



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

TANSSIN JA MUSIIKIN HARMONIAA

Tšaikovskin Joutsenlampi puhallinyhtyeelle sovitet-
tuna

Iiro Sinisalo

Opinnäytetyö
Maaliskuu 2018
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide

SINISALO IIRO:

Tanssin ja musiikin harmoniaa
Tšaikovskin Joutsenlampi puhallinyhtyeelle sovitettuna

Opinnäytetyö 90 sivua, joista liitteitä 60 sivua
Maaliskuu 2018

Tässä opinnäytetyöraportissa ruodin taiteellisena osuutena tekemääni puhallinyhtyesovitusta Tšaikovskin Joutsenlammesta. Raportti on jaettu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa tarkastelen Joutsenlampea historiallisessa kontekstissaan. Toisessa osassa käsitteelen puhallinyhtyeelle sovittamiseen liittyviä erityispiirteitä ja ongelmakohtia, ja kolmannessa luvussa käyn tekemääni sovitusta tarkemmin läpi ja esitän perusteluja siinä tekemilleni ratkaisuille. Raportti on siis samalla sekä katsaus tämän aikanaan poikkeuksellisen teoksen historiaan, että eräänlainen työkalupakki puhallinyhtyeelle sovittamisesta kiinnostuneille.

Asiasanat: Tšaikovski, Joutsenlampi, sovitukset, kamarimusiikki, puhallinsoittimet.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Option of Performing Arts

SINISALO, IIRO:

Dance and Music in Harmony
Tchaikovsky's Swan Lake Arranged for a Wind Ensemble

Bachelor's thesis 90 pages, appendices 60 pages
March 2018

The purpose of this thesis is to provide additional background information for my arrangement of the Swan Lake by Tchaikovsky for a wind ensemble. The thesis is split into three distinct parts. In the first part I portray Swan Lake in its historical context: how it was conceived and what led into it becoming the classic we know and love today. In the second part I describe the peculiarities and pitfalls of arranging for wind instruments, and in the third part I go through my arrangement in detail, pointing out the most problematic passages and shedding some light on the reasoning behind the choices I have made. So, this report provides the reader with both a concise outlook to this in its time groundbreaking work by the great Tchaikovsky, and sort of a toolkit for those interested in undertaking some arrangement work of their own, to help them along the way.

Key words: Tchaikovsky, Swan Lake, arrangements, chamber music, wind instruments.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	JOUTSENLAMPI HISTORIALLISESSA KONTEKSTISSA.....	6
	2.1 Tarinan alkuperä	6
	2.2 Joutsenlammen tarina.....	7
	2.3 Musiikilliset vaikutteet.....	9
	2.4 Fiaskosta yhdeksi rakastetuimmista klassikoista	10
	2.5 Joutsenlammen perintö	11
3	SOVITUKSELLISIA NÄKÖKOHTIA	13
	3.1 Millainen on hyvä sovitus?	13
	3.2 Kokoonpanosta	13
	3.3 Materiaalista.....	14
	3.4 Puhaltimille sovittamisen erityispiirteitä	15
	3.5 Puhaltimille huonosti sopivat ainekset.....	16
4	JOUTSENLAMPI PUHALLINYHTYEELLE SOVITETTUNA	18
	4.1 No. 1. Scène	18
	4.2 No. 2. Valse.....	19
	4.3 No. 3. Danses des cygnes.....	22
	4.4 No. 4. Scène	23
	4.5 No. 5. Danse hongroise. Czardas	24
	4.6 No. 6. Scène	26
5	POHDINTA.....	29
	LÄHTEET	30
	LIITTEET	31
	Liite 1. No. 1. Scène	31
	Liite 2. No. 2. Valse.....	37
	Liite 3. No. 3. Danses des cygnes.....	56
	Liite 4. No. 4. Scène	60
	Liite 5. No. 5. Danse hongroise. Czardas	71
	Liite 6. No. 6. Scène	78

1 JOHDANTO

Näin Tšaikovskin Joutsenlammen ensimmäistä kertaa Suomen Kansallisoopperassa noin 16 vuoden iässä, ja se teki minuun saman tien syvän vaikutuksen. Siihen aikaan olin muutenkin alkanut kiinnostua länsimaisesta taidemusiikista aivan uudella tavalla, ja tarinan traagisuus, jota musiikki saumattomasti tuki, juurrutti Joutsenlammen yhdeksi lempiteoksistani. Siksi halusin nyt opinnäytetyöni yhteydessä tutustua siihen lähemmin, ja mikä olisikaan siihen parempi tapa kuin sovittaa teoksen keskeisimpiä osia, jolloin joudun käymään sen läpi nuotti nuotilta.

Fagotistina puhallinkvintetti on tullut minulle hyvinkin tutuksi kokoonpanoksi. Olen soittanut opiskeluaikanani varmaan viidessä eri kvintetissä ja ohjelmisto on vaihdellut länsimaisen taidemusiikin klassikoista aina kansanlaulusovituksiin ja viihteellisempäänkin musiikkiin. Tässä työssä käyttämässäni kokoonpanossa soittajia oli toki enemmän kuin kvintetissä, mutta sointimaailmaltaan ja sävyiltään se oli silti olennaisesti puhallinkvintetti, jokaista soitinta oli vain yhden sijaan kaksi kappaletta. Halusinkin tässä yhteydessä myös näyttää, kuinka monipuolinen kokoonpano puhallinkvintetti on, ja mihin kaikkeen se pystyy taipumaan.

Myös sovittamisesta olen aina nauttinut. Aihetta tutkiessani huomasin saman kuin muutenkin sovittamisesta ennen minua opinnäytteensä tehneet: vaikka orkestrointiin oppaita löytyykin, itse sovitusten tekoon ei oikeastaan ole tarjolla opaskirjoja tai muutakaan materiaalia, vaan kaikki aiheeseen liittyvä tieto on alalla ns. hiljaista tietoa. Toivonkin työni voivan auttaa muita puhaltimille sovittamisesta kiinnostuneita.

2 JOUTSENLAMPI HISTORIALLISSA KONTEKSTISSA

Kesällä 1875 Tšaikovski sai Moskovan Keisarillisilta teattereilta tilauksen säveltää baletin 800 ruplan korvausta vastaan, aiheena Joutsenlampi. Kirjeessään ystävälleen Rimski-Korsakoville Tšaikovski kirjoittaa ottaneensa toimeksiannon vastaan osittain palkkion takia, mutta osittain myös siksi, että hän oli jo pitkään halunnut koettaa taitoaan tässä taiteenlajissa. (White Label Productions Ltd 1999, 6.) Työ eteni nopeasti, ja jo vajaan vuoden kuluttua huhtikuussa 1876 hän oli saanut teoksen valmiiksi (Wiley 1985, 40). Teos lopulta kantaesitettiin helmikuussa 1877. Ensiesitys oli kuitenkin lähes täysi fiasko, ja vasta Tšaikovskin kuoleman jälkeinen vuoden 1895 uusintaversio toi teokselle sen ansaitseman arvostuksen. (Mountfield 1990, 90.)

2.1 Tarinan alkuperä

Tšaikovskin baletin libreton alkuperä on pitkälti mysteeri. Tiedetään, että muutama vuosi ennen tilauksen saamista, Tšaikovski oli sukulaistensa luona maalla kesää viettäessään sisarensa lasten huviksi säveltänyt pienen baletin, jolle hän antoi nimeksi Joutsenlampi (Elmgren-Heinonen 1959, 532). Onkin hyvin mahdollista, että juoni on Tšaikovskin itsensä kirjoittama.

Toisaalta tarina joutsenen muotoon vangitusta neidosta on hyvinkin vanha, ja esiintynyt kansantarustoissa satoja vuosia ennen Joutsenlammen ensiesitystä. Ei ole varmoja todisteita, että mikä versio on ollut juuri Joutsenlammen libreton taustalla, mutta yleisimmin kandidaatiksi tarjotaan Johann Karl August Musäuksen tarinaa *Der geraubte Schleier* (Varastettu huntu). (Beaumont 2015.)

Toinen mahdollinen Joutsenlammen tarinaan vaikuttanut myytti on tarina vedenhaltija Melusinesta. Tästäkin ikivanhasta kertomuksesta on monia versioita. Tšaikovskille tutuimpia olivat luultavasti Friedrich de la Motte Fouqué'n novelli *Undine* vuodelta 1811, jota seurasivat Hans Christian Andersenin *Pieni merenneito* ja Aleksandr Pushkinin 1830-luvulla keskeneräiseksi jäänyt draama *Rusalka*. Myös Tšaikovski itse oli työstänyt *Undine*-aiheista oopperaa, josta hän käytti musiikkia myös Joutsenlammessa. (Beaumont 2015.)

On myös spekuloitu, että Siegfriedin hahmon esikuvana olisi ollut Beyerin kuningas ja Rheinland-Pfalzin kreivi Ludvig II, jota kohtaan Tšaikovski osoitti huomattavaa kiinnostusta, ja väitetään, että Ludvigin elämää olisi varjostanut joutsenen merkki (marked by the sign of Swan) (Peter Tchaikovsky's ballet SWAN LAKE 2002). Ludvig II kuitenkin kuoli vasta kymmenen vuotta Joutsenlammen ensiesityksen jälkeen.

Lopultakaan ei ole mahdollista osoittaa yhtä selkeää teosta, joka olisi toiminut Joutsenlammen tarinan pohjana. Onkin todennäköisempää, että tarina on yhdistelmä erilaisia kansantaruja, joiden pohjalta Tšaikovski ja teosta myöhemmin muokanneet koreografit muodostivat oman tarinansa, joka on sittemmin jäänyt elämään yhtenä länsimaisen taidemusiikin historian tunnetuimmista teoksista.

2.2 Joutsenlammen tarina

Joutsenlammen tarina oli ensiesityksessä varsin erilainen, kuin mikä nykyään esitetyissä versioissa tavallisesti nähdään. Alkuperäisessä tarinassa joutsenten kuningatar Odette on piilossa ilkeää äitipuoltaan taikuri isoisänsä luona. Isoisä on antanut Odetelle suojaavan tiaran, ja antaa tämän liikkua vain öisin joutsenen valepuvussa. Odette rakastuu prinssi Siegfriediin, Siegfried pettää häntä tanssiaisissa eikä hän suostu antamaan tätä Siegfriedille anteeksi, jolloin Siegfried raivoissaan nappaa tiaran Odetten päästä. Tällöin ilkeä äitipuoli huomaa tilaisuutensa tulleen ja loitsii hirmuisen aallon, joka pyyhkäisee rakastavaiset mukaansa hukuttaen heidät. (Beaumont 2015.)

Tämä versio kuitenkin vaati paljon taustoitusta, mikä teki esityksestä vaikeasti seurattavan. Petipa-Ivanovin 1895 uusintaversiota varten Modest Tšaikovskia, Pjotrin veljeä, pyydettiin muokkaamaan libretto uuteen uskoon, ja tätä versiota käytetään yleisimmin modernien esitysten pohjana, vaikkakin pieniä muutoksia edelleen tehdään. Esitän tässä juonesta tiivistetyn version pohjaten Deccan 1999 julkaiseman National Philharmonic Orchestran ja Richard Bonyngen levytyksen saatevihkoseen (White Label Productions Ltd. 1999).

I Näytös

Tapahtumapaikkana on keskiaikainen Saksa. Prinssi Siegfriedin ja hänen äitinsä linnaa ympäröivässä puutarhassa kyläläiset ja hovin väki ovat kerääntyneet juhliakseen Siegfriedin 21. syntymäpäivää. Kesken juhlinnan prinssin äiti saapuu paikalle ja nuhtelee poikaansa tämän riehakkaasta elämäntavasta sekä kertoo, että seuraavan päivän tanssiaisissa Siegfriedin on valittava itselleen puoliso paikalle kutsutuista prinsessoista. Äidin poistuttua paikalta juhlinta jatkuu, ja joutsenparvi lentää juhlapaikan ylitse. Siegfriedin ystävän Bennon ehdotuksesta prinssi kumppaneineen lähtee metsästämään kyseisiä lintuja.

II Näytös

Metsäaukio järven rannalla, jonka laidalla on raunioitunut rakennus. Joutsenet, joiden johtajalla on kruunu, liukuvat pitkin järven pintaa. Metsästäjät liikkuvat syvemmälle metsään, kun taas Siegfried jää järven rantaan. Kaunis neito Odette ilmestyy ja anelee Siegfriediä lopettamaan metsästysretken. Hän kertoo olevansa joutsenten kuningatar, ja että hän ja muut joutsenet ovat jääneet ilkeän taikuri Rothbartin loitsun vangiksi. He pystyvät palaamaan ihmishahmoonsa vain keskiyön ja aamunkoin välisenä aikana, ja heidät voi loitsusta vapauttaa vain Odetten puolesta kuolemaan valmiin olevan miehen antama lupaus ikuisesta rakkaudesta. Odetten kauneudesta lumoutunut Siegfried julistaa oitis rakastavansa tätä ja pyytää Odettea tulemaan tanssiaisiin seuraavana iltana. Samalla, kun Odette selittää pystyvänsä saapumaan vasta keskiyöllä, Rothbart saapuu paikalle pöllöksi naamioituneena ja piiloutuu raunioihin. Lopulta aamu koittaa, ja Odette surullisena hyvästelee prinssinsä ja palaa ystävineen joutsenen hahmoon.

III Näytös

Linnan tanssiaissali. Seremoniamestari esittelee kuusi prinsessaa, Siegfried liittyy seuraan. Kun Siegfried on kertonut äidilleen, ettei yksikään esitellyistä prinsessoista miellytä häntä, Rothbart saapuu valepuvussa tyttärensä Odilen, Odetten pahan kaksoisolennon, kanssa. Siegfried, joka ei huomaa petosta, ilahtuu suuresti ja julistaa Odilen valitsemakseen puolisoiksi, äitinsä suureksi iloksi. Tällöin Rothbart vaatii, että Siegfried vannoo ikuista uskollisuutta Odilelle. Siegfried vannoo valan. Yhtäkkiä linnan ikkuna lennähtää auki hajoten tuhansiksi pirstaleiksi ja Odette ilmestyy joutsenen hahmossaan. Voitokkaana Rothbart paljastaa todellisen luontonsa ja katoaa tyttärineen. Siegfried kiirehtii yön Odettea etsien.

IV Näytös

Järven rannalla Odetten ystävät odottavat kuningattarensa saapumista surullisissa tunnelmissa. Odette saapuu paikalle epätoivon vallassa. Siegfriedin lähestyessä Rothbart manaa myrskyn. Prinssi anoo anteeksiantoa; Odette kertoo hänelle, että he eivät tule enää koskaan tapaamaan toisiaan, mutta Siegfried estää häntä liittymästä kumppaneidensa seuraan raunioissa ja nappaa kruunun hänen päästään heittäen sen myrskyävään järveen. Vesi nielaisee rakastavaiset sisäänsä, ja myrskyn laannuttua parvi joutsenia nähdään uimassa järvellä.

2.3 Musiikilliset vaikutteet

Ennen vuotta 1876, jolloin saivat ensi esityksensä niin Joutsenlampi kuin Delibesin Sylvian, baletti oli taiteenlajina suosittu, mutta se keskittyi lähinnä visuaaliseen puoleen. Baletti oli tanssijoiden ja koreografien aluetta, jossa musiikkia pidettiin pelkkänä välttämättömänä pahana, jonka ainoa tehtävä oli tukea tanssia. Spesialisteina tunnetut baletisäveltäjät kirjoittivat yksinkertaista melodista ja rytmisesti selkeää musiikkia koreografien tarpeisiin; nämä määräsivät tempon, tahtilajin, tanssityypin ja kaikki muutkin musiikilliset piirteet. Baleteissa itsessään ei ollut juuri läpi teoksen kantavaa juonta, vaan ne olivat lähinnä kokoelma tansseja, jotka antoivat tanssijoille tilaisuuden esitellä taitojaan. (Schroeder 2015, 59-60.)

Tämä oli muuttumassa 1870-luvulla, ensin Ranskassa Léo Delibesin teosten Sylvian ja Coppélian myötä. Tšaikovski ihaili näitä teoksia suuresti, mutta Joutsenlampea säveltäessään ei ollut vielä päässyt niihin tutustumaan. (Schroeder 2015, 60.) Juramien mukaan (1982, 34) tosin Tšaikovski olisi nähnyt Sylvian vieraillessaan Pariisissa kesäkuussa 1875, mutta en löytänyt tälle väitteelle vahvistusta muista lähteistä. Erityisen kyseenalaiseen valoon tämän väitteen asettaa tieto, että Sylvian kantaesitys oli vasta 14. kesäkuuta 1876 (Watts 2004). Tšaikovski oli kyllä tutustunut muihin ”spesialistien” teoksiin tutkimalla teatterin kirjastosta löytyviä partituureja sekä käymällä esityksissä (Wiley 1985, 40).

Tšaikovski käytti Joutsenlammessa paljon musiikkia aikaisemmista teoksistaan, kuten jo aiemmin mainituista minibaletista, joka sisälsi kuuluisan joutsenteeman, ja Undine-oopperasta, jonka hän tuhosi. Esimerkiksi toisen näytöksen Grand adage (eli rakastavien

duetto) oli muokattu kyseisen oopperan aariasta. Mahdollisesti Tšaikovski siis ehti aloittaa työt Joutsenlammen parissa ennen oopperan tuhoamista. (Wiley 1985, 37.)

2.4 Fiaskosta yhdeksi rakastetuimmista klassikoista

Joutsenlammen ensimmäinen produktio ei ollut mitenkään erityisen merkillepantava. Produktion lavastuksesta vastasivat kolme eri lavastajaa, yksi kustakin näytöksestä, kaikki yhtä surkeita (Mountfield 1991, 90). Koreografi Julius Reisingeriakin on luonnehdittu lähinnä keskinkertaiseksi. On epäselvää, tekikö Tšaikovski Reisingerin kanssa yhteistyötä sävellysprosessin aikana, mutta koska Tšaikovski selkeästi aikoi tuoda balettiin taidemuotona jotain uutta, hän tuskin halusi ketään vanhan tyylin edustajaa määräämään hänen musiikkinsa laatua. (Schroeder 2015, 60.)

Lopulta kun Tšaikovski toimitti valmistuneen työn, se ei saanut kovin innostunutta vastaanottoa esiintyjien puolelta. Sekä koreografi että tanssijat pitivät sitä liian monimutkaisena tanssittavaksi, kun taas kapellimestari Stepan Ryaboville ja orkesterissa soittaneille muusikoille musiikki oli paljon haastavampaa kuin mihin he olivat koskaan aiemmin törmänneet. Koreografia, jonka Reisinger musiikin pohjalta baletille loi, oli varsin mitään sanomaton. (Schroeder 2015, 60.) Lisäksi hän leikkasi armotta teoksesta kaikki kappaleet, joita hän piti epäsovivina tanssittavaksi, ja korvasi ne tutumman säveltäjän, Pugnin kappaleilla (Garden 1973, 65). Lopulta noin kolmasosa Tšaikovskin musiikista oli poistettu (Schroeder 2015, 60). Vaikka esitys ei saanutkaan kriitikoilta kovin hyvää arviota, se pysyi silti teatterin ohjelmistossa aina vuoteen 1883, jolloin kehnosti rakennetut lavasteet lopulta romahtivat kasaan (Mountfield 1991, 90). Teos ei nimittäin kaikessa kehnouudessaan lopultakaan ollut juuri sen huonompi kuin muukaan teatterin ohjelmisto (Schroeder 2015, 60).

Faktat ja aihetodisteet osoittavat, että 1880- ja 1890-lukujen vaihteessa Tšaikovski kävi keskusteluja koreografi Marius Petipan ja keisarillisten teatterien uuden johtajan Ivan Aleksandrovitš Vsevoložskin kanssa mahdollisuudesta herättää Joutsenlampi uudelleen henkiin. Tšaikovski kuitenkin kuoli 6. marraskuuta 1893, juuri kun suunnitelmat alkoivat tuottaa tulosta. Siitä huolimatta Petipa jatkoi työtä Joutsenlammen parissa assistenttinsa

Lev Ivanovin kanssa. Toisaalta Tšaikovskin kuolema jopa vauhditti suunnitelmia Joutsenlammen uusintaesitystä varten, sillä baletin toinen näytös esitettiin kokonaisuudessaan Tšaikovskin muistokonserteissa helmikuussa 1894. (Wiley 1985, 244-5.)

Produktion kapellimestari Riccardo Drigon mukaan Tšaikovski oli ilmaissut tyytymättömyytensä baletin orkestroinnin suhteen, joten on mahdollista, että säveltäjä itse aikoi uudistaa partituurin Pietarin produktioon. Joka tapauksessa Tšaikovskin kuoltua Drigo kävi itse työhön saatuaan ensin hyväksynnän Tšaikovskin nuoremmalta veljeltä Modestilta. (Wiley 1985, 244-5, 249.) Drigo lyhensi monia tanssinumeroita, lisäsi musiikkia Tšaikovskin muista sävellyksistä ja muutti tanssien järjestystä. Tämä versio kuitenkin nosti Joutsenlammen nykyiseen suosioonsa. (Mountfield 1991, 90.)

Lopulta tammikuussa 1895 kaikki oli valmista Joutsenlammen uutta ensi-iltaa varten. Petipa oli tehnyt koreografian ensimmäiseen ja kolmanteen näytökseen, Ivanov taas vastasi toisesta ja neljännessä näytöksestä (Wiley 1985, 257). Modest Tšaikovski oli tehnyt lukuisia muutoksia baletin juoneen Vsevoložskin ehdotusten mukaan, tehden siitä paljon yksinkertaisemmän ja toimivamman kokonaisuuden (Wiley 1985, 248). Koreografien ja kapellimestarin muutokset olivat tuoneet teokseen paljon kaivattua selkeyttä, joskin musiikillisen koherenssin kustannuksella. Voidaankin pohtia, olisiko Tšaikovski, jolle musiikki osana draaman kaarta oli erityisen tärkeää, suostunut näin mittaviin partituurin muutoksiin. Joka tapauksessa tällä kertaa sekä kriitikoiden että yleisön vastaanotto oli paljon suopeampi, ja ilman tätä uusintaversiota Joutsenlampi olisikin luultavasti jäänyt historian unhoon. (Wiley 1985, 256, 269-70.)

2.5 Joutsenlammen perintö

Vaikka Joutsenlampi ei saanutkaan ensiesityksessään ansaitsemaansa huomiota, se oli lajityypissään urauurtava teos, joka muutti baletin irrallisten tanssinumeroiden kokoelmasta yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, jossa musiikki ei ole enää pelkästään tanssille alisteista vaan kantaa juonta eteenpäin yhdessä skenaarion kanssa. Toki tässä kehityksessä mukana olivat muutkin säveltäjät, kuten ranskalainen Delibes, jonka töitä Tšaikovski ihaili kovasti. Voikin sanoa, että Tšaikovski teki samaa Venäjällä kuin mitä Delibes Ranskassa, ja yhdessä nämä kaksi mestaria loivat uudenlaisen balettikäsitteen, johon me olemme nykypäivänä tottuneet.

Ensimmäisessä muodossaan Joutsenlampi oli kuitenkin varsin kömpelö kokonaisuus. Olihan Tšaikovski balettisäveltäjänä lähes täysin kokematon, vaikka hän olikin etukäteen tutustunut baletin konventioihin. Siksi on Tšaikovskin eittämättä mestarillisen sävellyksen lisäksi syytä muistaa myös Petipan, Ivanovin ja Drigon, Pjotrin veljeä Modestia unohtamatta, työ baletin uudistamiseksi siksi kokonaisuudeksi, joka tänä päivänä on yksi rakastetuimmista teoksista länsimaisen taidemusiikin historiassa.

3 SOVITUKSELLISIA NÄKÖKOHTIA

Tässä luvussa pyrin valottamaan ajatuksiani sovittamisesta sekä yleisellä tasolla että spesifisti tähän työhön liittyen, lähtien materiaalin valinnasta aina mahdollisiin sovituksellisiin ongelma-kohtiin.

3.1 Millainen on hyvä sovitus?

Onnistuneena sovituksena voidaan mielestäni pitää teosta, joka täyttää seuraavat kriteerit:

- se on soittajille luonteva soittaa
- se on tunnistettavissa alkuperäiseksi teokseksi
- se on yleisölle mielenkiintoinen ja miellyttävä kuunnella.

Nämä kriteerit luonnollisesti jättävät hyvinkin paljon liikkumavaraa soituksen muiden piirteiden suhteen. Tämä onkin juuri se, joka tekee sovittamisesta mielenkiintoista: soittaja saa itse päättää, millaisia ratkaisuja hän soituksessaan tekee, ja nämä ratkaisut lopulta määrittävät millainen kokonaisuus lopputuloksesta tulee.

Yleisesti ottaen sovitukset voidaan jakaa kahteen eri kategoriaan: soituksiin, jotka pyrkivät tuomaan alkuperäiseen kappaleeseen jotain uutta, kuten vaikkapa kansanlaulujen sovitukset orkesterille, ja soituksiin, jotka pyrkivät mahdollisimman lähelle alkuperäisen kappaleen kuulokuvaa. Itse tapaan suosia jälkimmäistä sovitustyyliä, ja sitä olen pitänyt kantavana periaatteenani myös tämän työn yhteydessä. Pyrkimyksenäni on ollut tehdä sovituksestani sellainen, millainen Joutsenlampi olisi voinut olla, mikäli se olisi alun perin kirjoitettu kyseiselle kokoonpanolle.

3.2 Kokoonpanosta

Mitä tutumpi kokoonpano on sovittajalle, sen helpompaa sovittajan työ on. Puhaltajana tunnen luonnollisesti parhaiten puhaltimien äänialat ja tekniset mahdollisuudet, joten siksi halusin tehdä soituksen puhallinkokoonpanolle, ja mieluiten puupuhallinpainotteiselle sellaiselle. Ja kuten puhaltajien keskuudessa on tapana vitsailla, käyrätorvi on melkein puupuhallin.

Lisäksi, koska kyse on nimenomaan opinnäytetyöstä, jossa tarkoitus on esitellä omaa osaamistani, halusin valita kokoonpanon, joka on minulle mahdollisimman tuttu. Ensimmäiseksi harkitsin kokoonpanoksi puhallinkvintettiä, mutta pian jouduin toteamaan, että viisi soittajaa ei yksinkertaisesti riitä tämän kokoluokan teoksen toteuttamiseen kyllin monipuolisesti. Seuraava ehdokkaani oli harmonie, eli kaksi oboeta, klarinettia, käyrätorvea ja fagottia sekä kontrabasso, mutta asiaa pohdittuani totesin, että huilun sävy on liian olennainen Tšaikovskin musiikissa, joten lopulta päädyin kaksinkertaiseen puhallinkvintettiin. Päätin myös jättää kontrabasson pois, koska koin, että fagotit tarjosivat kokoonpanoon riittävästi bassosävyjä.

3.3 Materiaalista

Mielestäni yksi onnistuneen sovituksen edellytyksiä on lähdemateriaalin hyvä tuntemus. Mitä paremmin sovitettavan kappaleen alkuperäisversion tuntee, sen helpompi on sovitassa löytää sopiva kuulokuva, joka sekä kuulostaa sovituksen kokoonpanolla luontevalta, että on mahdollisimman lähellä alkuperäistä kappaletta. Tietysti myös tekijänoikeudelliset seikat on otettava huomioon. Sovitettaessa musiikkia, jonka oikeudet eivät ole vielä rauenneet, on oikeuksien omistajalta saatava lupa sovituksen tekoon (Eskelinen 2017, 7-9).

Toinen olennainen tekijä materiaalin valinnassa on musiikin soveltuvuus sovituksen kokoonpanolle. Vaikka luonnollisesti minkä tahansa kappaleen voi periaatteessa sovittaa mille kokoonpanolle tahansa, jotkut kappaleet eivät vain toimi kovin hyvin jollain kokoonpanolla, kun taas toiset teokset istuvat siihen kuin ne olisivat alun perin kyseiselle kokoonpanolle kirjoitettu.

Miksi siis juuri Tšaikovskin Joutsenlampi? Ensinnäkin se on yksi lempikappaleistani, ja siten tunnen sen entuudestaan niin hyvin, että osaan sen käytännössä korvakuulolta ulkoa, mikä teki sovituksen kirjoittamisesta huomattavasti helpompaa. Toisekseen Tšaikovskin musiikki on hyvin puhallinvoittoista jo itsessään, joten sen kirjoittaminen puhallinyhtyeelle on varsin luontevaa. Orkesterisarjan taas valitsin sovituksen lähtökohdaksi yhtäältä siksi, että koko baletin sovittaminen olisi ollut varsin turhaa: yksikään puhallinyhtye ei jaksa soittaa kahta ja puolta tuntia musiikkia yhden konsertin aikana. Toisaalta taas, koska

kyseessä on opinnäytetyö, en halunnut valita vain helpoimmin sovitettavissa olevia osia baletista, vaan ottaa mukaan myös osia, joissa joutuu tekemään haastavampiakin ratkaisuja, ja orkesterisarjassa oli molempia varsin monipuolinen kattaus. Myös aiemmin mainitut tekijänoikeudet painoivat vaakakupissa: koska Tšaikovskin kuolemasta on yli 70 vuotta, ovat Tšaikovskin teoksista klassikkosuoja lukuun ottamatta oikeudet jo rauenneet (Eskelinen 2017, 9), joten saatoin ottaa Joutsenlammen huoletta sovitystyöni kohteeksi.

3.4 Puhaltimille sovittamisen erityispiirteitä

Puhaltimille sovittaessa on syytä huomioida muutamia seikkoja, jotka rajoittavat, mitä puhaltimille voi ja ei voi kirjoittaa. Ensimmäinen on puhaltimien äänenmuodostuksen ydin, eli hengitys. Toisin kuin vaikkapa jousi-, lyömä- tai kosketinsoittaja, jotka voivat soittaa teoriassa loputtoman pitkiä fraaseja, puhallinsoittaja tarvitsee taukoja, joiden aikana vetää lisää ilmaa keuhkoihinsa. Näiden taukojen ei välttämättä tarvitse olla kovinkaan pitkiä: temposta riippuen jopa kuudestoistaosatauko voi riittää.

Toinen piirre liittyy soittajan jaksamiseen. Vaikka oikealla soittotekniikalla soitettaessa suurin osa voimasta tulee keskivartalon isoista lihaksista, rasittuvat kasvoista löytyvät pienemmät lihakset pidemmän päälle erityisesti vaskipuhaltajilla, mutta myös puupuhaltajilla. Yleisesti ottaen voi myös sanoa, että mitä korkeampia ääniä soittaa, sen raskaampaa se on soittolihasille. Tästä syystä on varsinkin pidempiä teoksia kirjoitettaessa syytä huolehtia, ettei yksikään soittaja joudu soittamaan taukoamatta liian pitkiä jaksoja, ja erityisen tärkeää on pitää huolta, että isojen soolojen yhteydessä on soittajalla vähintään muutama tahti taukoa sekä ennen sooloa että sen jälkeen.

Tšaikovskin balettimusiikki on siinäkin mielessä kiitollista, että sekä fraasit että säestyskuviot on helppo tauottaa luonnollisesti ilman, että joutuu tekemään kompromisseja taiteellisen tason suhteen. Soittajien jaksamisen puolesta taas sovitukseni on jo haastavampi. Kaksikymmentä minuuttia musiikkia puhallinyhtyeelle ei sinällään ole mitenkään tavattoman paljon, mutta erityisesti toisessa osassa eli valssissa osa soittajista joutuu soittamaan lähes jatkuvasti. Siitä huolimatta olen varma, että sovitukseni olisi hyvinkin esitettävissä kokonaisuudessaan, vaikkakin se on myös tekniseltä vaativuudeltaan erittäin vaikea, mutta siitä lisää seuraavassa luvussa.

3.5 Puhaltimille huonosti sopivat ainekset

Sinfoniaorkesterimateriaalia puhaltimille sovittaessa usein törmää materiaaliin, jota on hankala tai jopa mahdotonta puhaltimilla sellaisenaan soittaa. Tällaisia ovat esimerkiksi jousisoitinten tremolot, harpun akordit ja arpeggiot sekä melkeinpä kaikki lyömäsoittimille kirjoitettu materiaali. Usein nämä voi jättää tylysti huomiotta, mutta joskus ne ovat niin olennaisia kappaleen luonteen kannalta, että ne on pakko saada tavalla tai toisella liitettyä sovitukseen mukaan. Siksi onkin hyvä jo etukäteen tutustua mahdollisiin ratkaisuihin, joista tässä tarjoilen muutaman vaihtoehdon.

Yleisin näistä ongelmista lienee jousisoitinten tremolo. Sitä käytetään paljon sekä melodisissa kuluissa että säestyksenä, eikä sille oikein löydy puhaltimilta luontevaa vastinetta. Teknisesti ottaen puhaltajien frullatotekniikka¹ on ehkä lähin vastine, mutta kuulokuvaltaan se on niin erilainen, ettei sitä voi käyttää sävelkulun karakterin huomattavasti muuttumatta kuin erittäin harvoin. Toinen vaihtoehto on käyttää nopeaa repetitiota, joka tyyppillisesti vaatii soittajalta hyvää tupla- tai triplakielitystä, mutta se taas yleensä korostaa rytmisiä liiaksi, kun taas tremolon kuuluu olla tietyllä tavalla epämääräinen. Useimmiten paras tapa tremolon korvaamiseksi onkin yksinkertaisesti jättää se huomiotta, ja kirjoittaa sen sijaan suora ääni. Sama pätee usein myös repetitioihin, jotka ovat jousisoittimilla paljon puhaltimia luontevampia soittaa.

Harpulle kirjoitettu materiaali saattaa myös aiheuttaa toisinaan hankaluuksia. Tarpeeksi paksussa satsissa se saattaa olla lähinnä rytmisenä elementtinä, jolloin sen voi vain leikata pois, mutta välillä harppu saa paljon solistisemman roolin, jolloin se on pakko jollain tapaa sisällyttää myös sovitukseen. Useimmiten luontevin valinta tähän on klarinetti: se on varsin ketterä soitin, ääniala on juuri sopiva ja sen pehmeä sointi on kohtalaisen lähellä harppua. Myös huilu voi olla hyvä vaihtoehto, mikäli ei ole tarvetta mennä yksiviivaisen oktaavin alapuolelle.

¹ soittotekniikka, jossa kieltä pärisytetään suukappaletta vasten, saaden aikaan ”frrrrrrr”-

Lyömäsoitinten osuudet on useimmiten tällaiselle kokoonpanolle sovittaessa yksinkertaisinta vain jättää pois. Esimerkiksi patarumpujen ääniä voi toki kirjoittaa vaikkapa fagotille, mutta useimmiten ne löytyvät jo bassolinjasta muutenkin. On myös mahdollista kirjoittaa vaikkapa triangelin iskuja jollekin soittajalle hänen oman soittimensa sijaan, mutta silloin on syytä muistaa, että kyseinen soittaja ei mitä luultavimmin ole saanut koulutusta lyömäsoitinten soittamiseen, ja jälki tuskin on ammattitasoa. Ongelmaksi lyömäsoittimet muodostuvat lähinnä teoksen niissä kohdissa, joissa ne ovat ainoa soittava soitinryhmä, esimerkiksi Joutsenlammen joissain siirtymissä fermaatilla yksinäinen patarumputremolo. Näissä kohdissa voi olla perusteltua kirjoittaa esimerkiksi fagotille kyseinen tremoloääni tyhjän aukon täyttämiseksi. Tällaiseen ratkaisuun päädyinkin kuudennen osan tahdissa 96, mutta siitä lisää seuraavassa luvussa.

4 JOUTSENLAMPI PUHALLINYHTYEELLE SOVITETTUNA

Tässä luvussa käyn läpi sovitukseni osa osalta, esittelen tekemiäni sovituksellisia ratkaisuja ja niiden taustalla vaikuttavia ajatuksia. Valitettavasti kokoonpanon laajuuden vuoksi nuottiesimerkit veisivät liikaa tilaa, mutta sovituksen partituuri löytyy liitteistä 1-6. Sovituksen tein Jurgensonin (First edition n.d.[1900]) julkaiseman edition pohjalta, joka on vapaasti ladattavissa IMSLP.orgissa.

4.1 No. 1. Scène

Heti ensimmäisen osan joutsenteemassa törmätään ensimmäiseen ongelmakohtaan. Ikoninen melodia kuuluu toki oboelle kuten alkuperäisessäkin partituurissa, mutta mitä tehdä säestykselle, joka koostuu yksinomaan jousitremolosta ja harpun arpeggiosta? Tässä kohtaa päätin jakaa jousisäestyksen huiluille ja fagoteille, ja harpun arpeggion kahdelle klarinetille. Tahdeissa 5 ja 6 arpeggiokuvio on teknisesti hyvin haastava, varsinkin kakkosfagotin käänös kontra-H:ssa. Kakkosfagotti soittaa bassojen pizzicato-rytmit.

Harjoituskirjaimessa A melodia siirtyy käyrätorville kuten alkuperäisessäkin versiossa, vaikkakin tässä kokoonpanossa cornoja on kaksi vähemmän. Säestysäännet on kirjoitettu puupuhaltimille, mutta ykkösoboe saa levätä soolonsa jälkeen. Tahdissa 26 melodia siirtyy alkuperäisessä versiossa viuluille, mutta päätin tässä kohtaa jatkaa sitä käyrätorvilla, jotta saan yläpuupuhaltimien triolisäestyksen mahdollisimman autenttisen kuuloiseksi. Fagotit soittavat bassolinjaa oktaaveissa. Harpun arpeggiokuviot jätin tässä kohtaa kokonaan pois.

Tahdissa 38 siirsin melodian huiluille, jotta käyrätorvet vapautuvat soittamaan vaskiston soinnut. Ykkösfagotti taas vastaa bassopasuunan vastauksista. Alkuperäisessä jousimelodiassa on tässä kohtaa nuotit jaettu kahdeksasosarepetitioksi, mutta puhaltimilla sellainen ei kuulosta kovin luontevalta, joten päätin jättää sen pois. Käyrätorvet soittavat myös tahdin 45 trumpettifanfaarin.

Harjoituskirjaimessa B alaspäinen kulku on jaettu siten, että huilut ja klarinetit aloittavat ja kolmannessa tahdissa kulku siirtyy käyrätorville ja fagoteille. Fagoteilla on suuri vastuu, kun ne jäävät yksin soittamaan tahdissa 51 ja heidän pitäisi kantaa fraasi aina tahdin 52 fortetfortissimoon. Tässä on mahdollisesti balanssin kannalta ongelmallinen kohta. Osan loppu on varsin yksiselitteinen. Korvasin jälleen tremolot ja repetitiot suoralla äänellä, melodioiden jaottelut soittimille ovat täysin samat kuin alkuperäisessä orkesteriversiossa.

4.2 No. 2. Valse

Tämä osa on luultavasti soittajien jaksamisen kannalta haastavin. Lukuisat kertaukset venyttävät osan keston jopa seitsemään minuuttiin, mutta toisaalta kertauksien poistaminen söisi osan musiikillista rakennetta. Erityisesti klarinetit, käyrätorvet ja toinen fagotti joutuvat soittamaan lähes tauotta, ja siksi sivunkääntöjenkin saaminen luonteviksi on erittäin vaikeaa.

Osan alun pizzicatot päätin kirjoittaa huilulle, kahdelle klarinetille sekä fagotille, muiden soitinten tullessa mukaan tahdin 7 tuttiin. Tahdista 9 alkavassa säestyksessä toinen fagotti soittaa bassolinjaa, ja käyrätorvet takapotkuja, kuten alkuperäisessäkin versiossa. Ykkös-klarineti tarjoilee ensimmäisen viulun melodian. Tahdissa 34 ensimmäinen fagotti soittaa alttoviulun nousevan kuvion, ja melodia siirtyy tässä kohtaa oboelle ja fagotille oktaaveihin, jotta huilut ja klarinetit voivat soittaa oman säestyskuvionsa, joka löytyy sellaisenaan myös originaalista.

Harjoituskirjaimessa A huilut soittavat josten melodian, jätin melodiasta oktaavikaksinnukset pois. Muuten A-B-väli on varsin lähellä alkuperäistä, lukuun ottamatta lyömäsoitinten iskuja, jotka jätin pois. Harjoituskirjaimessa B alkuperäisessä orkesteriversiossa koko puupuhallinkuoro soittaa ensimmäisessä kertaussvälissä, ja toisessa kertaussvälissä jouset liittyvät mukaan omalla kuviollaan. Omassa sovituksessani päätin jättää ensimmäisestä kertaussvälistä osan puupuhaltimista pois, jotta siirryttäessä toiseen kertaussväliin saadaan äänenvoimakkuuden kasvu soittajien lisääntyessä. Toinen ensimmäisen kertaussvälin ongelma on triangelin ja lautasten iskut ensimmäisessä ja viimeisessä tahdissa: nämä soittimet ovat ainoat, joilta kyseinen rytmi tulee. Tästä huolimatta päätin jättää ne

pois, koska niitä ei olisi ollut luontevaa korvata millään muulla soittimella. Mielestäni kokonaisuudesta tuli näin parempi.

Toisessa kertausvälissä alkuperäisessä orkesteriversiossa jouset soittavat kahdeksasosakuviota, jonka kirjoitin huilulle, kahdelle klarinetille sekä fagotille. Äänialat kuitenkin tuottavat tässä kohtaa pienoisen ongelman. Alkuperäisessä orkesteriversiossa tahdeissa 93 ja 94 kontrabassot menevät fagotin äänialan ulottumattomiin, mikä pakottaa tekemään kuviossa oktaavihypyn, muuttaen kuulokuvaa hieman. Toki alkuperäisessä orkesteriversiossa myös sellot tekevät samaisen hypyn, mutta nyt kuvion lopettava alaspäinen kulku jää kokonaan pois. Toki tällaisen muutoksen havaitsevat vain tarkkakorvaisimmat kuulijat.

Harjoituskirjaimessa C on alun perin kahdelle huilulle ja kahdelle klarinetille kirjoitettu kahdeksasosakuvio, josta olen tässä kohtaa jättänyt toisen huilun pois, jotta soittajalla on aikaa vaihtaa piccoloon. Jousisäestys on jaettu cornoille ja fagoteille. Seuraavassa kertausvälissä sama kuvio tulee huilun ja piccolon oktaavikaksinnuksena, jousien pizzicatoja imitoivat klarinetit ja fagotti.

Tahdissa 117 olen erilaista väriä saadakseni kirjoittanut jousiston vastauksen huilumelodiaan oboeille. Harjoituskirjaimessa D kerrataan tahdin 91 teema, tällä kertaa fortissimo-ävyssä. Alkuperäisessä orkesteriversiossa kahdeksasosia soittavat jousisto piccolon tukena, omassa versiossani kirjoitin piccolon kavereiksi huilun sekä klarinetin. Täyden vaskiston puuttuessa käyrätorvilla on suuri vastuu, jotta sointuihin saadaan tarpeeksi voimaa.

Harjoituskirjain E on kertausta tahdistä 19, ja vasta harjoituskirjaimessa G tulee uutta materiaalia. Alkuperäisessä orkesteriversiossa tahtien 201-204 melodia on ensimmäisellä viululla ja klarinetilla, tässä versiossa toin klarinetin tueksi oboen. Tahdit 205-208 ovat triangelin iskuja lukuun ottamatta täysin identtiset alkuperäisen kanssa. Harjoituskirjaimessa H on alkuperäisessä orkesteriversiossa kornettisoolo. Luonnollinen reaktio olisi kirjoittaa alun perin vaskisoittimelle tehty melodia ainoalle vaskisoittimelle kokoonpanossa eli käyrätorvelle, mutta käyrätorven ääni on itse asiassa varsin kaukana kornetin äänenväristä. Siksi päätin kirjoittaa melodian oboelle, joka alarekisterissään kuulostaa yllättävän vaskiselta. Ykkösviulun vastamelodian kirjoitin kakkoshuilulle, ja tahdissa 226

ykköshuilun tuplatessa vastamelodiaa oktaavissa päätin tuplata myös oboen melodian, tosin unisonossa.

Harjoituskirjain I on toisinto kirjaimesta G. Kirjaimessa J on alkuperäisessä melodia yksiviivululla. Tässä kohtaa päätin jälleen poiketa Tšaikovskin ajatuksesta, ja kaksinsin melodian huilulle oktaaveissa. Huilujen kahdeksasosasaestyksen taas siirsin oboelle, ja jousien neljäsosat kirjoitin käyrätorvelle sekä fagotille. Alkuperäisessä olleet oboen ja fagotin pitkät äänet jätin kokonaan pois. Tahdissa 268 vaadin huiluilta erittäin tuhtia ääntä alarekisterissä, koska heidän pitäisi pystyä crescendollaan tuomaan fraasi kirjaimen K fortekarakteeriin.

Harjoituskirjaimessa K viulut soittavat melodiaa sul G, joka tuo siihen omanlaisensa tumman ja pehmeän sävyn. Tätä on varsin hankala matkia puhaltimilla. Kirjoitin melodian yksiviivaiseen oktaaviin kahdelle huilulle, yhdelle oboelle ja yhdelle klarinetille, ja lisäsin yhden fagotin oktaavia alemmaksi, jotta saisin siihen sul G:tä muistuttavaa tukevuutta. Tahdissa 279 olisi piccololla ollut olennainen rooli, mutta instrumentinvaihtoa ei ollut mahdollista tässä kohtaa tehdä.

Kirjain L on jälleen toisinto kirjaimesta J. Kirjain M on jälleen huilulle haastava kohta. Alkuperäisessä orkesteriversiossa kahdeksasosanousu on kirjoitettu viuluille ja kahdelle huilulle, mutta tässä kohtaa ykköshuilu joutuu tekemään saman työn yksin, jotta kaksohuilu ehtii vaihtaa piccoloon. Toisaalta näin dramaattinen pudotus luo kivan efektin, mutta toisaalta taas käyrätorvien, fagottien, klarinettien ja myöhemmin oboeiden on oltava nyanssinsa suhteen hyvin varovaisia, jotta huilisti ei jää aivan kuulumattomiin.

Kirjaimessa N alkaa koko orkesterin tutti. Pienestä kokoonpanostamme ei luonnollisestikaan lähde yhtä paljon ääntä, mutta kymmenen puhaltajaa voi hyvinkin yllättää äänellisellä kapasiteetillaan. Tahdissa 338 oleva nousu on alun perin koko jousistolla, mutta päätin tässä kohtaa kontrastin saamiseksi kirjoittaa sen vain huilulle ja piccololle. Tahdistista 341 alkavassa laskevassa kuviossa on alkuperäisessä orkesteriversiossa jousilla neljäsosakuvio, kun taas puhaltajilla puolinuotti ja neljäsosa. Päätin tässä kohtaa laittaa melodiaääniä soittaville instrumenteille eli piccololle ja ykkösoboelle jousien neljäsosakuviota, ja muille puhaltajien rytmin.

Harjoituskirjaimessa O on alun perin melodia kirjoitettu fagoteille, pasuunoille, selloille ja bassoille. Fagotit ovat luonteva valinta näiden korvaajaksi, mutta koska ne eivät yksinään pystyisi puskemaan koko muun yhtyeen läpi kirjoitin käyrätorvet niitä tukemaan. Samassa kohdassa piccolo käy aivan äänialansa ylärajoilla. Pudotus oktaavilla alaspäin voi olla tässä kohdassa tarpeen, mutta päätin sävyllisistä syistä kuitenkin kirjoittaa sen ylempään oktaaviin, ja antaa soittajan päättää, josko hän kokee sen liian haastavaksi itselleen. Samoin tahdin 377 piccolotrilli saattaa olla näin pienessä kokoonpanossa varsin läpitunkeva. Tahdin 385 bassokuvio on taas alun perin fagoteille, bassopasuunalle, tuuballe, selloille sekä bassoille kirjoitettu, ja tällä kertaa fagotit joutuvat selviämään siitä yksin. Luultavasti siis muut joutuvat hieman hillitsemään pitkiä ääniään, jotta fagottien liike saadaan kuuluviin. Porrastin fagottien oktaavihyppyjä ylöspäin, jotta syntyisi illuusio jatkuvasti laskevasta liikkeestä. Viimeiseltä soinnulta jätin piccolon pois, kuten myös alkuperäisessä orkesteriversiossa oli tehty.

4.3 No. 3. Danses des cygnes

Tämä osa on epäilemättä tästä sarjasta tälle kokoonpanolle kaikista luontevin, varmasti suurelta osin siksi, että jo alkuperäisessä puupuhaltimilla on hyvin merkittävä rooli. Osan alku aina harjoituskirjaimen A asti onkin lähestulkoon suoraan originaalista kopioitu. Ainoastaan bassojen pizzicatot jätin pois, ja alttoviulujen vastauksen kirjoitin ykkösfagotille.

Harjoituskirjaimessa A melodia siirtyy ykkösviululle. Omassa versiossani päätin kaksintaa melodian kahdelle klarinetille, jotta se tulisi hyvin esiin fagotin ja käyrätorvien säestyksen alta. Kaksinnus tuo myös sointiin muhkeutta, joka saa sen muistuttamaan enemmän jousisoitinryhmää. Balanssin vuoksi kaksinsin myös huilut, kun ne liittyvät klarinetien melodiaan tahdissa 14.

Tahdissa 18 siirsin bassolinjan ykkösfagotilta kakkosfagotille, ja kirjaimessa B alun teeman toistuessa bassokuviota soittaa kakkosfagotin sijaan ensimmäinen fagotti. Viimeiseen tahtiin kirjoitin Tšaikovskista poiketen fortissimoäänille aksentit, joista ensimmäiselle myös staccatopisteen. Kaiken kaikkiaan Danses des cygnes on hyvin suoraviivainen osa, joka ei edellyttänyt erikoisempia ratkaisuja.

4.4 No. 4. Scène

Täydellisenä vastakohtana edelliselle osalle tämä osa oli tästä sarjasta haastavin saada kuulostamaan edes suunnilleen luontevalta tämän kaltaisella kokoonpanolla, suurelta osin ohuen orkestroinnin ja harpun suuren roolin takia. Koko osa alkaa isolla harppukadenssilla, jonka kirjoitin ykkösklarinetille. Siinä on toki mahdollista ottaa paljon rytmisiä vapauksia, mutta siitä huolimatta soittajalla pitää olla virtuoosinen tekniikka, jotta kadenssin saa kuulostamaan yhtä soljuvalta kuin miltä se harpulla kuulostaa.

Luonnollisesti karsin kadenssia paljon. Alun arpeggioista jätin kokonaan alimman oktaavin pois, ja viimeistä kuvioista leikkasin oktaavin sekä alhaalta että ylhäältä, jotta kuvio pysyisi järjellisyysrajoissa. Alaspäisiä kuudestoistaosakuviota tuli lopulta viisi alkuperäistä vähemmän, samoin nousevaa murtosointukulkua tyypistin huomattavasti. Näin kadenssista ei tule yleisölle liian puuduttava, ja klarinetistinkin työtaakka säilyy kohtuullisena. Myös viimeisten äänien etuheet jätin pois.

Harjoituskirjaimesta A alkavassa osassa on alkuperäisessä orkesteriversiossa pelkkä sooloviulu, jota säestää harppu murretuilla soinnuilla, myös erittäin hankala sovittaa puhalinkokoonpanolle. Päädyin ratkaisuun, jossa soolon saa oboe, ja säestyksen jaoin kahteen osaan. Fagotti soittaa bassokuvioita, ja klarinetti – tällä kertaa kakkonen, jotta ykkönen saa kadenssinsa jälkeen hengähtää – soittaa murretut soinnut painollisina heleinä. En tässä kohtaa pyrkinyt mitenkään orjallisesti seuraamaan alkuperäistä säestystä, vaan kirjoitin sointujen ja käännösten mukaan mielestäni sopivat säestysäänit. Puhaltajien pitkien äänten säestys on pitkälti sama kuin alkuperäisessä orkesteriversiossa, lukuun ottamatta fagottien kaksinnusta.

Harjoituskirjaimesta B alkava puupuhaltajien kuvio on pitkälti sama kuin alkuperäisessä orkesteriversiossa. Laitoin kakkosoboen soittamaan ykkösen stemmaa ja kakkosen stemman kirjoitin toiselle huilulle, jotta ykkösoboee saa vaativan soolonsa jälkeen levähtää. Ykkösfagotti soittaa sellojen pizzicaton, alttojen tuplauksen jätin pois. Harjoituskirjaimessa C ykköshuilu pääsee briljeeraamaan virtuoosisuudellaan. Soolo on alun perin viululle, ja hipoo aivan huilun äänialan ääri rajoja nopeilla kuvioillaan. Jousien pizzicatosäestyksen kirjoitin fagotille, klarineteille ja toiselle huilulle. Kirjaimessa D toistuu taas

puupuhaltimien teema kirjaimesta B, tosin eri sävellajissa, ja kirjaimessa E on taas huilulla kirjainta C vastaava soolo.

Tahdissa 72 tulee taas puupuhaltimien teema, jota seuraa alun perin soolosellolle kirjoitettu toisinto kirjaimen A melodiasta. Tällä kertaa sitä säestävät harpun lisäksi josten pizzicatot sekä sooloviululle kirjoitettu vastamelodia. Säestyksen kirjoitin toiselle fagotille, klarineteille sekä toiselle huilulle. Sellosoolo kuuluu luonnollisesti fagotille, ja korkean äänialansa vuoksi oikeastaan ainoa mahdollinen soittaja vastamelodialle oli ykköshuilu. Tahdissa 98 toinen käyrätorvikin pääsee viimein ääneen laskettuaan taukoja osan alusta asti.

4.5 No. 5. Danse hongroise. Czardas

Ensimmäiset neljä tahtia ovat varsin yksiselitteiset, puhallinSTEMMAT saattoi suoraan laittaa sovitukseen sellaisenaan. Viidennestä tahdistä eli kirjaimesta A alkava melodia on alun perin kirjoitettu ensimmäiselle ja toiselle viululle. Vaikka kokoonpanon soittimista oboe on sointiväriältään ehkä kauimpana viulusta, päätin silti kirjoittaa melodian kahdelle oboelle. Yhtäältä koska oboe ei ole toistaiseksi saanut kovin paljon huomiota sovituksekseni, ja toisaalta koska mielestäni oboen nasaalinen ääni sopii tällaiseen unkarilaistyyppiseen melodiaan.

Tahdissa 14 on taas yksi paikka, jossa päätin hyödyntää oboen trumpettimaista karakteria. Alkuperäisessä orkesteriversiossa trumpetti ja pasuuna vastaavat fanfaarillaan klarinettien ja viulujen melodiaan, ja sen sijaan, että olisin kirjoittanut sen käyrätorville, päätin kirjoittaa pasuunan osuuden fagotille ja trumpetin oboelle. Melodian kirjoitin yksinkertaisesti kahdelle klarinetylle, ja käyrätorville valikoin originaalin neljästä äänestä olennaisimmat kaksi. Myös ensimmäinen fagotti täydentää käyrätorviseksi soittamalla kakkostorven stemman.

Tahdissa 17 on yksi niistä harvoista kohdista, jossa kirjoitin alkuperäisen partituurin sello- ja bassosektion oktaavikaksinnuksen sellaisenaan fagoteille. Useimmissa vastaavissa kohdissa karsin bassojen äänet surutta pois, mutta tässä kohtaa bassojen liike oli niin olennainen, että kaksinnus tuntui oikeutetulta. Tahdissa 21 alkava huilujen ja kla-

rinettien alaspäinen kuvio on alun perin kaksinnettu, mutta jätin tässä kohtaa kaksinnuksen pois, jotta korkeat puupuhaltimet olisivat paremmin balanssissa sellosektion virkaa toimittavan fagotin kanssa. Tahdissa 23 on pienoinen pulma fagottien äänialan kanssa. Alkuperäisessä orkesteriversiossa alinta urkupistettä soittavat kontrabassot soivassa kontra-E:ssä, joka on luonnollisesti fagotin äänialan ulkopuolella. Nyt ykkös- ja kakkosfagotti ovat turhan lähellä toisiaan, mikä saa aikaan vähän kehnosti soivia sointuja. Ongelman olisi toki voinut korjata kirjoittamalla kakkoselle kontrafagotin, mutta en halunnut yhden osan takia lisätä sitä teokseen. Lisäksi kontrafagotin äänenväri on sen verran erilainen, etten halunnut sotkea sillä kokoonpanon kokonaisuointia, eikä se myöskään ole mielestäni bassolinjan soittamiseen tarpeeksi tukeva.

Tahdista 25 alkaa taas melodian toisinto hieman toisin soitinnettuna. Tšaikovskin versiossa melodiaa soittavat huilut kolmiviivaisessa oktaavialassa ja klarinetit oktaavia alempana. Omassa sovituksessani korvasin klarinetit oboeilla, ja laitoin klarinetit soittamaan sellojen ja alttojen säestystä, tosin siirsin sellon äänet oktaavia ylemmäksi ykkösklarinetille, jolloin stemmojen välinen terssi vaihtui sekstiksi. Tämän muutoksen jouduin tekemään, koska alkuperäinen sellon stemma meni klarinetin äänialan alapuolelle, ja fagoteilla oli jo oma stemmansa soitettavanaan. Toki äänien osalta alttojen ja sellojen osuus on vain fagottien tuplausta, mutta halusin rytmisten seikkojen vuoksi ne sovitukseeni mukaan. Tahdissa 29 palautin klarinettien stemmat samalle korkeudelle kuin alkuperäisessä orkesteriversiossa.

Kirjaimesta B alkava Vivace seurailee hyvin pitkälti alkuperäisen partituurin stemmoja. Oikeastaan ensimmäinen merkittävä muutos, jonka tein, on tahdissa 65. Siitä alkavassa teemassa halusin säilyttää kaikki alkuperäiset puupuhallinstitemat mahdollisimman autenttisen kuulokuvan saavuttamiseksi, joten jouduin jousien pizzicatosäestyksen kirjoittamaan käyrätorville. Hieman epäkäyrätorvimaista, mutta ei siltikään mahdotonta soitettavaa.

Tässä Vivacessa on alkuperäisessä teoksessa jälleen käytetty piccoloa, mutta koska se pelkästään kaksintaa ykköshuilua, päätin, että kakkoshuilun oma stemma on piccolon sävyä tärkeämpi. Osan loppupuoli on taas varsin suorasukaista partituurin reduktiota. Kokonaisuutena unkarilaisen tanssin sovittaminen oli ehdottomasti tämän sarjan helpommasta päästä.

4.6 No. 6. Scène

Osa alkaa ykkös- ja kakkosviulun vuorottelulla, jonka sovituksessani toteutin ensimmäisen ja toisen klarinetin vuorottelulla. Neljännen tahdin repetition jätin pois kuten aiemmissa vastaavissa paikoissa. Viidennestä tahdistä alkavan melodian päätin jälleen kaksintaa kahdelle klarinetille, jotta se paremmin erottuisi fagottien ja käyrätorvien säestyksestä sekä täyteläisemmän soinnin aikaansaamiseksi. Näin saatoin myös kaksintaa huilujen vastaukset tahdeissa 8 ja 10, kuten alkuperäisessäkin partituurissa oli tehty. Tämän seurauksena syntyy kuitenkin pienoinen balanssiongelma tahdissa 11 klarinettien melodian ja fagotin vastamelodian välillä, ainakin jos vertaa alkuperäiseen partituuriin. Alkuperäisessä orkesteriversiossa nimittäin vastamelodiaa soittaa koko sellosektio, joka tuo sen yhtä vahvasti esille kuin viulujen melodian. Pidin sitä kuitenkin pienempänä pahana kuin koko melodian ja huilujen välisen vuoropuhelun vesittymistä.

Tahdissa 28 alkaa nousu kohti harjoituskirjaimen B fortissimoa. Alkuperäisessä orkesteriversiossa tämä es-d-kuvio on kirjoitettu jousistolle ja puhaltajat soittavat sille vastaukset. Siksi tämä olikin yksi hankalimpia kohtia sovituksessani, kun yritin saada sekä tarpeeksi massaa jousten kuvioon että kaikki tarvittavat äänet puhaltimien vastauksiin. Tahdissa 33 jätin taas kakkoshuilulle ja klarineteille kirjoittamastani jousten nousevasta kuvioista repetitiot pois. Tässä kohtaa taas oli alkuperäisessä orkesteriversiossa piccolo, mutta päätin kirjoittaa piccolon osuuden ykköshuilulle, jotta kakkosen ei tarvitsisi muuttaman tahdin vuoksi soitinta vaihtaa. Pidin myös huilun sävyä tahdeissa 28-31 tärkeämpänä kuin piccolon sävyä tahdista 32 eteenpäin.

Harjoituskirjaimessa C säilytin puupuhaltimien soolot ennallaan, ja kirjoitin jousten säestyksen fagoteille, käyrätorville ja kakkosklarinetille. Tahdista 44 alkavan viulujen melodian jaoin niin, että huilut soittavat ykkösviulun stemman ja ykkösoboe soittaa yksinään kakkosviulun. Oboen alarekisteri on sen verran vahva, että uskon näin löytyvän sopivan balanssin ylemmän ja alemman oktaavin välille. Ykkösfagotti ja ykkösklarinetti soittavat sellon ja alton vastaukset. Tahdissa 50 alkuperäisen partituurin mukaan ensin puupuhaltimet soittavat oman fraasinsa, johon jouset vastaavat. Omassa sovituksessani säilytin puupuhaltimien fraasin ennallaan, ja hyödynsin huilun ja klarinettien matalaa rekisteriä jousten pehmeän sävyn matkimiseksi.

Kirjaimessa D alkaa sellojen ja bassojen urkupiste, jonka olen sovituksessani kirjoittanut toiselle käyrätorvelle. Se on käyrätorvelle hyvin vaativa ääni, mutta päädyin tähän ratkaisuun, koska halusin säilyttää puupuhaltimien kuvion samanlaisena kuin se on alkuperäisessä orkesteriversiossa. Alkuperäisessä orkesteriversiossa on tässä kohtaa myös urkupisteen äänellä timpanitremolo, jonka jätin pois. Tahdissa 61 olevan jousten triolikuvion kirjoitin klarineteille ja ykkösfagotille, ja aiemmin kakkoskäyrätorvella olleen urkupisteen siirsin tässä kohtaa kakkosfagotille. Vaskien kommentit jaoin käyrätorvien ja oboeiden kesken niin, että oboet soittavat pääosin alun perin trumpeteilla olleet äänet. Kakkoshuilu vaihtoi tahdissa 56 piccoloon, ja huilujen kommentit ovat tässäkin kohtaa alkuperäisen partituurin mukaiset, tosin kahdella soittajalla kolmen sijasta. Tahdista 69 alkaa D-kirjaimen teema uudelleen, mutta tällä kertaa vain puolikasta sävelaskelta alemppaa.

Kirjaimesta E alkaa pitkä triolinousu. Alkuperäisessä orkesteriversiossa kokoonpanoon liittyy uusia soittajia niin puupuhaltimiin kuin vaskistoon nousun edetessä. Koska omassa kokoonpanossani vaskien määrä on kuitenkin hyvin rajallinen, ratkaisin ongelman niin, että oboeiden liittyessä kuoroon toinen fagotti siirtyy bassopasuunan stemmaan, ja huilun tullessa mukaan ensimmäinen oboe alkaa soittamaan trumpetin stemmaa. Toki näistä soittimista ei lähde yhtä paljon ääntä kuin imitoimisistaan vaskipuhaltimista, mutta näin balanssi puupuhaltimien ja vaskien äänten välillä on hiukan parempi. Tahdissa 96 on ainoa kerta sovituksessani, kun olen korvannut lyömäsoittimen osuuden puhaltimella. Alkuperäisessä versiossa siinä kohtaa on pelkästään timpanin tremolo, joka vie kappaleen seuraavaan osaan, ja koin sen näiden kahden osan luonnollisen yhdistämisen kannalta liian olennaiseksi, jotta sen olisi voinut jättää pois. Niinpä kirjoitin sen kahdelle fagotille, tosin oktaavia alemmaksi, koska näin se on lähempänä alkuperäistä kuulokuvaa.

Kirjaimesta F alkaa osan mahtipontinen lopetus. Alkuperäisessä orkesteriversiossa kaikki korkeat puupuhaltimet soittavat sekstolisäestystä jousten melodialle. Omassa sovituksessani karsin säestyksen kaksinnuksia niin, että sekstoleita soittavat vain ensimmäinen huilu ja oboet, ja jousten melodian soittavat kolmessa oktaavissa ensimmäinen fagotti, klarinitit ja piccolo. Toinen fagotti soittaa urkupistettä ja käyrätorvet pitkiä sointuääniä. Näin saavutin sopivan balanssin melodian ja säestyksen välille ja sain kaiken olennaisen sovituksen mukaan lukuun ottamatta harpun murtosointuja.

Kirjaimessa G melodia siirtyy alkuperäisessä versiossa käyrätorville ja fagoteille. Sovituksessani päätin kuitenkin jättää melodian pelkästään käyrätorvien harteille saadakseni

säestyksestä täyteläisemmän. Alkuperäisessä orkesteriversiossa jousten säestysäännet on myös toteutettu tremolona, mutta omassa sovituksessa käytin vain puupuhaltimien suoraa ääntä. Myös harpun jätin tässäkin kohtaa pois.

Osan loppu oli yllättävän hankala toteuttaa vakuuttavasti tällaisella kokoonpanolla. Alkuperäisessä orkesteriversiossa soitinryhmät lopettavat soittamisen toinen toisensa perään, ja harpun nousevat akordit vastaavat bassopasuunan ja tuuban laskevaan linjaan. Myös jousten tremolo harvenee pikkuhiljaa kahdeksasosiksi. Omassa sovituksessa päädyin hieman erilaiseen ratkaisuun. Sen sijaan, että olisin laittanut klarinetistin soittamaan kappaleen loppuksi harppukadenssia, jätin ensin kymmenen tahtia lopusta piccolon ja toisen oboen pois sekä kaksi tahtia myöhemmin ykkösoboen, ja muodostin matalasta huilusta ja klarineteista kuoron, joka laskeutuu viimeiselle soinnulle. Huomioitavaa on myös, että tämä on ainut kohta sovituksessa, jossa huilisti tarvitsee soittimeensa h-jalkaa². Ensimmäisen fagotin laitoin soittamaan urkupistettä, ja toiselle fagotille annoin bassopasuunan ja tuuban linjan, jotta kakkonenkin pääsee edes joskus soittamaan melodiaa. Loppukaneetiksi lisäsin vielä toisen fagotin ja toisen klarinetin yksinäisen kahdeksasosan.

² Poikkihuilussa on kolme osaa: suukappale, runko sekä jalka. Yleisin jalkamalli on c-jalka, jolla matalin sävel on yksiviivainen c, h-jalka taas mahdollistaa pienen h:n soittamisen.

5 POHDINTA

Olin aina oletanut, että Joutsenlampi oli jo ensiesityksessään ollut suurmenestys, ja että se oli aina siitä asti kuulunut balettikirjallisuuden esitetyimpiin teoksiin kuten nykyään. Siksi minulle tulikin suurena yllätyksenä teoksen vaiherikas historia. Tšaikovskin oma ensimmäinen versio oli lähinnä keskinkertainen, ja vaikka nykyisin esitettävä teos koostuikin Tšaikovskin säveltämästä musiikista, kokonaisuutena se on muiden kuin säveltäjän itsensä luomus.

Opinnäytetyöprosessin aikana harkitsin myös, että olisin järjestänyt konsertin, jossa sovitukseni olisi esitetty, mahdollisesti myös jonkin muun kappaleen yhteydessä. Totesin tämän kuitenkin muutamastakin syystä liian työlääksi vaihtoehdoksi. Ensimmäkin tämänkaltaiseen kokoonpanoon vaadittavien soittajien löytäminen ja yhteisten harjoitusaikojen järjestäminen on miltei mahdotonta. Toisekseen, vaikkakin olisi tietysti mukava kuulla, miltä oma sovitus oikeiden muusikoiden esittämänä kuulostaa, en nähnyt, että se olisi tuonut varsinaiselle työlleni mitään erityistä lisäarvoa. Pääpaino työssäni oli kuitenkin nimenomaan sovitustöissä, ei niinkään esittämisessä.

Sovituksellani halusin omalta osaltani kunnioittaa tätä mestarillisenä pitämäni teosta, ja toisaalta tuoda sille lisää näkyvyyttä, kuten myös puhallinkvintetille kokoonpanona. Siinä mielessä koenkin työni onnistuneeksi, vaikka en tietenkään oleta pystyväni Tšaikovskin tasoiseen orkestrointiin. Toivon myös, että tästä työstä olisi jollekin myöhemmälle lukijalle iloa. Ehkä joku innostuu tätä sovitustani jossain esittämään, tai mahdollisesti saa tästä työstä inspiraatiota tai apua omien puhallinsovitustensa tekemiseen.

LÄHTEET

Beaumont, R. 2015. The Swan Lake mystery: An amalgam of different fairytales. Julkaistu 19.2.2015. Luettu 21.3.2018. <http://www.roh.org.uk/news/the-swan-lake-mystery-an-amalgam-of-different-fairytales>

Elmgren-Heinonen, T. 1959. Suuri Musiikkikirja. Keuruu: Otava. Alkuperäinen teos 1957.

Eskelinen, H. 2017. Sovitus, soitinnus vai jotain muuta? Sovitusluvan hakeminen suomalaiseseen, luvanvaraiseen klassiseen musiikkiin. Musiikin koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

First edition. n.d.[1900]. Le Lac de Cygnes. Suite. Moskova: P. Jurgenson.

Garden, E. 1973. Tchaikovsky. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Juramie, G. 1982. Tšaikovski. Suom. Fantapié, A. Helsinki: Kirjayhtymä. Alkuperäinen teos 1970.

Mountfield, D. 1991. Tšaikovski. Suom. Heikkilä, J. Hong Kong: Mandarin Offset. Alkuperäinen teos 1990.

Peter Tchaikovsky's ballet SWAN LAKE. N.d. Luettu 21.3.2018. https://web.archive.org/web/20040821235520/http://www.music.lv/opera/ballets/gulbju_ezers_2002/default_e.htm

Schroeder, D. 2015. Experiencing Tchaikovsky. A Listener's Companion. Lanham: Rowman & Littlefield.

Watts, G. 2004. Royal Ballet Sylvia Review from Ballet.co. Julkaistu 11/2004. Luettu 21.3.2018. https://web.archive.org/web/20050404154522/http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_04/dec04/gw_rev_sylvia_past_1104.htm

Wiley, R. J. 1985. Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon Press.

White Label Productions Ltd. 1999. Tchaikovsky. Swan Lake. Germany: Decca Music Group Limited.

LIITTEET

Liite 1. No. 1. Scène

1 (6)

No. 1. Scène

arr. I. Sinisalo

P. Tsaiikovski

Moderato

Flute 1 *f* *p*

Flute 2 *f* *p* *espress.*

Oboe 1 *mp*

Oboe 2

Clarinet in A 1 *f* *p*

Clarinet in A 2 *f* *p*

Bassoon 1 *f* *p*

Bassoon 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Fl. *f* *p*

Fl. *f* *p*

Ob. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Bsn. *f* *p*

Bsn. *f* *p*

Hn. *f* *p*

Hn. *f* *p*

2

10

Musical score for measures 10-15. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts have rhythmic patterns with triplets. The Horn parts are mostly silent.



16

A

Musical score for measures 16-21, marked with a box 'A'. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The Flute and Oboe parts have 'cresc.' markings. The Bassoon part has a 'cresc.' marking. The Horn parts have 'ff' markings. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff'.

23 3

Musical score for measures 23-28. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The woodwinds play a complex rhythmic pattern of eighth notes, with many notes beamed together and marked with a '3' indicating triplets. The bassoon part has a dynamic marking of *f* starting at measure 25. The horn parts play a steady eighth-note accompaniment.



29

Musical score for measures 29-33. The woodwind parts continue with the complex eighth-note patterns from the previous system. The bassoon part has a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 29. The horn parts continue with their accompaniment.

4

34

Musical score for measures 34-38. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The bassoons play a steady eighth-note accompaniment. The horns play a melodic line with triplets. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).



39

stringendo

Musical score for measures 39-43. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The bassoons play a steady eighth-note accompaniment. The horns play a melodic line with triplets. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The word "stringendo" is written above the flute part in measure 41. The score ends with a double bar line in measure 43.

B Più mosso

47 5

Fl. *ff* *fff*

Fl. *ff* *fff*

Ob. *fff*

Ob. *fff*

Cl. *ff* *fff*

Cl. *ff* *fff*

Bsn. *ff* *fff*

Bsn. *ff* *fff*

Hn. *ff* *fff*

Hn. *ff* *fff*

==

57

Fl. *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

6

64

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

mf

dim.

p

mf

dim.

p

mf

mf

dim.

p

mf

mf

dim.

p

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Flute (Fl.), the next two for Oboe (Ob.), the next two for Clarinet (Cl.), the next two for Bassoon (Bsn.), and the bottom two for Horn (Hn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 64 is marked with a '64' above the first staff. The Flute parts are mostly rests, with some notes in measures 65-66. The Oboe and Clarinet parts play a melodic line starting in measure 65, marked with *mf* and *dim.* dynamics. The Bassoon parts play a rhythmic accompaniment, also marked with *mf* and *dim.* dynamics. The Horn parts are mostly rests. The score ends in measure 70 with a *p* dynamic marking.

Liite 2. No. 2. Valse

1 (19)

No. 2. Valse

Arr. I. Sinisalo

P. Tsaiikovski

Tempo di Valse

Flute 1
Flute
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in A 1
Clarinet in A 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2



13

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

2

25

Musical score for measures 25-35. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The flute and oboe parts are mostly rests, with some notes in the final measure of the section. The clarinet and bassoon parts have melodic lines. The bassoon part includes dynamic markings *p* and *mp*. The horn parts play a steady rhythmic accompaniment.



36

Musical score for measures 36-45. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The flute and oboe parts play a melodic line with dynamic marking *p*. The clarinet and bassoon parts play a rhythmic accompaniment. The horn parts play a steady rhythmic accompaniment.

46 A 3

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

ff



56

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

ff

4

68

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Ban. Ban. Hn. Hn.

This musical score block covers measures 68 to 78. It features ten staves: two for Flutes (Fl.), two for Oboes (Ob.), two for Clarinets (Cl.), two for Bassoons (Ban.), and two for Horns (Hn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds play melodic lines with various articulations, while the brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.



79

B

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Ban. Ban. Hn. Hn.

p

This musical score block covers measures 79 to 88. It features the same ten staves as the previous block. A section marker **B** is placed above the first staff at measure 79. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds continue their melodic lines, and the brass instruments play sustained notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower woodwinds and brass parts.

91 5

Musical score for measures 91-98. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ban.), and Horn (Hn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The flute part has a 'To Picc.' instruction. The score consists of ten staves, with two staves for each instrument.



99 C

Musical score for measures 99-106. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ban.), and Horn (Hn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) for the flute and *mp* (mezzo-piano) for the other instruments. The score consists of ten staves, with two staves for each instrument.

6

107

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

116

D

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

125 7

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

ff
ff
ff
ff
ff
ff



134 E

Fl.
Picc. To Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl. *mp*
Bsn.
Bsn. *p*
Hn. *p*
Hn. *p*

8

145

Fl. *p* Flute

Picc. *p*

Ob. *mp*

Ob.

Cl. *p*

Cl. *p*

Bsn. *p* — *mp*

Bsn.

Hn.

Hn.

156

Fl. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Ob.

Cl. *p*

Cl. *p*

Bsn. *p*

Bsn.

Hn.

Hn.

166 **F** 9

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 166 through 176. It features ten staves for woodwinds: two Flutes (Fl.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Bsn.), and two Horns (Hn.). The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 166. A rehearsal mark 'F' is placed above the first Flute staff in measure 166. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The woodwinds play various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The Horns play a steady eighth-note accompaniment. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 176.

177

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 177 through 186. It continues with the same ten woodwind staves as the previous block. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is maintained throughout. The music continues with similar rhythmic patterns and articulation. The Flutes have a more active role with frequent sixteenth-note passages. The Bassoons and Horns provide a consistent accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 186.

10

189

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.



200

G

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

212 11

H

Fl. *p*

Fl. *p*

Ob. *mf espress.*

Ob. *mf*

Cl. *p*

Cl. *mf*

Bsn. *p*

Bsn. *mf*

Hn. *p*

Hn. *mf*

223

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Ob. *mf*

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

12

234

1

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

v.s.

p

245

J

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

p

256 13

Musical score for measures 256-265. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 265.



266 1. 2. K

Musical score for measures 266-275. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is three flats. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte). A first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' are present over measures 266-267. A key signature change box labeled 'K' is located above measure 268. A double bar line is present at the end of measure 275.

14

276

Fl. *ff* *f* *mf*

Fl. *ff* *f* *mf*

Ob. *ff* *f* *mf*

Ob. *ff* *f* *mf*

Cl. *ff* *f* *mf*

Cl. *ff* *f* *mf*

Bsn. *ff* *f* *mf*

Bsn. *ff* *f* *mf*

Hn. *ff*

Hn. *ff*



287

L

Fl. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cl. *p*

Bsn. *p* *p*

Bsn. *p* *p*

Hn. *p* *p*

Hn. *p* *p*

297 M 15

Fl. 1 *To Picc.* *cresc.*

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1 *p* *cresc.*

Cl. 2 *p* *cresc.*

Bsn. 1 *cresc.*

Bsn. 2 *cresc.*

Hn. 1 *cresc.*

Hn. 2 *cresc.*



306

Fl. 1 *mf* *cresc.*

Fl. 2

Ob. 1 *mf* *cresc.*

Ob. 2 *mf* *cresc.*

Cl. 1 *mf* *cresc.*

Cl. 2 *mf* *cresc.*

Bsn. 1 *mf* *cresc.*

Bsn. 2 *mf* *cresc.*

Hn. 1 *mf* *cresc.*

Hn. 2 *mf* *cresc.*

16

314

N

Musical score for measures 314-321. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo, Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The flute part features a complex melodic line with many slurs and ties. The piccolo part enters in measure 316. The woodwinds provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The bassoon and horn parts have a steady, rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *ff*.

322

Musical score for measures 322-329. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo, Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The flute part continues with its melodic line. The piccolo part is active throughout. The woodwinds play chords and rhythmic patterns. The bassoon and horn parts continue their accompaniment. The score concludes with a double bar line.

334 17

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This block contains the musical score for measures 334 to 344. It features ten staves for woodwinds and brass: Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Bsn.), and two Horns (Hn.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A double bar line is present at the end of measure 344.

345

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This block contains the musical score for measures 345 to 354. It features the same ten woodwind and brass staves as the previous block. The notation continues with various rhythmic patterns and slurs. A circled letter 'O' is placed above the staff in measure 354. The score concludes with a double bar line.

18

357

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.



370

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

385 19

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Ban.
Ban.
Hn.
Hn.



392

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Ban.
Ban.
Hn.
Hn.

Liite 3. No. 3. Danses des cygnes

1 (4)

No. 3. Danses des cygnes.

Arr. I. Sinisalo

P. Tschaikowski

Allegro moderato.

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in A 1
Clarinet in A 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2



Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl.
Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2

2

Musical score for measures 12-16. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1, and Horn 2. The key signature is two sharps (F# and C#). The flute parts enter at measure 12 with a *p* dynamic. The clarinet and bassoon parts have a more active role throughout the passage.



Musical score for measures 17-21. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1, and Horn 2. The key signature is two sharps (F# and C#). The flute parts play a melodic line in measures 17-18. The clarinet and bassoon parts continue with their active patterns, with a *p* dynamic marking in measure 17.

22 B 3

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. *p*

Cl. *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 22 through 26. It features ten staves for woodwinds and brass. Flutes 1 and 2 play a rapid sixteenth-note pattern. Oboes 1 and 2 play a similar pattern. Clarinets 1 and 2 play a steady eighth-note accompaniment. Bassoons 1 and 2 play a rhythmic eighth-note pattern. Horns 1 and 2 play a rhythmic eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of each staff. A rehearsal mark 'B' is located above measure 25. A page number '3' is in the top right corner.



27

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. *p*

Cl. *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 27 through 31. It features ten staves for woodwinds and brass. Flutes 1 and 2 play a rapid sixteenth-note pattern. Oboes 1 and 2 play a similar pattern. Clarinets 1 and 2 play a steady eighth-note accompaniment. Bassoons 1 and 2 play a rhythmic eighth-note pattern. Horns 1 and 2 play a rhythmic eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of each staff.

4

33

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Detailed description of the musical score: The score is for measures 33 through 37 of a woodwind and brass section. It is written for a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Horn 1 (Hn. 1), and Horn 2 (Hn. 2). Measure 33 starts with a measure rest for all instruments. In measure 34, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, and Clarinets 1 and 2 play a rapid sixteenth-note figure. Bassoons 1 and 2 play a steady eighth-note accompaniment. Horns 1 and 2 are silent. In measure 35, the woodwinds continue their patterns, with a piano (*p*) dynamic marking under the Bassoon 1 part. In measure 36, the woodwinds play more complex figures. In measure 37, all instruments play a final chord, marked fortissimo (*ff*).

Liite 4. No. 4. Scène

1 (11)

No. 4 Scène.

I. Sinisalo

P. Tschaikowski

Andante

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in A 1
Clarinet in A 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

2

6

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

Cadanza

Cl.
Cl.
Cl.
Cl.
Cl.

9 **A** Andante non troppo 3

Fl.
Fl.
Ob. *solo con molto espressione*
Ob.
Cl.
Cl. *p*
Bsn. *p*
Bsn. *p*
Hn.
Hn.



17

Fl. *p*
Fl. *p*
Ob. *poco cresc.*
Ob.
Cl. *p*
Cl. *poco cresc.*
Bsn. *p*
Bsn. *poco cresc.*
Hn.
Hn.

4

24

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Ob. *p*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Ban. *mf*

Ban. *mf*

Hn.

Hn.



31

B

Fl. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *riten.*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. *p*

Ban. *p*

Ban. *pp*

Hn. *pp*

Hn. *pp*

37

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.



42

C

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

6

Musical score for measures 46-49. The score is for a woodwind ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The flute part features a complex melodic line with triplets and slurs. The oboe and clarinet parts have simpler, rhythmic patterns. The bassoon and horn parts are mostly rests.



Musical score for measures 50-53. The score is for a woodwind ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The flute part continues with complex melodic lines and triplets. The oboe and clarinet parts have rhythmic patterns. The bassoon and horn parts are mostly rests.

54 D 7

Fl. *p*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Bsn. *pp*

Hn.

Hn.



58

Fl.

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

Bsn.

Hn.

Hn.

8

63

E

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

f

mf

p

Detailed description: This block contains the musical score for measures 63 through 67. It features ten staves: two for Flutes (Fl.), two for Oboes (Ob.), two for Clarinets (Cl.), two for Bassoons (Bsn.), and two for Horns (Hn.). The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. Measure 63 is marked with a box containing the letter 'E'. The first Flute part has a dynamic marking of *f* starting in measure 64. The Oboe and Clarinet parts have a dynamic marking of *mf*. The Bassoon parts have a dynamic marking of *mf*. The second Flute part has a dynamic marking of *p* starting in measure 64. The Horn parts are silent throughout this section.

68

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 68 through 71. It features the same ten staves as the previous section. The key signature and time signature remain the same. The first Flute part has a dynamic marking of *f* starting in measure 68. The Oboe and Clarinet parts have a dynamic marking of *mf*. The Bassoon parts have a dynamic marking of *mf*. The second Flute part has a dynamic marking of *p* starting in measure 68. The Horn parts are silent throughout this section.

Musical score for measures 72-77. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *p* and *cresc.* (crescendo) leading to *mf* (mezzo-forte). The bassoon part has a dynamic of *p* and *cresc.* leading to *mf*. The horn parts are silent.



Musical score for measures 78-83. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). A fermata is placed over measure 78. The flute part starts with a dynamic of *p* and *con molto espressione* (with much expression). The bassoon part starts with a dynamic of *pp* (pianissimo) and *con molto espressione*. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics of *pp* and *poco cresc.* (poco crescendo). The horn parts are silent.

10

88

Fl. *mf*

Ob. *poco f*

Cl. *poco f*

Ban. *mf*

Hn.

This musical score covers measures 88 to 96. It features a woodwind section with two flutes, two oboes, two clarinets, and two bassoons, and a horn section with two horns. The flute parts are active, with the first flute playing a melodic line and the second flute playing a rhythmic accompaniment. The oboe and clarinet parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The bassoon parts play a steady eighth-note accompaniment. The horn parts are mostly silent, with some notes in the lower register. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *poco f* (poco forte).

97

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Ban. *p*

Hn. *p*

riton.

This musical score covers measures 97 to 100. The woodwind section continues with the flute playing a melodic line, the oboe and clarinet playing sustained notes, and the bassoon playing a rhythmic accompaniment. The horn section plays sustained notes in the lower register. Dynamics include *p* (piano) and *riton.* (ritardando). The score concludes with a double bar line.

102 (b7)

Fl. *ppp*

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. *pp* *ppp*

Cl. *ppp*

Bsn. *ppp*

Bsn. *ppp*

Hn. *pp* *ppp*

Hn. *pp* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 102 through 106. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. A first ending bracket labeled '(b7)' spans measures 102 to 104. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The woodwinds and brasses play sustained notes with various articulations, including slurs and accents. The bassoon part in measure 104 features a prominent *ppp* dynamic marking.

Liite 5. No. 5. Danse hongroise. Czardas

1 (7)

No. 5 Danse hongroise. Czardas.

I. Sinisalo

P. Tsaiikovski

Moderato assai **A** Allegro moderato

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in A 1
Clarinet in A 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

2

13

Musical score for measures 13-18. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) again. There are several triplet markings (3) and slurs. The woodwinds have melodic lines, while the brass parts provide harmonic support.



20

Musical score for measures 20-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are several triplet markings (3) and slurs. The woodwinds have melodic lines, while the brass parts provide harmonic support.

26 3

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This musical score block covers measures 26 to 30. It features ten staves for woodwinds: two Flutes (Fl.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Bsn.), and two Horns (Hn.). The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Horns play a simple, sustained harmonic accompaniment. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 30.

31

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This musical score block covers measures 31 to 35. It features the same ten woodwind staves as the previous block. The woodwinds continue with their complex rhythmic patterns, and the Horns play a simple harmonic accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 35.

4

37 **B** Vivace

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

48 **C**

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

58

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

p



66

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

p

6

73

Musical score for measures 73-80. The score is for a woodwind ensemble including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Ban.), and Horns (Hn.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is marked *ff* (fortissimo). The flute parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The bassoon and horn parts provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.



80

D

Musical score for measures 80-87. The score continues for the same woodwind ensemble. A dynamic marking change to *ff* occurs at measure 80. A section marked with a box and the letter 'D' begins at measure 80. The flute parts continue with intricate rhythmic patterns, while the bassoon and horn parts maintain their accompaniment. The music concludes with a final cadence in measure 87.

89

7

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 89 through 97. It features ten staves for woodwinds and brass. The top two staves are for Flutes (Fl.), the next two for Oboes (Ob.), the next two for Clarinets (Cl.), the next two for Bassoons (Bsn.), and the bottom two for Horns (Hn.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark consisting of two parallel slanted lines is located below the first system.

98

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 98 through 106. It features ten staves for woodwinds and brass, continuing from the previous system. The instrumentation remains the same: two Flutes (Fl.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Bsn.), and two Horns (Hn.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark consisting of two parallel slanted lines is located below the first system.

Liite 6. No. 6. Scène

1 (13)

No. 6 Scène

I. Sinisalo

P. Tsaiikovski

Allegro agitato

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in Bb 1
Clarinet in Bb 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2

A

5
Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

2

10

FL
FL
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This musical score covers measures 10 through 13. It features a woodwind section with two Flutes (FL), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Bsn.), and two Horns (Hn.). The Flutes and Oboes play a melodic line with grace notes. The Clarinets and Bassoons play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Bassoons marked with a forte (*f*) dynamic. The Horns play a steady eighth-note accompaniment.



14

FL
FL
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

This musical score covers measures 14 through 17. The Flutes (FL) and Oboes (Ob.) enter in measure 14 with a melodic line marked *mf cresc.* The Clarinets (Cl.) and Bassoons (Bsn.) continue their rhythmic accompaniment, with the Clarinets marked *mf* and *cresc.* The Bassoons are marked *mf* and *cresc.* The Horns (Hn.) continue their eighth-note accompaniment.

19

Musical score for measures 19-22. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The flute parts play a melodic line with grace notes. The clarinet and bassoon parts play a rhythmic accompaniment. The horn parts play a steady bass line. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).



23

Musical score for measures 23-26. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The flute parts are silent. The clarinet and bassoon parts play a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). The horn parts play a steady bass line with dynamics *cresc.* (crescendo) and *f* (forte).

4

27

Fl. *p* *cresc.* *mf*

Fl. *p* *cresc.* *mf*

Ob. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *p* *cresc.* *mf*

Cl. *p* *cresc.* *mf*

Bsn. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

Hn. *p* *cresc.* *mf*

Hn. *p* *cresc.* *mf*

32

B

Fl. *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *f* *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

35

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Ban.
Ban.
Hn.
Hn.



39 **C** **Molto meno mosso**

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Ban.
Ban.
Hn.
Hn.

6

45

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Ban.

Ban.

Hn.

Hn.

50

D Allegro vivace

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Ban.

Ban.

Hn.

Hn.

To Pic.

p

f

p

56

Fl.

f

Picc.

f

Ob.

f

Ob.

f

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

f

Hn.

Hn.

poco a poco cresc.

60

Fl.

ff

Picc.

ff

Ob.

ff

Ob.

ff

Cl.

ff

Cl.

ff

Bsn.

ff

Bsn.

ff

Hn.

ff

Hn.

ff

7

This musical score page contains measures 56 through 60. It is arranged in a standard orchestral format with 13 staves. The top two staves are for Flutes (Fl.), with the second staff designated as Piccolo. The next four staves are for Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), and Horns (Hn.). The bottom two staves are also for Horns (Hn.). The score begins at measure 56 with a forte (f) dynamic. The woodwinds play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in triplets. The brass instruments have a more melodic role, with the Horns playing a sustained line. At measure 60, there is a dynamic shift to fortissimo (ff) and the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco cresc.) is written above the staff. The piece concludes at measure 7 of the system.

8

64

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Ban.

Ban.

Hn.

Hn.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 64 through 67. It features ten staves for various instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), two Bassoons (Ban.), and two Horns (Hn.). The Flute and Piccolo parts have a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *sf*. The Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet and Bassoon parts have a more complex rhythmic pattern with many triplets. The Horn parts play a simple rhythmic pattern. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

68

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Ban.

Ban.

Hn.

Hn.

f *p* *poco a poco cresc.*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 68 through 70. It features the same ten staves as the previous block. In measure 68, the Flute and Piccolo parts have a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*. In measure 69, the Oboe parts have a melodic line with a dynamic marking of *f*. In measure 70, the Clarinet and Bassoon parts have a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The Horn parts have a melodic line with a dynamic marking of *f* in measure 68, *p* in measure 69, and *poco a poco cresc.* in measure 70. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Musical score for measures 72-75. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ban.), and Horn (Hn.). The Flute and Piccolo parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Oboe and Clarinet parts have similar rhythmic figures. The Bassoon parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Horn parts are mostly silent in this section. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Musical score for measures 76-79. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Ban.), and Horn (Hn.). The Flute and Piccolo parts have a more melodic line with some rests. The Oboe and Clarinet parts continue with their rhythmic patterns. The Bassoon parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Horn parts have a melodic line with some rests. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

10

80

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

E

84

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

88

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

11



92

Fl.

Picc.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

all.

12

97 **F** Andante

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

100

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.

103 **G** 13

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.



111

Fl.
Picc.
Ob.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Bsn.
Hn.
Hn.