylhäällä Respighin orkestraatio kyseisestä tekstuurista.

Tahdissa 52 triolisäestys siirtyy niin matalaan rekisteriin, että matalilla orkesterisoittimilla säveltasot jäisivät epäselviksi (Kuvio 9).

Op. 39 No 2 S. Rahmaninov

52

KUVIO 9. Rahmaninov op. 39, no 2, tahdit 52–53

Kuviosta 10 nähdään kuinka Respighi on ratkaissut tämän kirjoittamalla trioliekuvion oktaaveihin matalille jousille. Kontrafagotti kaksintaa basson matalimmat äänet. Muut puupuhaltimet ja vasket soittavat pitkät soinnut. Soinnuissa esiintyy samat äänet kuin pianoversiossakin ja tämän lisäksi on täytetty aukko vasemman ja oikean käden välillä lisäämällä Eb-D linja ensimmäiselle fagotille. Respighi on myös kirjoittanut sointujen bassosäveleksi suuren C:n kahdelle käyrätorvelle. Vaikka tämä sävel ei esiinnykään pianoversion soinnussa, se on kuitenkin harmonian bassosävel.

Op. 160, No 1 O. Respighi

52

KUVIO 10. Respighi Op. 160, No 1, tahdit 52–53

Kaikkein täyteläisin orkestraatio on tahdeissa 60–63 ja 72–75. Pianoversiona (kuvio 11)

näemme, että tässä on kolme eri kerrosta. Pohjalla on pitkä sointu ja tämän päällä on ylhäältä laskeva pariäänien kahdeksasosamelodia, sekä arpeggiomainen triolikuviot. Respighi on kirjoittanut pitkän soinnun vaskisoittimille, englannintorvelle ja kontrafagotille. Triolikuviot on sijoitettu puupuhaltimille kahdella oktaavikaksinnuksella. Laskeva melodia on kirjoitettu viuluille, ja oktaavia alemmaa oboet sekä sellot ja alttoviulut soittavat vahvat iskut neljäsosasävelin. Kun melodia liikkuu matalampaan rekisteriin, oboet siirtyvät kaksintamaan viuluja samassa oktaavissa kun sellot ja alttoviulut jatkavat oktaavin verran näiden alapuolella. Sointia täydentää vielä symbaalin tremolo (Kuvio 12).

Op 39 No 2 S. Rahmaninov

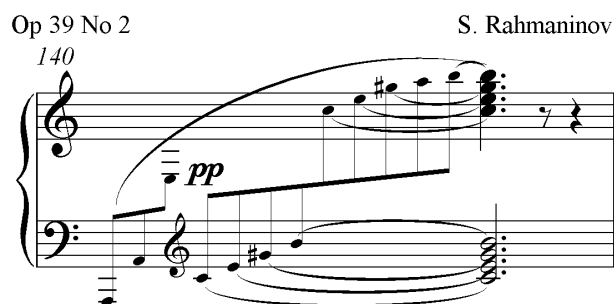
KUVIO 11. Rahmaninov op. 39, no 2, tahdit 60–61

Op. 160, No 1 O. Respighi

KUVIO 12. Respighi Op. 160, No 1, tahdit 60–61

Etydissä esiintyy paikoitellen sointuja jotka Rahmaninov on merkinnyt murrettavaksi arpeggioviivalla (esimerkiksi tahdeissa 65 ja 67). Respighi on päätellyt, että nämä ovat merkitty murrettavaksi ainoastaan sen takia, ettei käsi yltäisi soittamaan kaikkia ääniä samaan aikaan, ja siksi Respighi ei kirjoita niitä murrettuna orkestraatiossaan.

Etydin toiseksi viimeisessä tahdissa on murrettu sointu joka on kirjoitettu ulos pienillä nuoteilla (Kuvio 13).



KUVIO 13. Rahmaninov op. 39, no 2, tahti 140

Tämä nuotinnustapa ilmentää, että sointu on murrettu arpeggioefektin takia, eikä fysiologisista syistä. Koska kahdentoista sävelen appoggiaturan soittaminen rytmisesti synkronoituna orkesterilla on hyvin vaikeata, Respighi on päättänyt kirjoittaa rytmin ulos ja jakaa kyseisen tahdin materiaalin kahdelle tahdille (Kuvio 14). Orkestraation tahdissa 140 vasket aloittavat murtosoinnun soittamalla matalan soinnun joka sisältää murtosoinnun kaksi matalinta säveltä. Tästä klarinetti jatkaa ja soittaa loput nousevasta murtosointukulusta.

Pianonuottiin on merkitty, että soinnun sävelet jäävät soimaan. Tämän Respighi toteuttaa jousilla. Jouset eivät ota kiinni sävelestä sillä hetkellä kun klarinetti soittaa sävelen, vaan jokaisella iskulla neljä säveltä lisätään sointuun. Jousisoitinten atakki pianissimossa on paljon hitaampi ja epämääräisempi kuin klarinetin, varsinkin kun kaikki jousisektiot on jaettu divisi a3. Siksi tämä ratkaisu antaa silti kuvan siitä, että klarinetin sävelet jäävät soimaan jousissa, vaikkei jouset aloitakaan säveltä samaan aikaan klarinetin kanssa. Tämä antaa myös klarinetille mahdollisuuden tulkita nousevaa sävelkulkua rytmisesti vapaammin, kun jokaista säveltä ei tarvitse synkronoida jonkun

jousisoittimen kanssa.

Sointu soi kokonaisuudessaan vasta tahdissa 141, jolloin joukkoon liittyy myös kolme sordinoitua käyrätorvea lisäämään mielenkiintoista sointiväriä.

Op. 160, No 1 O. Respighi

140 **molto lento**

Cl. *pp* *morendo*

Hn. *con sord.* *pp*

3 Tbn. *ppp*

Tba. *ppp*

Vln. I *div. a3* *pp* *morendo*

Vln. II *div. a3* *pp* *morendo*

Vla. *pp* *div. a3*

Vc. *pp* *div. a3*

Cb. *pizz.* *p*

KUVIO 14. Respighi Op. 160, No 1, tahdit 140–141

3.2 No 2: La foire

Sarjan seuraava kappale, *La foire* (Markkinat), perustuu Rahmaninovin etydiin op. 33, no 7. Etydi on nopeatempoinen ja perustuu lähinnä oikean käden tremolosäestykseen, jonka alla vasen käsi soittaa melodiaa, usein oktaaveissa. Tässä luvussa keskityn tremolon toteutukseen, sillä se on tyypillinen ongelmatekstuuri, joka tulee eteen pianomusiikin orkestroinnissa. Melodian Respighi on sijoittanut lähinnä matalille vaskille.

Pianolla tremolo toteutetaan useimmiten korkeiden ja matalien sävelten vuorottelulla, niin myös tässä etydissä (Kuvio 15).

Op. 33, No 7

S. Rahmaninov



KUVIO 15. Rahmaninov Op 33, no 7, tremolosäestys tahdeissa 4–5

Vastaava efekti toteutetaan jousilla parhaiten siten, että soinnun kaikki kolme ääntä soitetaan tremolona (Kennan 1997, 195). Respighi on ollut Kennanin kanssa samaa mieltä ja kirjoittanut tremolon samalla tavalla (Kuvio 16).

Op. 160, No 2

O. Respighi

4

KUVIO 16. Respighi Op. 160, No 2, tremolosäestyksen toteutus tahdeissa 4–5

Respighi haluaa kuitenkin korostaa alemman terssin liikettä ja kaksintaa siksi tämän klarineteilla. Käyrätorvet tuovat soinnillista vaihtelua ja korostavat vahvoja iskuja.

Tahdissa seitsemän (Kuvio 17) trumpetit tulevat mukaan kaksintamaan klarinetit. Trumpetit ovat soinnillisesti niin erilaisia verrattuna jousiin ja myös äänenvoimakkuudeltaan dominoivimpia, että aiemmin kuultu tremoloefekti hämärtyy. Kappaletta kuunnellessa tuntuu siltä, että trumpetit eivät kaksinna aiemmin olemassa ollutta tekstuuria, vaan lisäävät vielä yhden kerroksen. Terssikulku tulee paljon selkeämmin esille kuin pianoersiossa. Alkuperäisessä pianoetydissä bassomelodia on tässä kohtaa huomion keskipisteenä, kun taas Respighin orkestraatiassa trumpettien terssikulku

vievät tämän tehtävän. Tämä toistuu tahdissa 18 terssiä korkeammalta, jolloin trumpetit ovat kirkkaammassa rekisterissä ja tulevat tekstuurissa läpi vielä selkeämmin.

Op. 160, No 2 O. Respighi

W. W. 2 Ob. *tr.* Cl. 1 Cl. 2&C.A.

Br. 2 Tpt.

Str. Vln. I Vln. II Vla.

Pno.

KUVIO 17. Alhaalla tremolokuvio Rahmaninovin etydistä Op. 33, no 7, tahti 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta kuvioista.

Op. 160, No 2 O. Respighi

W. W. *ff* 2 Ob., C.A., 2 cl. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. Picc. 2 Fl., 2 Ob.

Str. Vln. I&II *ff* Vla. & V.C. *ff* Vla.

Pno. *f*

KUVIO 18. Alhaalla oikean käden pianotekstuuri Rahmaninovin etydistä Op. 33, no 7, tahdit 41–42, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista.

Tahdeissa 41–42 tremolosta tulee liikkuvampi ja melodisempi. Tässä Respighi on soitintanut ylimmän äänen jousitremolona, ensin yhdellä oktaavikaksinnuksella, myöhemmin kahdella. Pianon alempi ääni on kirjoitettu melodiseksi juoksutukseksi puupuhaltimille (Kuvio 18).

Tämän jälkeen seuraa koko kappaleen huipennus tahdeissa 44–45. Nämä tahdit ovat ainoat missä Respighi toteuttaa pianomaisen tremolon myös orkesterisoittimilla (Kuvio 19). Huilut, klarinetit ja 1. viulut soittavat kahden äänen tremolon ja luovat trillimäisen efektin. Pianolla tremolo onkin nyt jo niin korkeassa rekisterissä, että tämä trilli kuuluu paljon selkeämmin kuin aikaisemmin matalassa rekisterissä. Oboet, englannintorvi, 2. viulut ja alttoviulut toteuttavat kuvion samalla tavalla kuin aikaisemminkin. Näissä tahdeissa käytetään myös trumpetteja kuudestoistaosuottitremolon soittamiseen. Aikaisemmin kappaleessa trumpetteja on käytetty vain tremolon tiettyjen äänten kaksintamiseen kahdeksanosuottitaccatoilla. Trumpettien tremolo yhdistettynä huilujen ja viulujen korkeaan trilliin luovat erittäin kirkaan ja säkenöivän huipennuksen.

Op. 160, No 2 O. Respighi

44 8^{va}

W. W. Picc. 2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B. Cl.

Br. 3 Tpt.

Str. Vln. I Vln. II

Vla.

Pno. *ff*

KUVIO 19. Alhaalla tremolokuvio Rahmaninovin etydistä Op. 33, no 7, tahdi 44–45, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta kuviosta.

Orkestraatiossaan Respighi ei yleensä lisää minkäänlaista melodista materiaalia, eikä muuta harmonisia kulkuja. Kyseessä on siis enemmän orkesteritranskriptio kuin orkesterisovitus. Tahdissa 25 hän kuitenkin tekee tähän poikkeuksen. Pianoetydissä ei ole tässä tahdissa kuin kaksi sointua. Respighi on kuitenkin päättänyt lisätä siihen kuudestoistaosaliikettä jousille (Kuvio 20). Syytä tähän en osaa sanoa. Kromaattinen nousu tahdin toisella iskulla on sukua jousien kromaattiselle kuvioille tahdeissa 22 ja 23. Nämä kromaattiset nousut löytyvät myös etydistä. Pianoetydissä ei sen sijaan missään kohta esiinny mitään vastinetta Respighin orkestraation tahdin 25 kolmannella ja neljännellä iskulla olevalle matalalle duurisointutrillille, joka sisältää muun muassa rinnakkaisen kvintin 2. viulun ja alttoviulun välillä.

Op. 160, No 2 O. Respighi

25

W. W. 2 Ob.
Cl.
C. A., Cl. Bsn.
B. Cl.
Bsn.

Str. Vln. I & II
Vla. & V. C.

Pno. *p*

KUVIO 20. Alhaalla tahti 25 Rahmaninovin etydistä Op. 33, no 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tahdistä.

3.3 No 3: Marche funèbre

Kolmas kappale sarjassa, *Marche funèbre* (hautajaismarssi) perustuu Rahmaninovin etydiin op. 39 no 7. Kappale on kauttaaltaan hidas ja suurimmaksi osaksi vakava. Tässä orkestraatiossa Respighi käyttää soitinryhmiä paljon enemmän sektioittain kuin muissa sarjan kappaleissa.

Alku on erittäin hidas koraali, paksuilla matalilla soinnuilla. Soinnuissa esiintyy paikoitellen pieniä intervalleja hyvin matalassa rekisterissä. Respighi on orkestroinut koko koraalin sellaisenaan pelkille puhaltimille. Täyteläiset matalat puhallinsoinnut luovat erittäin tumman ja synkän soinnin.

Pitkän puhallinalun jälkeen jouset tulevat mukaan lamentosossa tahdissa 13 (kuvio 21). Bassoklarinetti ja käyrätorvet simuloivat kaikupedaaliefektiä. Jousien yhtäkkinen ilmaantuminen pitkän puhallinjakson jälkeen luo tähän kohtaan erittäin murheisen ja valittavan sävyn. Vastaavassa kuviossa tahdissa 17 puupuhaltimet ja käyrätorvet kaksintavat jousien liikkuvaa kuviota ja tuuba sekä pasuunat hoitavat kaikupedaali-efektin. Jälkimmäinen soitinnustapa luo vielä murheellisemmän vaikutuksen.

Op. 160, no 3
13

O. Respighi

B. Cl.

Hn.

Timp.

Vln. I&II

Str.

Vla.

V.C.

C.B.

Pno.

mf

p

pp

mf espress.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

pp

lamentoso

3

KUVIO 21. Alhaalla tahdit 13–14 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samoista tahdeista.

Näiden lamentoso-valituksien jälkeen tulee vielä muutama tahti puhallinkoraalia. Tahdista 26 tekstuuri muuttuu tasaisemmaksi ja liikkuvammaksi. Tämä suuri tekstuuri-muutos antaa myös aihetta muutokseen soitinnuksessa. Respighi kirjoittaa tahdit 26–32 pelkille jousille *sul tasto*. Tahdissa 33 palaa jälleen puhallinkoraali. Tahdista 39 alkaa tasainen kuudestoistaosasäestys, joka säilyy etydin loppuun asti. Tämän säestyskuvion Respighi on suurimmalta osin soitintanut pelkille jousille tai puupuhaltimille ja jousille (Kuvio 22).

Op. 160, no 3 O. Respighi
44

W. W. *pp*
sul pont.

Str. *pp*

Pno. *ppp sempre staccato*

KUVIO 22. Alhaalla oikean käden säestyssoinnut (tahti 44) Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista.

Orkestraation d1 sävel tahdin kolmannen iskun toisella kahdeksasosalla ei ole Respighiltä lisäys harmoniaan, sillä sama D on sillä hetkellä melodiassa, eikä sitä sen takia pysty soittamaan osana sointua pianolla.

Tahdissa 86, juuri ennen huipennusta, myös kaikki vasket tulevat mukaan kuudestoistaosaliikkeeseen (Kuvio 23). Tahdeissa 86–89 puupuhaltimet soittavat kaikki pianon soinnut kokonaisuudessaan kun taas vasket ja jouset vuorottelevet eri harmonioilla. Kuvio 23 kannattaa myös huomata, kuinka Respighi on muuttanut notaatiota soittajaystävällisemmäksi. Rytmien palkitukset on muutettu selkeämmäksi ja B-vireisten soittimille ylennetyt äänet on enharmonisesti muunnettu alennetuiksi ääniksi.

Op. 160, no 3 O. Respighi

86

W. W. *f*

Br. *f*

Cym. *tr*
mf cresc.

Str. *f*

Pno. *f*

KUVIO 23. Alhaalla tahdit 86–87 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samoista tahdeista.

Huipennuksessa tahdeissa 92–95 on tyypillinen pianistinen tilanne jossa kädet ovat äärirekistereissä kaukana toisistaan. Orkesterilla keskirekisteri täytyy täyttää, jotta sama sointikuva säilyisi. Respighin orkestraatiossa vasket, lähinnä käyrätorvet täyttävät keskirekisterin (Kuvio 24). Pianoversion kuudestoistaosaliike on kirjoitettu puupuhaltimille ja kellopelille. Jouset soittavat trillejä samassa rekisterissä. Melodinen bassoliike on soitinnettu kolmelle pasuunalle, trumpetille ja bassoklarinetille. Soiva lopputulos on erittäin täyteläinen ja briljantti.

Op. 160, no 3 O. Respighi

92

W. W.

Br.

Timp.

Glock.

Str.

Pno.

KUVIO 24. Alhaalla tahdit 92–93 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 7, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samoista tahdeista.

3.4 No 4: Le Chaperon rouge et le loup

Sarjan neljäs osa, *Le Chaperon rouge et le loup* (Punahilkka ja susi) perustuu etydiin op. 39 no 6. Orkestroitavaksi valituista etydeistä tämä on nopein ja sisältää eniten pianolle ominaisia tekstuureita, jotka eivät ole suoraan siirrettävissä orkesterille.

Ensimmäinen nopea pianistinen kuvio tulee vastaan tahdin 6 leggierossa (kuvio 25).

Op. 39, no 6 S. Rahmaninov


Allegro
leggiero

Pno. 

KUVIO 25. Rachmaninov Op. 39, no 6, tahdit 6–7, oikea käsi

Tästä kuviosta ylin sävel erottuu melodiasävelenä ja muut muodostavat nopean säestyskuvion. Respighin orkestraatio kuviosta näkyy kuviossa 26.

Op. 160, no 4 O. Respighi



KUVIO 26. Respighin orkestraalinen toteutus tahdin 6–7 oikean käden kuviosta

Hän on sijoittanut melodiasävelet oktaaveissa piccololle ja oboelle. Kuvion kaksi alinta säveltä on sijoitettu 2. viululle ja huilulle, jotka vuorottelevat soittamalla sävelet pariääninä eri oktaavissa. 1. viulu soittaa koko kuvion sellaisenaan staccatona.

Kun sama tema palaa kertausjaksossa, tahdissa 94, 1. viulut soittavat kuviota aluksi yksin, ilman 2. viulujen tai puupuhaltimien kaksinnuksia. Soiva lopputulos on paljon ohuempi ja hauraampi kuin kaksinnusten kanssa tahdissa 6.

Tahdeissa 28–29 on pianomusiikille tyypillinen tilanne, jossa nuottikuva ei kerro koko totuutta melodian kuljetuksesta. Pianonuotista näkee nousevan bassomelodian sekä säestävän murtosointukuvion. Soitettuna tämä paljastaa piilotetun laskevan melodian, joka muodostuu tahdin ensimmäisestä iskusta sekä toisen iskun jälkimmäisestä kahdeksasosasta, jolla oikea ja vasen käsi osuu oktaavissa samalle sävelelle. Me kuulemme laskevan melodian E-D-D-C#. Kuvio 27 näyttää kirjoitetun pianotekstuurin, sekä yläpuolella kuultu melodiakulku.

Op. 39, no 6 S. Rahmaninov

28

Pno. *mf*

KUVIO 27. Rahmaninov Op. 39, no 6, tahdit 28–29

Op. 160, no 4 O. Respighi

28

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

KUVIO 28. Respighin orkestraalinen toteutus tahdin 28–29 oikean käden arpeggiokuviosta.

Respighi on ottanut tämän piilotetun melodian huomioon orkestraatiossaan ja vahvistaa kyseistä laskevaa melodiaa oboella (kuvio 28). Murtosointuliike toteutetaan klarineteilla ja viuluilla. Tässä liike on tärkeämpi kuin tarkat sävelkorkeudet, niinpä Respighi ei ole sijoittanut pianoversion säveliä sellaisenaan orkestraatioon. Klarinetilla on samat sävelet, mutta välillä eri oktaavissa. Kummankin tahdin toisen iskun toisella kahdeksasosalla sekä klarinetit, että 1. viulut, kohtaavat melodiasävelellä.

Prestossa, tahdissa 59, on tremolokuvio joka hahmottuu kuulijalle nopeana sointu-repetitiona. Respighi on kirjoittanut tämän sointurepetitiona puupuhaltajille ja kaksintaa näitä oktaavia alemmaa jousien pitkillä äänillä (kuvio 29). Rytmisen selkeyden vuoksi Respighi on myös palkittanut rytmit puupuhaltajille eri tavalla.

Op. 160, no 4 O. Respighi

59

W. W. *p*

Str. *p*

Pno. *Presto leggiero* *p*

KUVIO 29. Alhaalla oikean käden sointutremolo Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 6, tahdit 59–60 yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista.

Tahdeissa 86–87 on pianolla erilainen tremolokuvio, joka istuisi okresterisoittimille erittäin huonosti suurten intervallihyppyjen takia. Pianoversiossa jokaisen iskun jälkimmäinen kahdeksasosa painottuu korkean pariäänän takia. Kuviosta 30 näkee kuinka Respighin orkestraatiossa puhaltajat vahvistavat näitä painotettuja iskuja. Ylös- ja alaspäinen liike on jaettu jousille. Kuvio näyttää jousistemmejien yhteissoinnin pienellä viivastolla 1. viulujen ja trumpettien välillä. Tahdin 87 toisella iskulla Respighi tekee poikkeuksen kaavastaan kun 1. ja 2. viulut eivät muodosta yhdessä saman terssin repetitiota, vaan muodostavat terssiliikkeen A-C – Bb-Db.

Op. 160, no 4 O. Respighi

86

Fl.

Ob.

Tpt. (C.A.)

(Str.)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Pno. *f*

KUVIO 30. Alhaalla oikean käden tremolokuvio Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 6, tahdit 86–87, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista.

Tahdissa 93, juuri ennen paluuta kertausjaksoon, on esimerkki vielä yhdestä tavasta toteuttaa pianolla sointutremoloa. Oikea ja vasen käsi vuorottelevat paksuilla soinnuilla. Respighin orkestraatiossa (kuvio 31) tämä matalien ja korkeiden sävelten vuorottelu on jätetty pois ja soinnut on kirjoitettu kokonaisuudessaan tremolona vaskisoittimille ja jousisoittimille, lukuunottamatta pianoversion vasemman käden keskimmäistä säveltä, joka matalassa rekisterissä on erittäin riitasointinen. Tämä sävel esiintyy orkestraatiossa ainoastaan yhdellä fagotilla. Puupuhaltimet eivät soita nopeata tremoloa, vaan ainoastaan kahdeksasosia. Timpani soittaa tremolona dominantti–toonika liikkeen.

Op. 160, no 4
93

O. Respighi

W. W.

Br.

Timp.

Cym.

Str.

Pno.

ff

sf

KUVIO 31. Alhaalla tahti 93 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 6, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tahdistä.

Tahdissa 111 on triolikuviio laskevilla rinnakkaisilla duurisoinnuilla. Respighi on päätellyt, ettei duurisoinnuilla ole tässä harmonista funktiota, vaan kromaattinen duurisointuliike on eleenä tärkeämpi. Siksi hän ei yritäkään kirjoittaa kuvion ääniä sellaisenaan orkestraatioon, vaan antaa huiluille pidemmän linjan laskevia ja nousevia duurisointuja (kuvio 32). Pianotekstuurin ylimmän urkupistesävelen hän antaa yhdelle sooloviululle. Sooloviululle (ja tahtia aikaisemmin soittavalle soolosellolle) hän on muuttanut tahtilajiksi 9/8. Muilla soittimilla 3/4 tahtilaji säilyy. Selkeätä syytä tähän tahtilajinmuutokseen ei ilmene partituurista.

Op. 160, no 4 O. Respighi

111

Picc. *p*

Fl. *p*

Vln. solo *mp espress.*

Pno. *p*

KUVIO 32. Alhaalla triolikuvio Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 6, tahti 111, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta kuviosta.

3.5 No 5: Marche

Sarjan viimeinen kappale, Marche (Marssi) perustuu Rachmaninovin etydiin op. 39 no 9. Orkestroiduista etydeistä tämä on luonteeltaan orkestraalisin jo alkuperäisessä piano-versiossa. Respighi ei ole kovin paljon muuttanut alkuperäisiä tekstuureja.

Etydissä on melko paljon paperilla samannäköistä tremolokuviota kuin aiemmin tutkitussa etydissä Op. 33, no 7. Tällä kertaa tempo on niin paljon hitaampi, että pianolla soitettuna kaikki äänet artikuloituvat selkeästi, eikä muodostu jatkuvaa tremoloa. Respighi on siksi useimmissa tapauksissa kirjoittanut kuvion orkesterille samalla tavalla kuin piano-versiossa (kuvio 33).

38

Str. Vln. II

Vla.

Pno. *p*

KUVIO 33. Oikean käden kuvio Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 9, tahti 38, sekä Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista

Koska tempo on niin hidas, pianon tremolokuvioiden soittaminen tarkasti orkesterilla ei tuota suuria ongelmia. Respighi luottaa tähän niin paljon, että hän uskaltaa jopa kirjoittaa tahdissa 66 alttoviuluille kuudestaistaosilla takapotkuja (Kuvio 34).

Op. 160, no 5 O. Respighi

66

The image shows a musical score for Op. 160, no 5 by Ottorino Respighi, specifically measure 66. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl. (Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The piano part (Pno.) is the focus, showing a complex tremolo texture in the left hand. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

KUVIO 34. Alhaalla vasemman käden kuvio Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 9, tahti 6, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tekstuurista

Op. 160, no 5 O. Respighi
75

The image shows a musical score for measure 75 of Op. 160, no 5 by Ottorino Respighi. The score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'W. W.' (Woodwinds), the second 'Br.' (Brass), the third 'Str.' (Strings), and the fourth 'Pno.' (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with tremolos in the strings and piano, and various rhythmic patterns in the woodwinds and brass.

KUVIO 35. Alhaalla tahti 75 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 9, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tahdistä.

Kautta koko kappaleen esiintyvä tremolotekstuuri saa erilaisia sävyjä ja merkityksiä tilanteesta riippuen. Respighi on arvioinut jokaisen tilanteen erikseen, eikä kohtele tekstuuria aina samalla tavalla. Esimerkiksi tahdeissa 75–81 hän ei orkestroi liikettä sellaisenaan, vaan muuttaa sen orkesteritremoloksi (kuvio 35).

Tahdissa 84 Respighi on kaksintanut bassolinjan kaikki äänet oktaaveissa (Kuvio 36). Koska tällainen tekstuuri olisi miltei mahdoton toteuttaa pianolla, ja pianon nykyinen tekstuuri antaa vastaavanlaisen vaikutelman, tämä on hyvin perusteltua.

Op. 160, no 5 O. Respighi

84

Bsn.

Tpt.

3 Tbn.
Tba.

Str.
Vln. I&II
Vla, V.C.
C.B.

Pno. *marcato*

KUVIO 36. Alhaalla tahti 84 Rahmaninovin etydistä Op. 39, no 9, yläpuolella Respighin orkestraalinen toteutus samasta tahdistä.

Kuviosta 36 kannattaa myös huomata kuinka Respighi on muokannut sointua tahdin 85 ensimmäisellä iskulla. Matala tertiini on poistettu ja keskirekisteri täytetty.

4 KAROL SZYMANOWSKI

Karol Szymanowski (1882–1937) oli merkittävin puolalainen säveltäjä Chopinin jälkeen (Korhonen 2002, 521). Hänen sävellystuotannonsa voidaan jakaa kolmeen tyylikauteen. Ensimmäisenä kautena hän otti paljon vaikutteita saksalaisesta klassisesta ja romanttisesta traditiosta. Tämä kausi huipentui toiseen sinfoniaan (1910) ja toiseen pianosonaattiin (1911). Näissä teoksissa näkyy vahvasti Max Regerin ja Johannes Brahmsin vaikutus (Samson 1981, 45, 56).

Vuosina 1913–1914 Szymanowski matkusti ympäri Eurooppaa ja Pohjois-Afrikkaa hakemassa uusia vaikutteita. Pohjois-Afrikassa heräsi vahva mielenkiinto eksoottisia kulttuureja kohtaan. Pariisissa hän tutustui muun muassa Igor Stravinskyyn, sekä Maurice Ravelin ja Claude Debussyn musiikkiin. Nämä kokemukset saivat hänet kääntymään pois saksalaisista ihanteista jotka olivat ohjanneet hänen sävellystuotannonsa siihen asti. Tilalle tulivat ranskalaiset ja venäläiset ihanteet. (Samson 1981, 75–77.)

Toinen kausi, jota usein kutstuaan Szymanowskin impressionistiseksi kaudeksi, oli Szymanowskin tuottoisin kausi (Samson 1981, 77). Tällä kaudella suurin osa sävellyksistä hakivat inspiraatiota muista kulttuureista ja vanhasta mytologiasta (Samson 1981, 78). Hänen lähestymistapansa pianoon ja pianotekstuureihin siirtyi Brahmsista ja Regeristä kohti Debussytä, Ravelia ja Aleksandr Skrjabinia (Samson 1981, 99). Debussy ja Ravel vaikuttivat myös vahvasti hänen orkestraatiotekniikkaan (Samson 1981, 114). Tämän kauden huipentumana voidaan pitää kolmas sinfonia, joka valmistui vuonna 1916 (Samson 1981, 126).

Puolan itsenäistyttyä vuonna 1918 Szymanowski siirtyi sävellystuotannossaan kohti puolalaisia kansanperinteitä (Samson 1981, 151). Merkittävimmät vaikutukset hän haki Tatravuoristojen kansojen musiikista (Samson 1981, 167). Tämä musiikki oli Puolassa varsin tuntematonta, ja Szymanowskille nämä melodiat avasivat mahdollisuuden käyttää kansallista perintöä sävellyksissään, sortumatta kansanmusiikkiin liittyviin

kliseihin (Samson 1981, 168). Kansanmusiikin käsittelyssä hän otti taas mallia Stravinskylta. Suorat melodiset sitaatit olivat harvinaisia. Sen sijaan hän tutki melodioita tarkkaan ja loi näiden pohjalta rytmisiä ja harmonisia menetelmiä, joilla hän pystyi tuottamaan samanhenkistä musiikkia. (Samson 1981, 158.)

4.1 12 Etydiä, opus 33

Etydit opus 33 on sävelletty vuonna 1916, lukuunottamatta viidettä etydiä, joka on sävelletty jo vuonna 1905, ja ne sijoittuvat Szymanowskin impressionistiseen kauteen. Etydit kuuluvat niihin harvoihin teoksiin tältä kaudelta, joilla ei ole ohjelmallista tausta (Samson 1981, 81). Etydejä voidaan pitää yhteenvetona Szymanowskin tämän kauden harmonisista ja tekstuurillisista tehokeinoista. Kukin etydi keskittyy yhteen tekstuurilliseen tai harmoniseen ongelmaan. Tässä suhteessa Chopinin esikuva näkyy etydeissä selkeästi. (Samson 1981, 104.)

Yleisin harmoninen materiaali koostuu mustille ja valkoisille koskettimille rakennetuista kolmisoinnuista ja näiden muodostamasta tritonus-suhteisesta bitonaalisuudesta. Lisäksi Szymanowskin etydeissä esiintyy yleisesti kokosävelharmonioita sekä kokosäveliin perustuvia symmetrisiä harmonioita, kuten ylinousevat soinnut ja ranskalaiset sekstisoinnut. (Samson 1981, 104–106.)

4.2 Szymanowskin orkesterinkäytöstä

Ensimmäisissä orkesteriteoksissaan Szymanowski haki orkestraatioihinsa inspiraatiota Straussilta ja Richard Wagnerilta. Impressionistisella kaudella hänen suhtautumisensa orkesteriin muuttui täysin. Kolmannessa sinfoniassa orkesteriväriä käytetään itsenäisenä musiikillisena elementtinä, sen sijaan, että se olisi keino, jolla tuodaan esille muita musiikillisia elementtejä. Szymanowski on suunnitellut erittäin tarkasti jokaisen yksityiskohdan tekstuurista, jokaisen äänen dynamiikka ja artikulaatio on tarkoin

määritelty. Hän pitää orkesteria eräänlaisena äänten reservinä, josta hän voi poimia soittimia tarpeen mukaan tuottamaan äärettömän määrän soinnillisia kombinaatioita. Usein soittimia käytetään epätavanomaisilla tavoilla tuottaen mitä mielikuvituksellisimpia soivia maisemia. (Samson 1981, 113.)

5 SZYMANOWSKIN ETYDIEN ORKESTROINNISTA

Tähän opinnäytetyöhön olen orkestronut kolme etydiä Szymanowskin kokoelmasta 12 etydiä Opus 33, numerot 1, 10 ja 11. Etydit ovat keskenään eriluonteisia ja tuovat esille monta erilaista pianotekstuuriin liittyviä haasteita orkestroijalle. Tutustuakseni orkestroitavaan materiaaliin olen opetellut kaikki orkestroidut etydit pianolla ja samalla analysoinut ne tarkasti.

Samana vuonna etydien kanssa, 1916, valmistui myös Szymanowskin kolmas sinfonia, sekä ensimmäinen viulukonsertto. Olen valinnut orkesterikokoonpanoksi saman kokoonpanon, jota Szymanowski käytti viulukonsertossaan, lukuunottamatta toista harppua ja pianoa. Käytän orkestraatioissani ainoastaan niitä lyömäsoittimia jotka ovat käytössä Szymanowskin kolmannessa sinfoniassa.

Etydit on orkestroitu sillä ajatuksella, että ne esitettäisiin kahdentoista kappaleen sarjana, eikä yksittäisinä kappaleina. Kaikkia soittimia ei käytetä jokaisessa etydissä. Tähän opinnäytteeseen orkestroiduissa etydeissä celestaa ei käytetä ensimmäisessä etydissä ja harppua ei käytetä etydissä nro 10. Ensimmäisessä etydissä harpulla on vain yksi sointu, mikä olisi varsin epäkäytännöllinen ratkaisu jos kappale olisi tarkoitus esittää erikseen. Vaikeustasoltaan orkestraatiot pitäisi olla toteutettavissa hyvällä ammattiorkesterilla.

Liitteenä on partituuri, jossa tahtinumeroiden alapuolella näkyy alkuperäinen pianooversio ja tahtinumeroiden yläpuolella minun tekemäni orkestraatio. Pianoversion lähteenä käytin Universal Editionin alkuperäispainosta vuodelta 1922 (Szymanowski 1922). Partituuri on transponoiva.

Tässä luvussa esittelen lyhyesti tekemäni orkestraatioita. Poimin jokaisesta etydistä esille muutamia esimerkkejä tilanteista, joissa olen orkestraatiollani poikennut Szymanowskin kirjoittamasta pianotekstuurista ja sävelkorkeuksista, ja perustelen miksi

olen näin tehnyt. Kerron myös, mitkä pianotekstuuriin liittyvät asiat ovat olleet erityisen haastavia orkestroijan kannalta.

5.1 Etydi 1

Ensimmäinen etydi sarjassa (liite 1), tempomerkinnältään *presto*, on nopeatempoinen kevyt preludi. Nopea kolmaskymmeneskahdesosanuottiliike on läsnä läpi koko etydin ja liikkuu erittäin laajalla alueella. Tämän etydin yhteydessä nimitys “nopea kuvio” viittaa tähän tekstuuriin. Suurimmilta osin dynamiikka on hiljainen. Vain neljä tahtia, tahdit 15–18, on merkitty forte.

Tämän etydin orkestroinnissa suurin haaste on siirtää nopeat tekstuurit orkesterille. Pianistin käden alle ne istuvat erittäin hyvin, mutta orkesterisoittimille ne eivät ole kovin idiomaattisia. Nopeat ja hiljaiset kuviot jotka liikkuvat laajalla alueella sulkevat heti pois mahdollisuuden käyttää vaskipuhaltimia. Kuviot sisältävät paljon kvinttihypyjä, mikä tekisi niistä erittäin hankalia jousisoittimille kirjoitettuna. Puupuhaltimilla kuviot olisivat teoriassa mahdollisia toteuttaa, mutta nämäkin olisivat todella vaikeita soittaa, eikä niistä tulisi yhtä briljanteja kuin pianolla soitettuna. Tämän takia päädyin etsimään muita ratkaisuja samankaltaisina soivien kudoksien toteuttamiseksi.

Tahdit 1–3 olen orkestroinut nopean kuvion tremolona. 1. viulut soittavat pianokuvion ylempät äänet tremolona. Alemmat äänet kirjoitin staccatona alttoviuluille ja ensimmäiselle klarinetille. Pianotekstuurissa on jokaisella kuudestoistaosalla liike alhaalta ylös. Orkestraatioissa tätä liikettä luo 2. viulu ja toinen klarinetti Db-Eb trillillä. Kun samankaltainen tekstuuri palaa kvarttia ylempää tahdissa 19 orkestrointitapa on samanlainen. Trillin olen siirtänyt klarinetilta kahdelle huilulle, koska Gb-Ab trilli klarinetilla ei hankalan sormituksen vuoksi soi kovin hyvin.

Tahdissa 9 nopea kuvio liikkuu laajemmalla alueella. Lisäksi siitä tulee mielestäni melodisempi, minkä vuoksi tremolotekstuuri ei sopisi kuvaamaan tätä. Olen jakanut

kuvion kahdelle klarinetille ja bassoklarinetille. Ensimmäinen klarinetti soittaa jokaisen kahdeksasosan neljä ääntä laskevassa järjestyksessä. Toisen kahdeksasosan alimman äänen olen siirtänyt oktaavilla ylös soitettavuuden helpottamiseksi. Toinen klarinetti ja bassoklarinetti vuorottelevat soittamalla kunkin neljän äänen kuvion korkeimman ja matalimman sävelen staccatona. Viulut soittavat nopean kuvioinnin äänet tremolosointuina.

Tahdeissa 15–18 nopea kuvio liikkuu erittäin laajalla alueella, lisäksi dynamiikaksi on merkitty forte. Näissä tahdeissa tuon myös vaskipuhaltimet ja lyömäsoittajat mukaan luomaan täyteläistä forte-sointia. Vaskien yli pelkät puupuhaltimet eivät riittäisi nopean kuvion esiintuomiseksi vaan apuna täytyy käyttää myös jousia. 1. viulut soittavat approksimaation kuvioista, jättäen tietyt hankalasti soitettavat sävelet pois. 2. viulut korostavat kunkin tahdin korkeimman sävelen aksentoidulla oktaavilla. Korkeimpia säveliä vahvistaa myös pikkolohuilu oktaavia ylempää.

Tahdeissa 29–30 olen halunnut tuoda esille väliäänien piilotetun kromaattisen aiheen (f-ges-g), jonka löysin pianotekstuurista etydiä soittaessani. Ensimmäinen klarinetti ja alttoviulut soittavat nousevan kromaattisen liikkeen, joka muodostuu kahdeksasosittain oikean käden ensimmäisestä ja kolmannesta äänestä sekä vasemman käden toisesta äänestä.

Tahdissa 36 liikutaan aivan pianon ylärekisterissä. Kuvion korkeimman sävelen, Bb₄, voi orkesterissa tuottaa viuluilla tai pikkolohuilulla. Viuluilla tämä korkea Bb olisi todella hankala, koska siihen saavutaan nopeassa tempossa suurella hypyllä. Pikkololla olisi taas mahdotonta soittaa kyseistä ääntä pianissimossa, kuten pianoversio vaatii. Olen tässä asettanut musiikillisen eleen soivien säveltasojen edelle. Musiikillinen ele on korkeuksiin häipyvä nopea liike. Tämä nopea liike soitetaan pikkololla, mutta sävelkorkeudet on muutettu siten, että korkein sävel jää pois. Tällöin kuvion pystyy soittamaan ilman voimakasta aksenttia tahdin viimeisellä kuudestoistaosalla.

5.2 Etydi 10

Sarjan kymmenes etydi (liite 2) perustuu liikkuvaan bassokuvioon, jonka päällä on soinnuista koostuva melodia. Basson vaikutus melodian kulkuun on suhteellisen heikko (Samson 1981, 106).

Tämän etydin orkestrointi oli yllättävän suoraviivaista ja nopeata. Pianotekstuuri on jo itsessään todella orkestraalista ja jakautuu selkeisiin kerroksiin. Orkestraatiossani olen jakanut eri kerrokset eri soitinryhmille. Suurimmilta osin nopea bassokulku on annettu jousille ja puupuhaltimille ja sointumelodia vaskipuhaltimille.

Nopeat kuviot ovat tässä etydissä asteikkomaisempia kuin sarjan ensimmäisessä etydissä ja ovat sen takia helpoimpia toteuttaa sellaisenaan myös orkesterissa. Tempo on myös hieman hitaampi kuin ensimmäisessä etydissä. Tämän takia en ole muuttanut säveltasoja missään kohtaa orkestraatiotani. Ainoat muutokset alkuperäiseen pianotekstuuriin ovat lisätyt oktaavikaksinnukset.

Oktaavikaksinnuksia olen lisännyt maun mukaan sinne missä mielestäni paksumpi sointi sopii musiikilliseen ilmaisuun. Lähinnä oktaavikaksinnuksia löytyy forte-kohdista kuten esimerkiksi tahdeista 9, 11 ja 18–19. Myös tahdeissa 14–17 olen päättänyt kaksintaa vaskien sointumelodiaa oktaavia ylempää oboeilla ja englannintorvella. Tahdeissa 55–56 olen kirjoittanut vasemman käden nousevan kromaattisen asteikon neljään oktaaviin kaikille jousille. Tällä tavalla sillä on mahdollisuus kuulua paksujen vaskisointujen läpi.

Tahdistä 57 eteenpäin olen lisännyt yhden oktaavin laskevaan nopeaan liikkeeseen. Tämä sen takia, että halusin laskun alkavan samasta korkeudesta kuin mihin se on pikkololla noussut. Tällä tavalla pystyn myös tuottamaan voimakkaimpia iskuja kolmeen viimeiseen tahtiin, kun pasuunat ja käyrätorvet voivat soittaa pienen *des sävelen*. Toki suuri Des on mahdollinen käyrätorvella (olenkin kirjoittanut sen 2. ja 4. torvelle) ja kvarttiventtiilillä myös pasuunalla, mutta se ei soi yhtä vahvasti kuin pieni des.

On myös tilanteita jossa pianotekstuurista on jätetty pois ääniä vain soitettavuuden takia. Esimerkiksi tahdeissa 6 ja 8 kuudestoistaosanuottiliike kaksinnetaan oktaaveissa ensimmäistä säveltä lukuunottamatta. Ensimmäinen sävel, g, olisi erittäin epämukava soittaa pianolla keskellä Db-Eb noonia. Se olisi toki mahdollinen, mutta ottaen huomioon mitä tulee sitä ennen ja mitä seuraa sen jälkeen, sormittaminen olisi todella hankalaa. Orkesterilla ei ole tätä ongelmaa, olen siis lisännyt g-sävelen klarineteille ja alttoviuluille.

Vastaava tilanne on tahtien 5 ja 7 alussa, jossa nopean liikkeen alempi oktaavi on jätetty pois basso-oktaavin takia. Orkestraatiossani bassoklarinetti kaksintaa 2. viuluja oktaavia alemmaa tahdin alusta asti.

5.3 Etydi 11

Sarjan toiseksi viimeinen etydi (liite 3), tempomerkinnältään *andante soave*, toimii sarjassa kontrastina muihin rytmisesti selkeimpiin etydeihin (Samson 1981, 104). Hämyisessä salaperäisyydessään se tuo mieleen Szymanowskin kolmannen sinfonian tunnelmia. Olen siksi käyttänyt orkestraatiossani samanlaisia tekstuurillisia värityskeinoja, varsinkin jousisoittimilla, kuin Szymanowski sinfoniassaan.

Szymanowskin kolmannessa sinfoniassa jouset soittavat lähes taukoamatta alusta loppuun. Melodiaa ja bassoa lukuunottamatta pitkät sävelet ovat jousilla harvinaisia. Harmoniset kudokset kuvioidaan yleensä trilleillä, tremoloilla tai arpeggiokuvioilla. Usein sektiot jaetaan useaan divisi-ryhmään. Olen orkestraatiotyössäni seurannut tätä esimerkkiä ja kirjoittanut vastaavanlaisia tekstuureja jousille kautta linjan. Divisejä en käyttänyt ihan niin paljon kuin Szymanowski itse, koska en halua paksuntaa harmonioita liikaa verrattuna pianoversioon. Suurimmilta osin jousitrillit ja arpeggiot koostuvat ainoastaan pianoversiossa esiintyvistä soivista sävelkorkeuksista. Kautta kappaleen nämä säkenöivät jousitekstuurit jäljittelevät yhdessä puupuhaltimien ja käyrätorvien pitkien äänien kanssa pianon kaikupedaaliefektiä.

Tässä opinnäytetyössä orkestroiduista etydeistä tämä oli haastavin, johtuen runsaasta polyfoniasta ja paksuista harmonioista. Kaikkien kerroksien tasapainottaminen vaatii orkestroijalta paljon ajattelua ja herkkää kuuntelua. Koska nämä haasteet eivät liity erityisesti pianotekstuurin orkestroimiseen, vaan ovat yleisiä ongelmia kaiken polyfonisen musiikin orkestroinnissa, en selosta tässä ratkaisujani näiden suhteen sen tarkemmin.

Etydin suurin pianotekstuuriin liittyvä haaste on valtavat arpeggiot. Orkestraatiossani olen käyttänyt tapauskohtaisesti erilaisia keinoja arpeggioiden toteuttamiseksi. Lyhyimpiä arpeggioita en ole erikseen kirjoittanut ulos orkestraatioon, esimerkiksi toisen tahdin kolmannella neljäsosalla oleva arpeggio. Tämä arpeggio tuntuu olevan siellä lähinnä pianistia rajoittavista fysiologisista syistä. Tahtien 1 ja 2 pidemmät arpeggiot huomioin celestan nousevalla kuviolla. Lisäksi alttoviulut soittavat tässä kohtaa jatkuvaa arpeggiokuviota. Kolmannessa tahdissa arpeggiot toteutetaan harpulla.

Neljännän tahdin lopussa on valtava arpeggio jonka Szymanowski on kirjoittanut appogiaturana. Orkestraatiossani olen tähän kohtaan lisännyt ylimääräisen kahdeksasosan ja jakanut tahdin kahteen tahtiin. Sekaannuksen välttämiseksi tahdit on partituurissa merkitty numeroilla 4a ja 4b, jotta myöhempien tahtien numerot olisivat samat piano- ja orkesteriversiossa. Arpeggio toteutetaan tämän ylimääräisen kahdeksasosan aikana. Myös pianoversiota soittaessa on luonnollista ottaa tässä kohtaa ylimääräistä aikaa arpeggion soittamiseksi.

Vastaavassa kohdassa tahdissa 6 on myös laaja arpeggio, mutta tällä kertaa sitä ei ole kirjoitettu ulos pianonuottiin. Tähän kohtaan en halunnut lisätä ylimääräisiä tahtiosia, koska liikutaan kohti kappaleen huipennusta ja ylimääräinen pysähdys ei tuntuisi motivoitulta. Sen sijaan kirjoitin arpeggion ulos orkesterisatsiin eri soittimille jaettuna. Pianoarpeggion tuottama vaikutelmaa kasvavasta äänimassasta korostan vielä symbaalien ja bassorummun kasvavalla tremololla.

6 PÄÄTÄNTÄ

Olenaisin ajatus, jonka olen löytänyt tätä työtä tehdessä on, että orkestroijan tulee pysyä uskollisena alkuperäiselle musiikille sekä sen musiikillisille eleille. Tämän ajatuksen pohjalta on joskus perusteltua asettaa musiikilliset eleet soivien sävelkorkeuksien edelle. Tietyt pianistiset kuviot saisivat aivan erilaisen merkityksen, jos niitä siirrettäisiin sellaisenaan orkesterille. Näissä tapauksissa orkestroijan täytyy muuttaa alkuperäistä kuviota siten, että orkesteriversiossa sen ilmaisema merkitys pysyy samana.

Pianomusiikkia orkestroidessa tulee myös ottaa huomioon pianistin fysiologisia rajoituksia. Pianistilla on vain kymmenen sormea ja niiden ulottuvuus on rajoitettu. Orkesterisatsiin voidaan lisätä ääniä niihin kohtiin jossa orkestroija tuntee, että säveltäjä olisi saattanut kirjoittaa paksumpia tekstuureja tai oktaavikaksinnuksia jos pianistin fysiologiset tekijät eivät olisi rajoittaneet häntä. Jos pianotekstuuurissa kädet ovat kaukana erillään ja niiden välille jää suuri tyhjä aukko, keskirekisteri on täytettävä. Pääsääntöisesti pianomusiikkia voidaan kuitenkin siirtää hyvin tarkasti orkesterille. Jos pianosatsi itsessään on jo toimivaa, se ei vaadi kovin paljon lisäyksiä tai muutoksia ollakseen orkesterilla toimiva.

Orkestraatiotyön onnistuminen edellyttää orkestroijalta syvää tuntemusta orkestroitavasta materiaalista. Orkestraatiotyötä tulee edeltää perusteellinen analyysi, jolla selvitetään alkuperäisen kappaleen kaikki kerrokset, sekä niiden suhde toisiinsa. Kuten pianisti, joka pystyy tulkinnallaan vaikuttamaan eri kerrosten keskenäisiin suhteisiin, myös orkestroija pystyy vaikuttamaan soitinvalinnoillaan näihin samoihin asioihin.

Respighin orkestraatiot vastasivat hyvin pitkälle orkestraatiokirjojen näkemyksiä pianomusiikin orkestroimisesta. Respighi oli erittäin uskollinen annetulle materiaalille. Tarkempi analyysi partituurista paljastaa, että myös kaikkein täyteläisimmissä huippukohdissa kaikki materiaali on peräisin pianoversiosta. Respighin lisäykset koostuvat lähinnä oktaavikaksinnuksista. Tehdyt muutokset tekstuureihin voidaan perustella

pianon ja orkesterin välisillä soinnillisilla ja soittoteknisillä eroilla.

Orkestraatiokirjoista opittu teoria ja analyysit Respighin orkestraatioista antoivat tukevan tietoperustan, jonka ansiosta oma orkestraatiotyöni sujui suhteellisen vaivattomasti. Szymanowskin etydien asettamiin haasteisiin löytyi suurimmilta osin valmis ratkaisu orkestraatiokirjojen esimerkeistä tai Respighin orkestraatioista.

Aloittaessani orkestraatiotyön totesin, että Szymanowskin orkestraatioita olisi ollut syytä tutkia tarkemmin. Varsinkin hitaassa etydissä, numero 11, Szymanowskin orkestraalinen ajattelutapa näkyy selvästi pianotekstuurissa. Hyödynsin tämän etydin orkestraatioissa jonkin verran Szymanowskin yleisesti käyttämiä orkestraatiokeinoja. Uskon kuitenkin, että tämän etydin orkestraatio olisi hyötynyt perusteellisemmasta Szymanowskin orkesterinkäytön analyysistä.

Mielestäni onnistuin orkestraatioissani kuitenkin kokonaisuutena hyvin. Olen varsin vakuuttunut, että onnistuin säilyttämään alkuperäisten kappaleiden musiikillisen ilmaisun orkesteriversioissani. Myös kaikkein pianistisimmat tekstuurit sain kirjoitettua sellaiseen muotoon, että ne ovat toteutettavissa orkesterisoittimilla.

Tarkoitukseni on tulevaisuudessa orkestroida loputkin etydit. Tätä varten aion ensiksi analysoida tarkkaan Szymanowskin kolmannen sinfonian ja ensimmäisen viulukonserton. Koska nämä molemmat teokset valmistuivat samana vuonna etydien kanssa, niistä voi löytää orkestraalisia vastineita etydeissä käytettyihin tekstuureihin ja musiikillisiin ilmaisiin.

LÄHTEET

Adler, S. 1989. *The Study of Orchestration*. 2. painos. New York: W. W. Norton & Company.

Beethoven, L. 1802. *Sonata quasi una Fantasia*. 1. painos. Wien: Gio. Cappi e Comp.

Classical Archives – About Sergey Vasilyevich Rachmaninov – 5 Études-tableaux. 2008. Luettu 6.2.2010. <http://www.classicalarchives.com/work/48467.html#tv=about>.

Corozine, V. 2002. *Arranging Music for the Real World*. Pacific: Mel Bay Publications inc.

Kennan, K. 1997. *The Technique of Orchestration*. 5. painos. New Jersey: Prentice Hall.

Korhonen, K. (toim.) 2002. *Andante klassisen musiikin tietosanakirja*. Porvoo: WSOY.

MacDonald, M. 2005. *Esipuhe teoksessa Rachmaninov, S. Symphonic Dances and other works*. London: Boosey & Hawkes.

Piston, W. 1955. *Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company.

Rahmaninov, S. 2005. *Symphonic Dances and other works*. London: Boosey & Hawkes.

Rahmaninov, S. 2006. *Etudes-Tableaux*. London: Boosey & Hawkes.

Rogers, B. 1951. *The Art of Orchestration*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Samson, J. 1981. *The music of Szymanowski*. New York: Taplinger Publishing Company.

Szymanowski, K. 1922. *Etudes Op.33*. Wien: Universal Edition.