

Jose Casallas
Eva Sarkola

Schubertin Arpeggione-sonaatti

Kitaralle ja huilulle sovitettuna

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.5.2016

Tekijät Otsikko Sivumäärä Aika	Jose Casallas, Eva Sarkola Schubertin Arpeggione-sonaatti – Huilulle ja kitaralle sovitettuna 41 sivua + 2 liitettä 9.5.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja	Markus Utrio
<p>Tavoitteemme on luoda monipuolinen ja kiinnostava ohjelmisto kitara-huilu -duollemme. Ajattelimme, että paras työkalu tähän on itse sovittaminen, koska kokoonpanollemme alun perin sävelletty materiaali ei lopulta ole kovin laaja tai kattava. Sovitimme Schubertin Arpeggione-sonaatin yhtyeellemme, ja esitimme versiomme konsertissa 24.4.2016. Sovitus, sen tämän hetkisessä muodossaan, on tämän opinnäytetyön liitteenä.</p> <p>Opinnäytetyössämme esittelemme löytämiämme ongelmia ja ratkaisuja, sekä vertailemme omaa versiotamme muihin tästä kappaleesta tehtyihin sovituksiin. Jonkin verran pohdimme myös tulkinnallisia kysymyksiä vertaamalla Schubertin käsikirjoitusta, Henlen siihen pohjautavaa editiota ja Breitkopf & Härtelin julkaisua toisiinsa, sekä kerromme harjoitusprosessista, ja teknisistä ja yhteisösoittamisesta haasteista. Tarkoituksemme ei ollut tehdä sovituspasta, vaan kertoa meidän työstämme.</p> <p>Kuvittelimme, että opinnäytetyömme ollessa valmis, myös sonaatin sovitus olisi valmis, ja meillä olisi juuri meille istuva teos esitettäväksi. Kävi kuitenkin niin, että tutkimuksemme herätti niin paljon kysymyksiä, mutta myös avasi ovia, että todennäköisesti tulemme vielä käymään koko prosessin läpi uudestaan. Teimme paljon töitä saadaksemme tulkintamme vastaamaan mahdollisimman hyvin alkulähdettä. Voisiko sittenkin koko sovitustyötä lähestyä kysymällä; Miten Schubert olisi säveltänyt tämän sonaatin huilulle ja kitaralle? Löytääksemme vastauksen tähän kysymykseen, pitää meidän vielä tutkia Schubertin tuotantoa, sekä hänen musiikistaan tehtyjä sovituksia paljon syvemmin, kuin tässä opinnäytetyössä on ollut mahdollista tehdä.</p> <p>Olemme käyneet työssämme läpi useita tapoja ylittää soittimemme tuomia rajoituksia. Lukija on vapaa lainaamaan ideoitamme, tai vain hakemaan inspiraatiota tekemään uusia aluevaltauksia, niin kuin mekin teimme.</p>	

Avainsanat	Schubert, Arpeggione – sonaatti, sovittaminen, huilu-kitara -duo

Author(s) Title Number of Pages Date	Jose Casallas and Eva Sarkola Schubert's <i>Arpeggione Sonata</i> - Transcription for the Flute and Guitar 41 pages + 2 appendices 9 May 2016
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Classical Music Education
Instructor	Markus Utrio, MMus
<p>Our goal is to create a diverse and interesting repertoire for our guitar-flute duo. We considered that the best solution would be to do arrangements ourselves, as the material originally composed for our ensemble is not very extensive or comprehensive. We arranged Schubert's <i>Arpeggione Sonata</i> for our duo and performed our own version in a concert on 24 April 2016. The transcription in its current form is attached to this project report.</p> <p>In this report, we present the problems we came across and the solutions we found and compare our own version with other arrangements made of the piece. We also reflect on some questions of interpretation by comparing Schubert's manuscript, Henle's editions based on it and a Breitkopf & Härtel publication. We also describe the rehearsal process and the challenges relating to technical issues and playing in an ensemble. Our intention was not to make an arrangement guide but to tell about our process.</p> <p>We expected the transcription to be completed and perfectly suited to us by the end of our project, but it turned out that our study raised so many questions and generated new ideas that we will probably go through the whole process again. We worked hard to keep our rendition as faithful to the original composition as possible. However, during the process, we started to question, if the entire arrangement process could be approached by asking: how would Schubert have composed this sonata for the flute and guitar? In order to find the answer to this question, we must explore Schubert's compositions and arrangements made of his music even more profoundly than the scope of this project allowed us to do.</p>	

In the report, we describe a number of ways to overcome the limitations of our instruments. The reader is free to borrow our ideas or merely seek inspiration for trying new approaches to music, as we have done.

Keywords

Schubert, *Arpeggione Sonata*, transcription, flute and guitar duo

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Kappaleen musiikilliset ja tekniset haasteet huilistin näkökulmasta	2
2.1	Ensimmäinen osa	3
2.2	Toinen osa	12
2.3	Kolmas osa	15
3	Kappaleen musiikilliset ja tekniset haasteet kitaristin näkökulmasta	23
3.1	Ensimmäinen osa	23
3.2	Toinen osa	33
3.3	Kolmas osa	34
4	Mitä tästä opimme	40
	Lähteet	42
	Liitteet	
	Liite 1. Sovitus (nuotti)	
	Liite 2. Konsertti 24.4.2016 (äänite)	

1 Johdanto

Kamarimusiikin tekemisessä suurimmat haasteet liittyvät yleensä varsinaisten yhteisötoimittajien tekijöiden sijaan tekemisen puitteisiin. Mistä löytää yhteistä harjoittelu-aikaa? Miten sitouttaa kaikki yhtyeen jäsenet yhteiseen tavoitteeseen? Mistä saada keikkaa, ja siihen (mieluiten maksava) yleisö? Ja ennen kaikkea, miten koota sopiva ohjelmisto, joka miellyttää ja kiinnostaa paitsi soittajia itseään myös yleisöä? Nämä ovat kysymyksiä, jotka saattavat koitua myös kovatasoisten soittajien kohtaloksi.

Unelmamme olisi soittaa yhtyeessä, joka esiintyisi säännöllisesti. Kitara-huilu -duon etu on sen pieni koko; kynnys sen palkkaamiseen pieneenkin tilaisuuteen ei ole kovin suuri, ja kalenterista löytyy helpommin tyhjiä tunteja samoista kohdista. Kääntöpuolena on vaikeus erottua joukosta. Kitara-huilu -duoja on paljon, mutta kokoonpanolle sävelletty ohjelmisto suppea.

Yhteisen soittomme alkutaipaleilla aivan ensimmäinen tehtävämme on siis kasata kiinnostavaa ohjelmistoa. Ajattelimme että itse sovittaminen on se pääasiallinen työkalu, jolla omaleimaisen ohjelmiston luominen olisi mahdollista. Päätimme lähteä liikkeelle Biberin ensimmäisestä Rosenkranz-sonaatista, joka alun perin on kirjoitettu viululle ja continuoille, sekä Schubertin arpeggionelle ja pianolle säveltämästä sonaatista. Schubertin arpeggione-sonaatista on toki olemassa lukuisia huilu-kitara sovituksia, joten se ei vielä tee ohjelmistostamme kovin omaleimaista, mutta ajattelimme että opinnäytetyön kannalta olisi kiinnostavaa vertailla eri yhtyeiden tekemiä sovituksia. Lisäksi yksinkertaisesti pidämme tästä kauniista teoksesta, ja mielestämme Schubertin sävelkieli sinänsä sopii kokoonpanollemme aivan erinomaisesti. Ennen kaikkea olemme oppineet paljon prosessista, ja kynnyksemme tarttua teoksiin, jotka poikkeavat tottumastamme materiaalista, on huomattavasti madaltunut.

Rosenkranz-sonaatin valmistamisessa meitä auttoi Annamari Pöhlö, ja sen esitimme Puolenpäivän barokki-konsertissa 17.2.2016. Tässä tekstissä keskitymme kuitenkin Schubertin arpeggione-sonaattiin. Opinnäytetyön liitteenä on oma sovituksemme teoksesta. Käymme läpi mitä haasteita on tullut vastaan ja mitä muutoksia olemme joutuneet tekemään. Tarkoituksemme ei ole kirjoittaa sovituspasta, vaan kertoa mitä ongelmia ja ratkaisuja me löysimme. Olemme kirjoittaneet yhdessä tämän raportin johdannon sekä

lopun pohdinnat. Casallas on vastannut kitarasovituksesta ja Sarkola huilusovituksista, vaikka toki olemme koko prosessin ajan vaikuttaneet voimakkaasti toinen toisiimme.

Pääasialliset vertailukohteemme ovat Ming-Jui Liun ja Petri Kumelan kitarasovitukset sekä Konrad Hüntelerin huilulle tekemä sovitus. Lisäksi joitain huomioita on Ilpo Mansneruksen ja Timo Korhosen tästä kappaleesta tekemästä äänitteestä sekä Sami Junnonen ja Petri Kumelan konsertista 10.12.2015. Yritimme löytää kaikista versioista ne elementit, jotka parhaiten palvelisivat meidän musiikillisia ajatuksiamme ja teknistä osaamistamme. Jonkin verran pohdimme myös tulkinnallisia kysymyksiä vertaamalla Schubertin käsikirjoitusta, Henlen siihen pohjaavaa editiota ja Breitkopf & Härtelin julkaisua toisiinsa, sekä kerromme harjoitusprosessista, ja teknisistä ja yhteisötoiminnista haasteista.

Alkulähteinä meillä ovat Ignaz Brüllin (1846 – 1907) editoitu ja Breitkopf & Härtelin julkaisema versio sekä Henlen julkaisu, joka pohjautuu Schubertin alkuperäiseen käsikirjoitukseen. Aluksi käytimme ainoastaan Breitkopf & Härtelin julkaisua, joka oli internetissä helposti saatavissa. Myös käsikirjoitus on ilmaiseksi ladattavissa Petrucci music librariasta, mutta vasta kun saimme käsiimme Henlen urtextin, ja huomasimme kuinka paljon nuotit poikkesivat toisistaan, kiinnostuimme käsikirjoituksesta. Erityisesti Brüll on muokannut arpeggionelle kirjoitettuja kaarituksia, mutta sävelissäkin on joitain eroavaisuuksia ja jopa virheitä. Huilutulkinnassa nämä kaaret ja aksentoinnit ovat antaneet paljon pohdittavaa. Pitääkö joka tilanteessa kunnioittaa käsikirjoitusta, vai voiko antaa omien mieltymysten painaa eniten? Kuulemillamme sello-piano levytyksillä ei alkuperäisyyteen pyrkiminen läheskään aina tunnu olevan ensisijainen ohjenuora.

Arpeggione-sonaatin esitimme Kitaristien kevät -konserttisarjassa 25.4.2016. Meitä ohjasivat Anja Voipio-Mansnerus sekä Ilkka Teerijoki joilta saimme monta hyvää ideaa myös sovitukseen tekoon.

2 Kappaleen musiikilliset ja tekniset haasteet huilistin näkökulmasta

Sonaatti on huilulle suurimmaksi osaksi hyvin ihanteellista materiaalia sen laulavan melodisuuden ansiosta. Arpeggionen ääniala oli kuitenkin huilun äänialaa paljon laajempi sekä ylä-, että alarekisterissä, joten keskeinen osa kappaleen valmistamisessa on ollut oktaavimuutosten tekeminen. Joissain kohdissa olen myös tutkinut, voisiko kuvioiden

suuntaa muuttaa. Tulkinnallisesti olen puntaroinut kaarituksia ja artikulaatiota sekä fraseerausta. Alun perin harjoittelin kappaletta Ignaz Brüllin (1846 - 1907) editoimasta ja Breitkopf & Härtelin julkaisemasta partituurista, joka on internetissä ilmaiseksi saatavissa. Myöhemmin jouduin tekemään valintoja eri kaaritusten välillä, kun saimme käsiimme Henlen Schubertin alkuperäiseen käsikirjoitukseen nojaavan edition. Olen myös tutkinut Konrad Hüntelerin Bärenreiterille tekemää huilusovitusta, ja kuunnellut Ilpo Mansneruksen ja Timo Korhosen tekemää äänitettä. Lisäksi olen tehnyt joitain huomioita Sami Junnosen ja Petri Kumelan 10.12.2015 konsertissa esittämästä versiosta. Monin paikoin olen mieltynyt Ignaz Brüllin tekemiin kaarimuutoksiin, enkä suinkaan ole aina automaattisesti pohjannut tulkintaani Henlen urtextiin.

2.1 Ensimmäinen osa

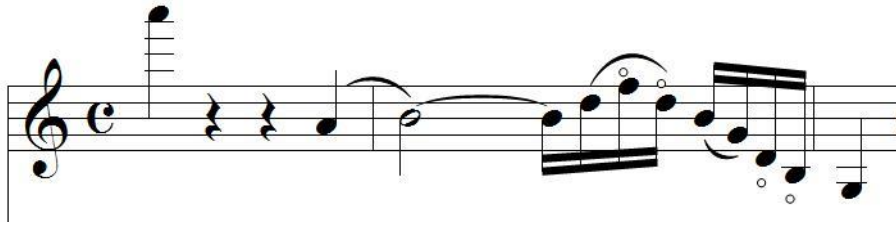
Schubertin sonaatti arpeggionelle koostuu hyvin klassisista aineksista varhaisen romantiikan tyyliin. Materiaalina on mm. murtosointua ja asteikkoa, ja kaikki aiheet toistetaan järjestelmällisesti aina toisen kerran. Esimerkiksi kappaleen avausfraasin melodiarunkona on yksinkertainen sekuntiliike a:lta h:lle ja takaisin a:lle, ja sama liike toistettuna ylempänä e:ltä. Seuraavaksi tahdeissa 14 ja 15 melodia rakentuu pidätys-purkaus, eli huokaus-motiiville. E purkautuu dis:lle ja d c:lle. Näiden motiivien huomioiminen helpottaa fraseerausta, kun fraseeraa niiden pohjalta, ja antaa muiden äänien kuvioita tätä runkoa. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta, on musiikki ilmaisullisesti hyvin rikasta, ja vaatii soittajalta äänellistä notkeutta, kykyä muunnella värejä ja dynamiikkaa.



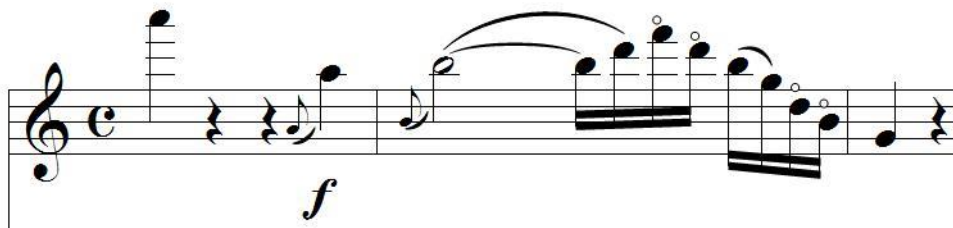
Kuvio 1. T. 10 - 15 runkoäänet ympyröityinä.

Tahti 31 on ensimmäinen kohta, jossa huilisti joutuu vaihtamaan oktaavia, ja tässä se myös toimii hyvin. Tahdista 32 palataan jo alkuperäiseen oktaaviin. Ilpo Mansnerus korestelee äänitteellään kohotahdin ja ensimmäisen äänen oktaavihypyillä, lisäksi hän on hieman muuttanut kaaritusta. Tämä on mielestäni toimiva tapa antaa motiiville lisää ryhtiä sekä fortekaraktääriä. Myös Junnonen soitti konsertissaan 10.12.2015 tällä tavalla.

Henlen alkuperäisessä editiossa on tässä kaari 4-osa -koholta seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle, mutta Breitkopf & Härtelin editiosta tämä kaari puuttuu. Hünteler on sovituksessaan huomionnut tämän kaaren.



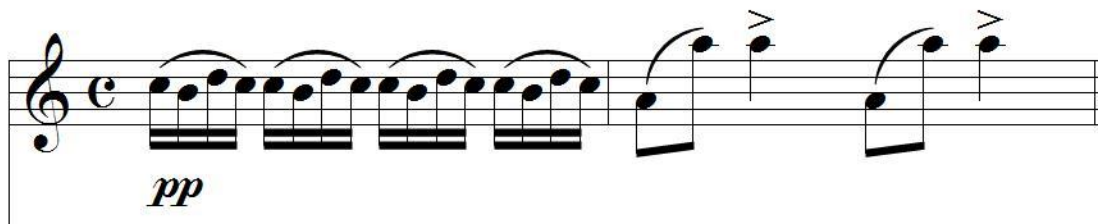
Kuvio 2. T.30 - 32 arpeggionelle, Henle.



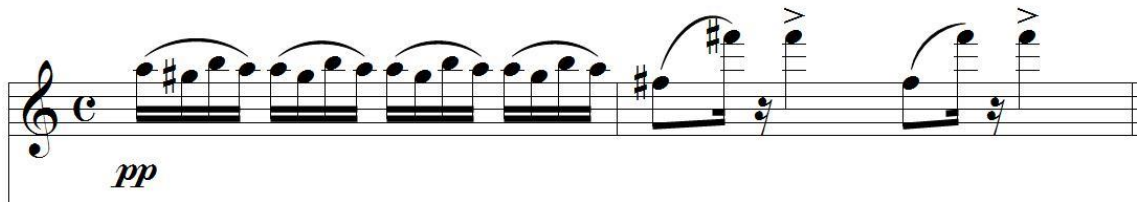
Kuvio 3. T. 30 - 32 Mansnerus

Konkreettinen haaste huilistille jousisoittajaan verrattuna on hengityspaikkojen löytäminen. Esimerkiksi tahdeissa 44 - 50 ei hengittämiselle ole juuri missään paikkaa. Hyvällä harjoittelulla voi tahdeissa 45 ja 47 nykiä ilmaa 16-osien välissä, mutta lähinnä hengittäminen on, ja myös pitää olla, yhteissoitollisessa työskentelyssä tiiviisti läsnä oleva elementti.

Olimme jo pitkään työstäneet sonaattia, kun vasta huomasin että tahdista 40 alkavan teeman oktaavihyppy -motiivit ovat osan esittelyjaksossa kirjoitettu 8-osin, mutta kertausjaksossa on ylemmän 8-osan sijaan 16-osa ja tauko. En oikein tiedä miten huomioida tämä eroavaisuus. Minulle luontevinta olisi soittaa kaikkien oktaavihyppysten kaarenpäät lyhyenä.



Kuvio 4. T. 40 - 41 oktaavihyppymotiivi.

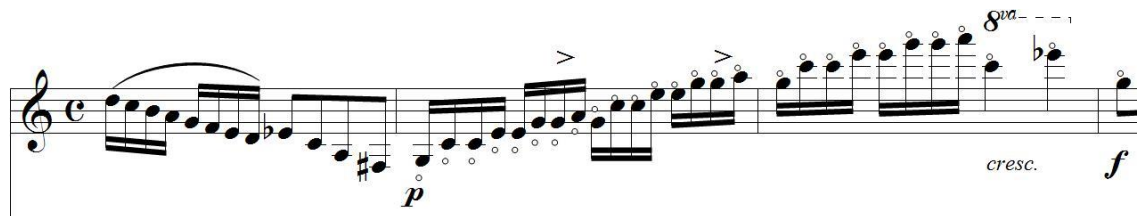


Kuvio 5. T. 159 - 160 sama motiivi myöhemmin.

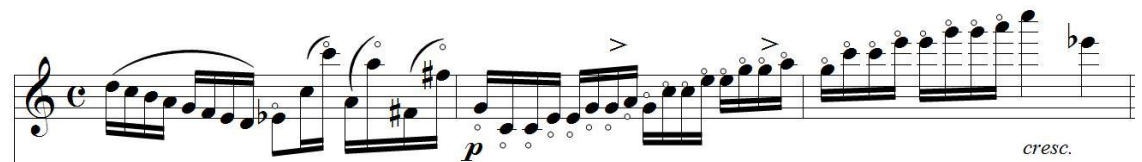
Sama motiivi esiintyy myös kehittelyjaksossa, mutta myös alaspäin. Kuvittelen, että jousella olisi helpompi luoda siihen oikeanlainen kansanmusiikkimainen meininki. Petri Kumela luonnehti oktaavihyppyä mielikuvalla polkaisevasta jalasta jossakin menevässä tanssissa. Jousen liikkeellä tätä mielikuvaa olisi ehkä helpompi imitoida kuin huilulla, jolla liike tapahtuu lähinnä kehon sisällä.

Tahdissa 59 täytyy 8-osat soittaa oktaavia ylempää. Päädyin korottamaan kahdella oktaavilla ja keksin koristella soinnun äänet oktaavihyppyillä fortekaraktääriin korostamiseksi.

4-viivainen es-sävel tahdissa 60 on vaikeasti syttyvä, kova ja ruma, joten se on parempi soittaa 3-viivaisena.



Kuvio 6. T. 59 - 61 arpeggionelle.

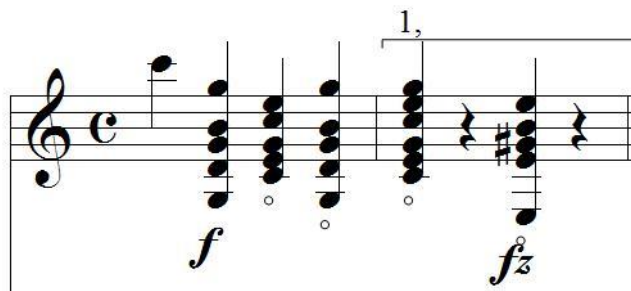


Kuvio 7. T. 59 - 61 oma versio.

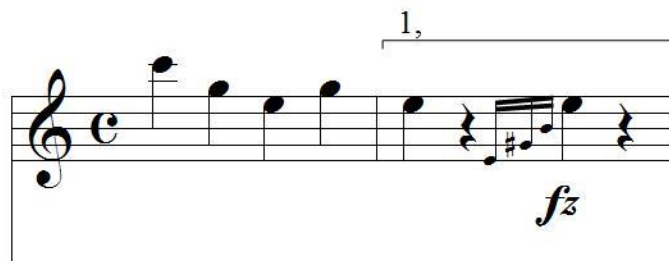
Tahdeissa 63 - 70 sama aihe toistetaan ensin huilun keski-, ja sitten ylärekistereissä. Vaikka huilu luonnostaan soi korkealla kovaa olen tässä mieltänyt toiston ylempänä vielä

alempaa aihetta pianosävyisemmäksi. Barokkihuilisti Pauliina Fredin mukaan romanttisesti huilussa ylärekisteri oli luonnostaan kuulakas. Lisäksi pianon basso seuraa tässä melodiaa ylös, mikä pianolla on hiljaisempi rekisteri. Kitarasovitusta tehdessä mietimme olisiko tämä pitänyt ottaa huomioon.

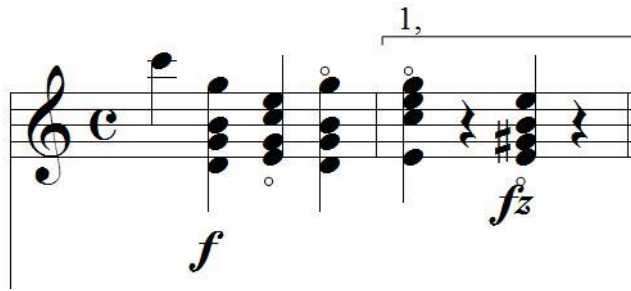
Esittelyjakson loppusoinnuissa tahdeissa 71 ja 72 eivät ylä-äänit ole millään tavalla melodisia, joten mielestäni ne olisi sopiva koristella etuheleillä. Aluksi soitin soinnuista 3-4 ääntä jokaisesta, mutta näin en alarekisterissä pystynyt tuottamaan riittävää forte-nyanssia, ja soinnut kuulostivat epäselviltä. (Toisaalta ei jousisoittimien pizzicatokaan ole kovin fortemainen karaktääriltään.) Hüntelerin sovituksessa on ainoastaan ylin ääni, mikä on perusteltua huilun heikon rekisterin vuoksi. Olen myös kokeillut sointuasettelua korkeammalta eri ylä-äänillä, mikä ei valitettavasti herättänyt kuulijoihini kannatusta. Viimeksi päädyin soittamaan sointujen sijaan oktaaviheleet.



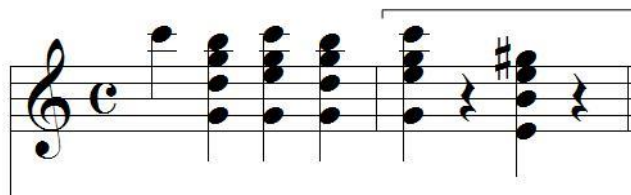
Kuvio 8. T. 71 - 72 arpeggionelle.



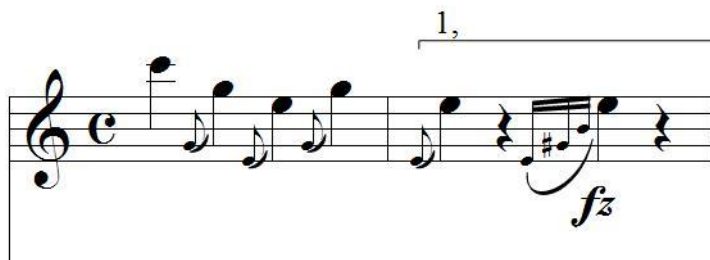
Kuvio 9. Hüntelerin versio.



Kuvio 10. Ensimmäinen versio.



Kuvio 11. Soinnut ylemmäksi sijoitettuna.



Kuvio 12. Oktaaviheleet.

Kehittelyn tahdissa 81 huilu tulee sisään A-duurisoinnilla. Alin a on liian matala. Soitin sen aluksi Hüntelerin sovituksen mukaan aloittaen soinnun alaspäin 2-viivaisesta ciss:stä. Ongelmaksi muodostuu tässä puhtaus. Cis on hirvittävän ylävireinen, eikä kuvion nopeuden vuoksi edes apusormituksilla aina saa laskettua sitä tarpeeksi. Junnosen ratkaisu muuttaa kuvio kuten alla oli mielestäni onnistunut.



Kuvio 13. T. 81 Hünteler.

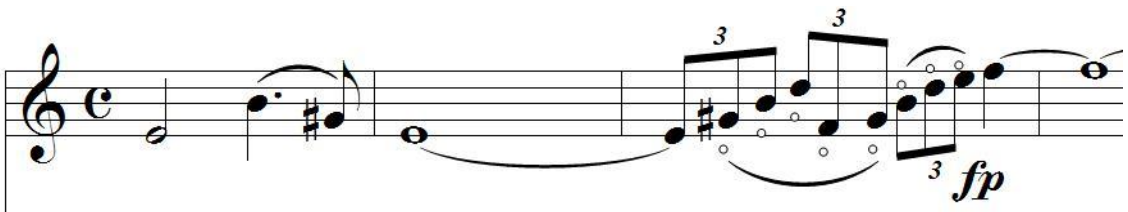


Kuvio 14. Junnonen.

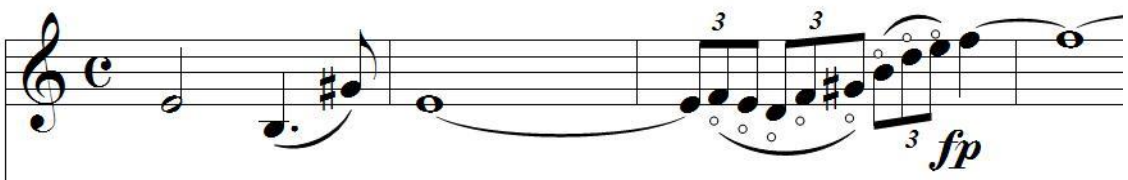


Kuvio 15. Mansnerus.

Kehittelyjakson lopetus ja ylimeno kertausjaksoon, tahdit 117 - 125, menee huilulle liian matalalle. Hünteler on yksinkertaisesti nostanut oktaavilla pienestä h:sta lähtien, ja palaa alkuperäiseen oktaaviin tahdin 123 toisen triolin toisesta nuotista lähtien. Junnosen ratkaisu oli hieman luovampi ja tekee kuviosta yhtenäisemmän. Hän korvasi murtosoinnun osittain asteikkokululla, jolloin oktaveeraaminen vältetään.

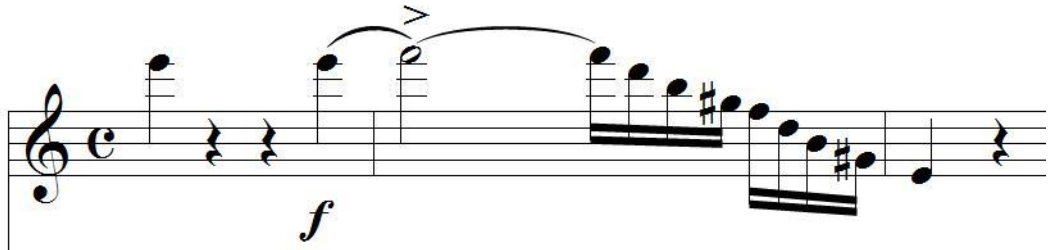


Kuvio 16. T. 121 - 123 Hünteler.

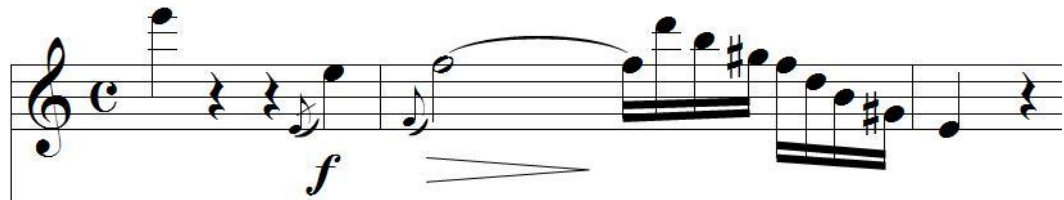


Kuvio 17. Junnonen.

Tahdin 151 ja kohosävel soitetaan usein kuten Hünteler oktaavia ylempää. Kamarimusiikkiohjaajamme Anja Voipio-Mansneruksen mielestä edellisen jakson lopettavan e-äänen toistaminen kohotahdissa samasta oktaavista ei kuulostanut hyvältä, joten päätin soittaa e:n ja f:n kuten kirjoitettu ja korottaa oktaavilla vasta vähennetyn gis-nelisoinnun d-sävelestä. Lisäksi soitan etuheleiset oktaavihyppy e:lle ja f:lle kuten tahdissa 31.



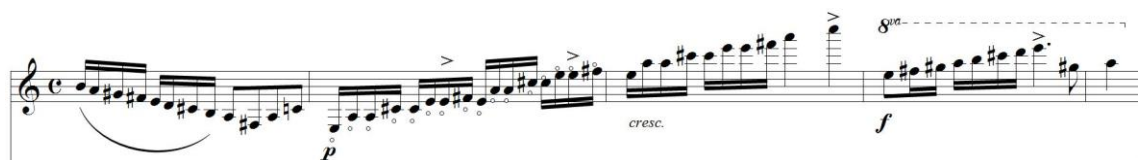
Kuvio 20. T. 150 - 151 Hünteler.



Kuvio 21. Meidän versiomme.

Tahdit 159 - 167 vaativat huilistilta jonkin verran hallintaa. Sivuteeman 8-osa oktaavihyppy -motiivit liikkuvat nyt ylärekisterissä pp-nyanssissa, lisäksi sama hengityspulma kuin alussa.

Tahdit 178 - 179 täytyy soittaa oktaavia ylempää, ja tahdin 180 4-viivaisen c:n sekä seuraavan tahdin soitan oktaavia alemmalla kuin kirjoitettu. Koristelen tahdin 178 8-osat oktaaveilla kuten esittelyjaksossakin.

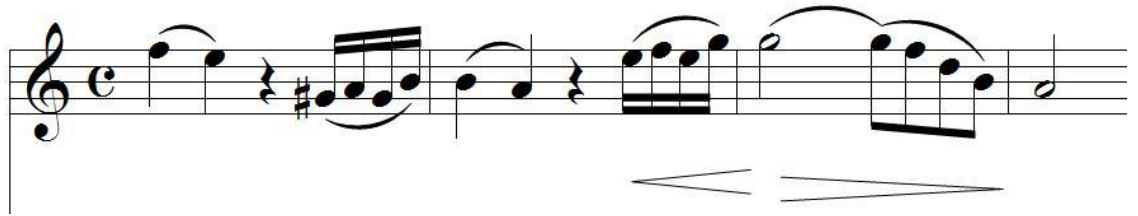


Kuvio 22. T.178 - 182 arpeggionelle.

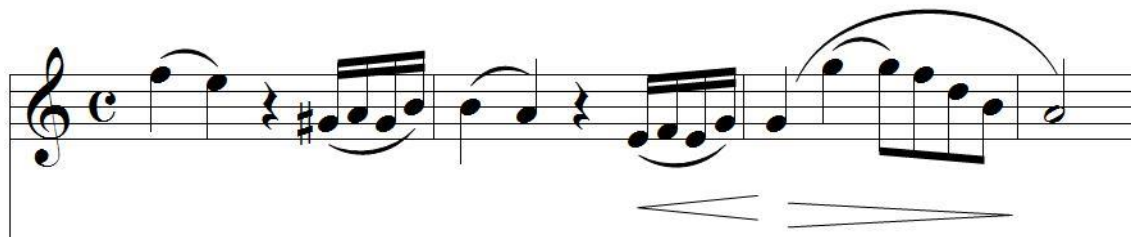


Kuvio 23. Vaihtoehtoni huilulle.

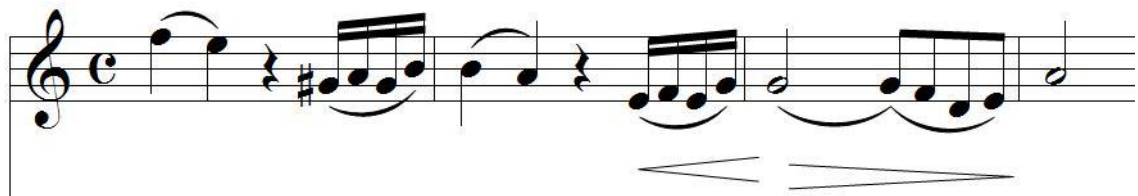
Tahdista 190 aletaan toistaa itkevää motiivia laskusuuntaisesti. Viimeinen päättyy tahdissa 198 liian matalaan pieneen a:an, joten viimeinen kuvio täytyy oktaveerata, kuten Hünteler, tai tehdä jokin muu muutos. Mielestäni motiivien laskevaa suuntaa on sääli rikkoa, joten päätin kompromissina nostaa viimeisen kuvion oktaavilla vasta pitkän g:n puolestavälistä. Toinen vaihtoehto on hieman muuttaa viimeisten 8-osien suuntaa tahdissa 197, jotta päästään a1:lle.



Kuvio 24. T. 194 - 198 Hünteler.

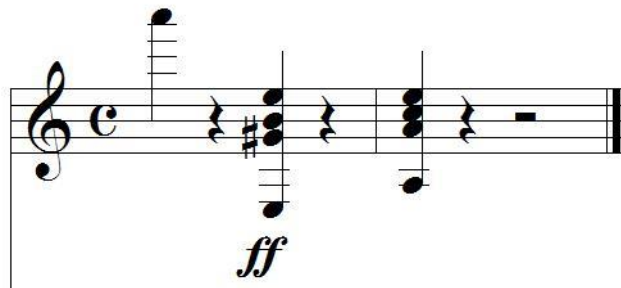


Kuvio 25. T. 196 - 198 oktaavihyppy g:lle

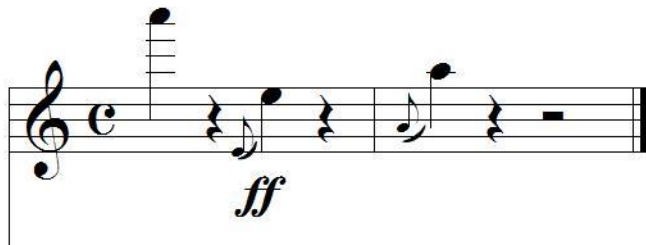


Kuvio 26. T. 197 - 198 viimeinen kuvio hieman muutettuna.

Loppusoinnuista päätin lopulta soittaa e:n ja a:n oktaavi -etuheleillä, vaikka aluksi olin yrittänyt soittaa useamman äänen soinnuista.



Kuvio 27. T. 206 - 207 arpeggionelle.



Kuvio 28. Viimeisin versio.

2.2 Toinen osa

Toisen osan tempo on huilulla yleensä liikkuvampi kuin jousisoittimella. Neljän tahdin fraasit olisi hyvä saada puhallettua yhdellä hengityksellä, koska hengitys kesken fraasin häiritsisi osan rauhallista tunnelmaa. Tempoa määrittää paljolti huilistin keuhkokapasiteetti sekä äänen kantavuus.

Breitkopf & Härtelin (Ignaz Brüllin) editiossa tahdin 28 16-osat on muutettu 8-osaksi ja trioliksi, vaikka käsikirjoituksessa ne selvästi ovat 16-osia. Tässä fraasi lähtee pitkältä gissältä kuin kurkottamaan ylöspäin asteikkoa pitkin, kuitenkin päätyen ym. neljän 16-osa nuotin sointukuviolla alas. Sama toistuu tahdistä 30, ja vastaavat 16-osat toistuvat tahdissa 32, mikä tässä on kirjoitettu oikein myös Brüllin editiossa. En voi kuin arvailla Brüllin tarkoitusta, mutta pidän myös hänen "väärästä" versiosta, vaikkei se nuottikuvassa ihan loogiselta näytäkään. Tahdilta 24 alkava fraasi tulee alas hauskesti keinah-taen, ja vasta seuraava fraasi laskeutuu arvokkaan tasaisesti ja purkautuu pääsävellajin toonikalle.

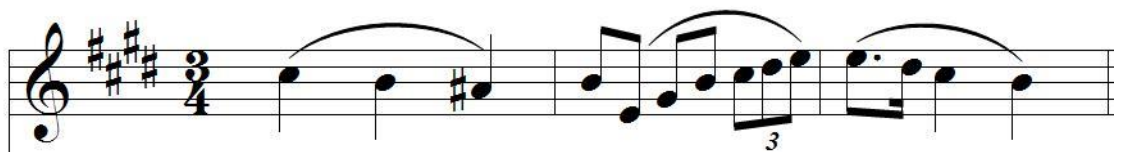


Kuvio 29. T. 24–33 Henlen editio.

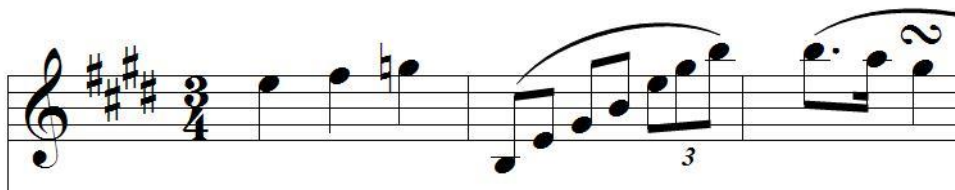


Kuvio 30. T. 27 - 29 B&H.

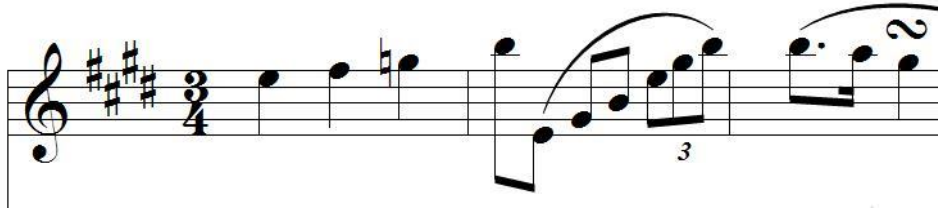
Tahdit 34 - 47 on kirjoitettu basso-avaimella, ja matalin sävel on suuri G. Huilun alarekisteri on kahden oktaavin päässä, eli soitto alkaa g1. T. 39 rikon ylöspäisen 8-osa -sointukuvion kuten Hünteler ensimmäisen h:n jälkeen hypyllä alas e1:lle, etten nousisi ylä-rekisteriin. Kuitenkin tahdissa 47, jossa on rytmisesti vastaava kohta päädyin tekemään eri tavalla. Soitan tahdin ensimmäisen h:n alas ja hengitän jo tahtiviivalla (tämä on mahdollista h-jalallisella huilulla). Näennäisestä epäloogisuudesta huolimatta tämä on mielestäni täysin perusteltua kun katsoo harmoniaa. Tahdilla on koko tämän matalan jakson isoin ja selkein dominanttisointu, ja selkeä luukku tahtiviivalla on jopa suotavaa. Aiemmin tahdissa 39 h:ta ei ole mahdollista soittaa alas, koska edellisen tahdin viimeinen ais-nuotti johtaa tälle h:lle.



Kuvio 31. T. 38–40 oma sov.

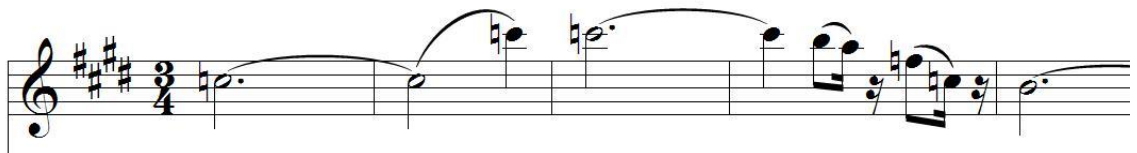


Kuvio 32. T.46–48 oma sov.

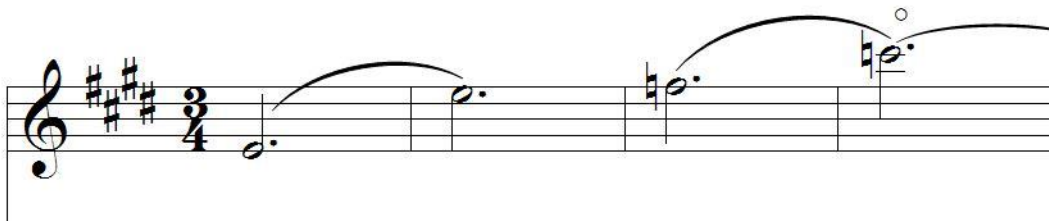


T. 46 - 47 Hünteler: H. jatkaa myös tässä kohdassa liikkeen ylös h2:lle.

Tahdit 49–67 ovat pitkää pysähtynyttä lopettamista. Melodiolla on lähinnä pitkää ääntä sointujen harventuessa 8-osista 4-osiksi. Pitkän c2:n jälkeen melodia laskeutuu t. 54 huokailen 8-osa nuotein e:lle noustakseen vielä c1:lle ja t. 64 samat huokaukset vievät alas h:lle. Jakso päättyy matalalle pienelle e:lle huilun ulottumattomiin. Selkeintä on soittaa jälkimmäisestä pitkästä c1:stä lähtien oktaavia ylempää. Aluksi oktaveerasin c:n tahdissa 63 kun F-duurisointu avautuu harmoniassa (, tai vaihtoehtoisesti edellisen tahdin 62 kolmannella iskulla), mutta sitten ajattelimme että oktaavihyppy katkaisee tunnelman pysähtyneisyyden liian aikaisin ja vaihdoin oktaveerauksen jo t. 58 e:lle. Pieni sävyero on toteutettavissa, kun soittaa c3:n toisella kerralla f:n sormituksella flageoletina. En ymmärrä Hüntelerin c:n oktaavihyppyä jo tahdin 62 alusta. Mielestäni harmonia ei kannusta hyppyyn vielä. Huilulla ei valitettavasti toteudu laskeva lopetus kuten sellolla, joka pystyy soittaa jälkimmäisen pitkän c:n ja sitä seuraavat huokaukset oktaavia alemmas kuin edelliset. (En tosin vielä ole kokeillut soittaa t. 65 huilun ala-h:lle asti kuten kirjoitettu, ja oktaavihyppy ylös vasta t. 66.)



Kuvio 33. T. 62- 65 oktaveeraus t. 62 kolmannella iskulla.



Kuvio 34. T. 57 - 60 oktaveeraus e:llä.

aksentit täytyisi toteuttaa siten, että fraaseilla säilyy selkeä suunta ilman “pumppaavaa” vaikutelmaa. Mielelläni tulkitsisin ne eri painoisina, riippuen missä kohtaa fraasia motiivi esiintyy (, esimerkiksi parittomat tahdit painavampia kuin parilliset). Toimivin tulkinta akseenteille voisi olla “non legato”. Hünteler on huilusovituksessaan kirjoittanut aksentit kaikissa toisiaan vastaavissa kohdissa samoihin kohtiin, mikä mielestäni on toteutuksen kannalta kaikkein johdonmukaisinta.



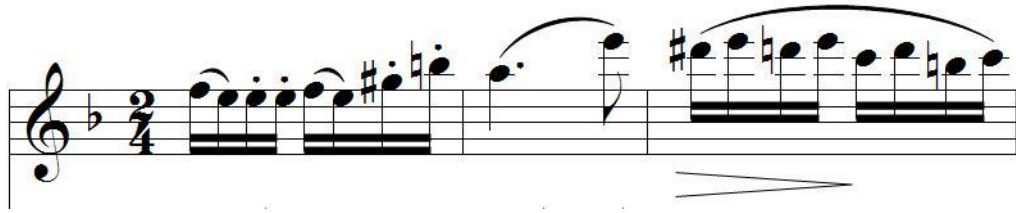
Kuvio 37. T. 1-8 A-jakson päätteema.

Rondon A-teeman lopussa t. 41–51 sekä toisella kerralla t. 177–183 saman motiivin kaaritus vaihtelee. Brüllin editiossa ja Henlen alkuperäisessä versiossa on myös eroavaisuuksia. Lisäksi rondoteeman lopun kaaritus on sekä Brüllillä, että Schubertilla erilainen ensimmäisellä ja toisella kerralla. Tämän vaihtelun huomaaminen mielestäni jopa vapauttaa liian pilkuntarkasta Schubert-tulkinnasta yleisemmälläkin tasolla. Kaaritusten muuttaminen hengitysteknisistä syistä, tai jopa vain omien mieltymysten takia, aiheuttaa paljon vähemmän stressiä, jos ajattelee että Schubert itse mielellään leikkitteli kaarilla.



Kuvio 38. T. 177 - 184 Henle. KUVA3) T.177 - 184 B&H.

Toinen esimerkki tästä kaarilla leikkimisestä on tahdin 60 johtosävelellä. Brüll on sitonut 8-osan seuraavan tahdin 16-osiin kaarella aivan loogisesti, koska myöhemmin kaikissa vastaavissa kohdissa on samanlainen kaari 8-osalta. Käsikirjoituksessa ja Henlellä aivan ensimmäisellä kerralla 16-osa motiivin johtosävel e on kuitenkin sidottu saman tahdin edelliseen nuottiin a. Näin artikuloituna motiivi on mielestäni hurjempi, ja ensimmäisellä kerralla hieman yllättävämpi kuin Brüllin tulkinta, minkä vuoksi noudatan tässä Henlen editiota.



Kuvio 39. T.59 - 61 Henlen kaaritus.



Kuvio 40. T. 59 - 61 B&H:n kaaritus.

Tahdista 53 lähtevän B-osan 16-osa d-mollisointu -kuvion oktaavihypyt ovat huilulla lähes mahdottomia saada syttymään notkeasti. Ala-d:n korvaaminen a:lla kuten Hünteler ja kaikki kuulemani huilistit ovat tehneet on merkittävästi helpompaa ja järkevämpää, sen muuttaessa musiikkia yhtään mitenkään.



Kuvio 41. T. 52-53 arpeggionelle



Kuvio 42. T. 52-53 huilulle.

Tahdissa 59 Brüll on kirjoittanut toiselle iskulle ensimmäiseksi 16-osaksi e:n, vaikka se alun perin on f. Tämä on mielestäni ehdottomasti virhe, vaikka olen kuullut sen esitetävän myös e:nä (Anne Gastinelin levytys). Yllä on kuva tahdistista (kuvio 41).

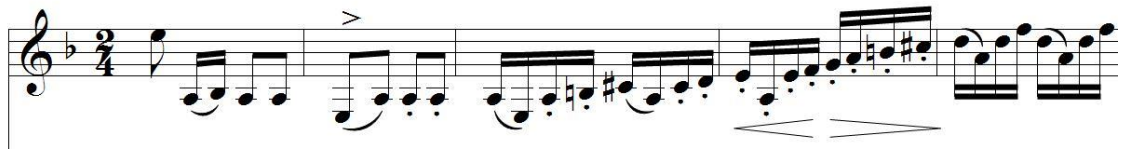
Tahdeissa 74–82 Brüllin ehdottamat kaaritukset ihmetyttävät hieman. Hän on kaarittanut kohotahtit saman tahdin edelliseen nuottiin tahdeissa 74, 76 ja 80, mutta ei tahdissa 78. Erityisesti tahdissa 74 kaari tuntuu epäloogiselta. Aluksi ajattelin kuitenkin pitää hänen kaarituksensa tahdeissa 76 ja 80, koska ne yhdistivät nousevan ja laskevan 16-osaku- vion mielestäni ikään kuin hausalla “kiepsahtavalla” liikkeellä, toisin kuin Henlen ja Schubertin alkuperäinen suoraviivaisempi artikulointi. Lisäksi jakso jakaantuu näillä kaa- rilla selkeämmin pariiksi. Päätin lopulta kuitenkin noudattaa alkuperäistä, jokaisen 8-osa -kohon artikuloimista, koska ajattelin että pianolle kirjoitettu daktyyli erottuisi kitaralla näin selkeämmin.



Kuvio 43. T. 74 - 81 kaaret B&H:n editiossa.

Kuvio 44. T. 74 - 81 kaaret Henlen editiossa.

Melodialla on yksin soitettavana kahden tahdin ylimeno nousevilla 16-osilla tahdista 91. Tässä keuhkokapasiteettini rajallisuus hieman harmittaa; Vastaavia ylimenoja on sonaa- tissa useita, ja kaikki toteutetaan rallentandolla sekä suurella sisäänhengityksellä seu- raavaan jaksoon. Jousisoittimella nämä ylimenot olisi todennäköisesti mahdollista toteut- ta vaihtelevammin, ja ainakin tämä yksi olisi hauska soittaa täysin tempossa ilman py- säyttäviä hengityksiä. Ratkaisuni on hengittää tahdin 92 ensimmäisen e:n jälkeen ja jat- kaa siitä tempossa takaisin B-jakson pääteemaan. Myös melodian nouseva liike katkeaa e:n jälkeen sovitusteknisistä syistä, joten hengityspaikka on siten perusteltu. Tahdit 89– 91 on soitettava oktaavin ylempää, ja tahdin 92 kolmannesta 16-osasta palaan alkupe- räiseen oktaaviin. Ratkaisuni on sama kuin Hüntelerin, ja mielestäni paras, koska tässä kuitenkin säilyy ylöspäinen asteikko tahdin 93 ensimmäiselle d:lle. Kokeilin myös, onnis- tuisiko ylimenon suunnan säilyttäminen pidempään, jos muutan suuntaa vasta viimeisillä neljällä 16-osalla, mutta yritykset eivät olleet yhtä toimivia. Brüll on jostain syystä lisännyt tahtiin 91 kaaret, joita ei mielestäni ainakaan huilulla ole järkevää toteuttaa, niiden häiri- tessä ylimenon suuntaa entisestään.

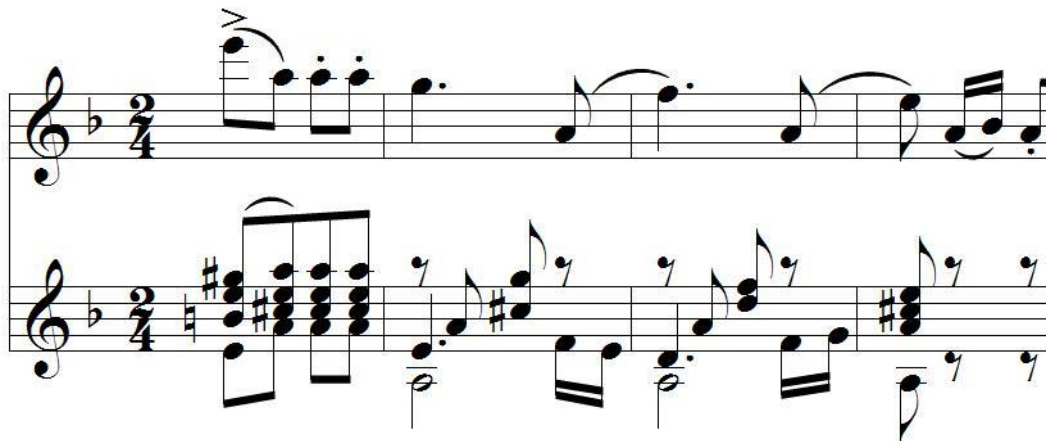


Kuvio 45. T. 90 - 93 arpeggionelle, B&H:n editio.

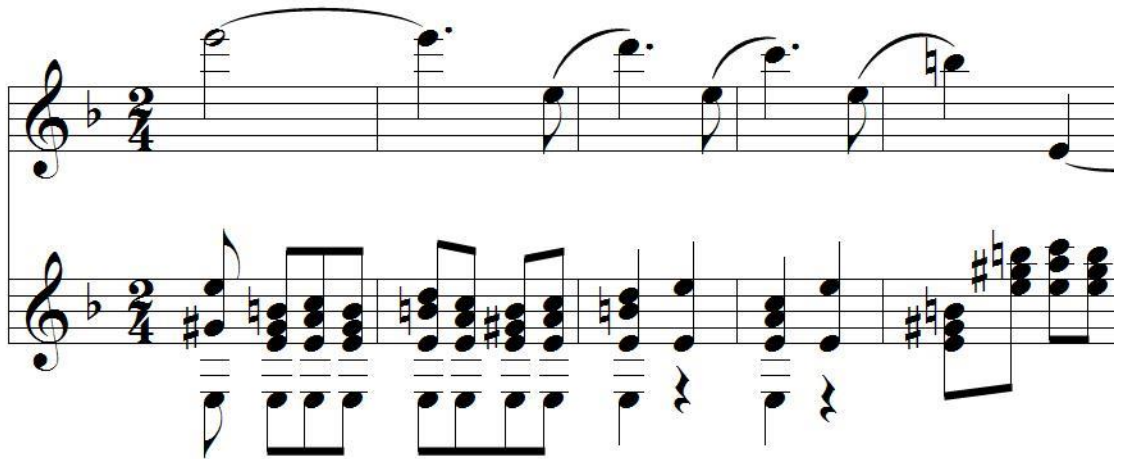


Kuvio 46. T. 89 - 92 huilulle.

Schubert on jättänyt aksentit pois tahdeista 109 ja 110. Säästykseni ylimääräiseltä päänvaivalta, päätin tulkita tämän unohdukseksi, vaikei aksentteja ole uskallettu lisätä mihinkään näkemääni julkaisuun, edes Hünteler ei ole kirjoittanut tähän aksentteja. Sama motiivi on aksentoimatta tahdista 127 B-jakson loppuun, mutta tässä pianolla on uutta materiaalia, ja motiivin rooli on mielestäni säästyksellisempi, joten tässä linjakaampi artikulaatio on sopivaa. B- jakson toistuessa tahdista 276 on aksentoinnissa taas vastaavalla tavalla mielestäni epä johdonmukaisuuksia, mikä jää valitettavasti tämän opinnäytetyön puitteissa ratkaisematta.

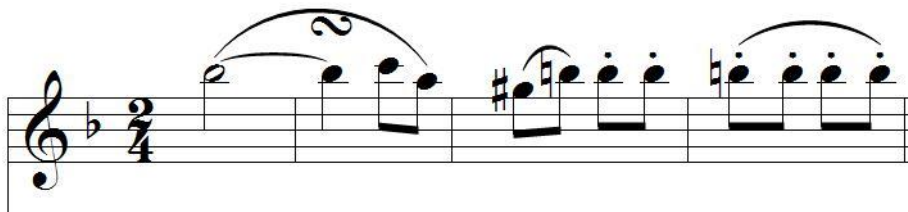


Kuvio 47. T. 108 - 111.

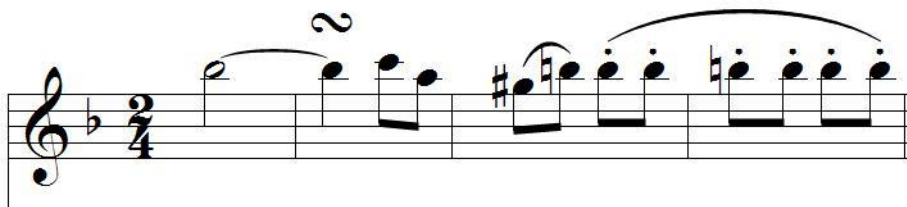


Kuvio 48. T. 125 - 129.

Brüll on lisännyt tahtiin 120 kaaren, mikä puuttuu Henleltä ja käsikirjoituksesta. Ainakin huilistin näkökulmasta kaari on toteutusmielessä oikein. Luulen että sotkuisia käsikirjoituksia lukiessa vaarana on usein liian pilkuntarkka tulkinta maalaisjärjen kustannuksella. Tuskin kuuluisa pianisti/säveltäjä Ignaz Brüll kuitenkaan teki muutoksiaan täysin mielihyvällisesti. Myös tahdissa 121 on Brüllin artikulaatio hieman erilainen kuin käsikirjoituksessa, mutta tämäkin on aivan loogista, jos tahtia vertaa edeltäviin tahteihin 116, 112 ja 108.



Kuvio 49. T. 119 - 122 B&H.



Kuvio 50. T. 119 - 122 Henle.

Tahdit 189 - 275 ovat rondon C-jaksoa. Tahdista 252 alkaviin pizzicato -murtosointuihin asti jakso on huilulle ihanteellisesti kirjoitettu. Jakson kaarituksissa on Henlen ja B&H:n editioiden välillä joitain eroja, jotka eivät kuitenkaan ole kovin merkittäviä. Kiinnostavinta on että myös Henlellä on tahdeissa 217, 218, 221 ja 222 kokotahdin mittaiset kaaret, vaikka ne käsikirjoituksessa mielestäni näyttävät alkavan pisteellistä 8-osaa seuraavalta 16-osalta. Jos katsoo käsikirjoituksen tahtia 222, ei voi olla erehtymättä! Toki kokotahdin kaaret ovat loogisia, kun niitä vertaa C-jakson ensimmäisen tahdin aivan samanlaiseen motiiviin, jolla on kokotahdin kaari. Tulen vielä harkitsemaan valintaani näiden kahden vaihtoehdon välillä. Käsikirjoituksen kaaret eivät ole täysin selviä, ja pidän kuitenkin Henleä luotettavana lähteenä. Artikuloidumpi vaihtoehto kuitenkin tekisi kuviosta ryhdikkäämmän, ja toteutuksen vertikaalisuus toisi yhdessä pianon/kitaran daktyyliin kanssa hieman lisää kontrastia C-jakson alkuun.



Kuvio 51. T. 222 Henle.



Kuvio 52. T. 222 vaihtoehtoinen kaaritus.

C-jakson lopun pizzicato -murtosoinnut ovat huilulla toteutettavissa kuten kirjoitettu tahtiin 263 asti. Tästä eteenpäin 1. iskulla olevat 8-osat voidaan soittaa oktaavin ylempää. Hüntelerin versiossa tahdista 268 on ensimmäisen ja toisen 8-osan välinen oktaavihyppy korvattu säveltoistolla, mikä toimii aivan hyvin, ja sitä voi verrata ensimmäisen osan kehittelyjakson alun pizzicato -kuviin. Viimeiset kaksi pizzicato -tahtia ovat Hüntelerillä oktaavin ylempänä, mikä ei tosin toimi kitaran kanssa. Itse miellyn kuitenkin korvaamaan tahtien ensimmäiset 8-osat sointujen jollakin muulla sävelellä, säilyttäakseni murtosointujen alkuperäisen suunnan. Teknisen toteuttamisen ja kuuluvuuden kannalta tämä vaihtoehto ei välttämättä esityksessä kuitenkaan ole mielekkäin vaihtoehto. Kitaran kanssa

soittaessa mielestäni varteenotettava vaihtoehto voi myös olla, että tahdit 264–275 toistetaan samanlaisina kuin edeltävät 12 tahtia, eli ensimmäinen iskullinen 8-osa jää pois.



Kuvio 53. T. 267 - 270 Hünteler.



Kuvio 54. T. 267 - 271 ensimmäisen 8-osan vaihtaminen.

Tahdista 276 kerrataan B-jakso a-mollissa. Hünteler on kirjoittanut B-jakson päämotiivin kauttaaltaan ylempään oktaaviin. Kitaran kanssa tästä saattaisi seurata balanssiongelmia, ja mielestäni olisi tylsää sivuuttaa Schubertin leikkittely oktaavikorkeuksilla tässä jaksossa. Teema on toki huilulle hieman epämukavan matalalla, mutta kitaran kanssa ei huilistilla ole samaa tarvetta puskea ääntään kuuluviin kuin pianon kanssa olisi. Ylhäältä soitettaessa huilun korkea rekisteri tulisi lisäksi mielestäni hieman tuhlettua kappaleen loppua ajatellen. Tahdit 312- 319 soitan oktaavin ylempää, mutta palaan alkuperäiseen oktaaviin tahdilla 320. Tässä ei oktaavivaihdos pistä esiin mitenkään häiritsevästi, koska Schubert itse on vaihdellut oktaavia jakson alussa tahdissa 280.



Kuvio 55. T. 312 - 320 arpeggionelle.

Tahdista 352 lähtee vielä kerran rondon A-teema hieman muunneltuna, ja sonaatti päättyy. Viimeinen jakso on huilulle ihanteellista materiaalia, vaikka modernilla huilulla hiljaisen nyanssin toteutuminen kolmannessa oktaavissa ei olekaan aivan itsestään selvää. Mitään muutoksia ei tarvita.

3 Kappaleen musiikilliset ja tekniset haasteet kitaristin näkökulmasta

3.1 Ensimmäinen osa

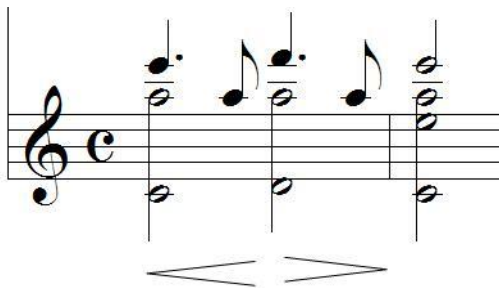
Tahdeilla 1-9 ensimmäinen kysymys on, soitetaanko teema säveltäjän alkuperäisesti kirjoittamaan oktaaviin, vai oktaavia alempana, mikä on kitaralle mukavampi. On sonaatin alku, ja teema kuuluu ensimmäistä kertaa. Teema tulee paremmin esiin, jos soitetaan alkuperäisessä oktaavissa, vaikka korkea rekisteri kitaralla lisääkin teknisiä haasteita.

Ajattelimme kuitenkin, että olisi hyvä idea soittaa aluksi kitaralla teema oktaavia matalammalta, jotta huilistin sisääntulo samalla teemalla korkeammalta tahdissa 10 aukeaisi yllättävällä tavalla. Harjoittelussa tämä ajatus ei toiminut odotettavasti, koska huilu soi tässä sen matalalla rekisterillä, jossa sen äänensävy on tumma. Ratkaisu olisi ollut tylsä, kun tavoitteenamme oli luoda kontrasti matalan kitaran ja kirkkaan huilun välille.

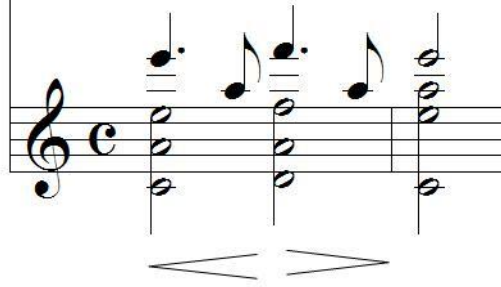
Sitten havaitsimme, että yllätys voisikin toimia toisin päin. Kun kitara aloittaa sen korkealta (eli kirjoitetulta) rekisteriltä, ja tahdissa 10 huilu sen matalalta, kuulostaa kitara kirkkaalta ja huilu matalta, vaikka ne todellisuudessa soivat samalla korkeudella. Minun viisas kitaran opettajani Alberto Ponce sanoi kerran, että ”nopeus on relatiivista, ei ole sama asia ajaa 150 km tunnissa polkupyörällä kuin lentokoneella”, ja huomasimme, että samaa periaatetta voi soveltaa sävelkorkeuteen.

Kitaralle sovitettaessa joutuu usein priorisoida. Täytyy päättää mikä on tärkeää, ja mitä halutaan säästää, koska aina ei ole mahdollista soittaa kaikkia pianolle kirjoitettuja nuotteja.

Aluksi koin, että sonaatin alussa oli tärkeää säästää kauniit ja isot soinnut. En pitänyt Ming-Liun versiossa siitä, että melodia ja soinnut menivät ristiin, vaan halusin että melodia lepäisi alempana soivien sointujen päällä.



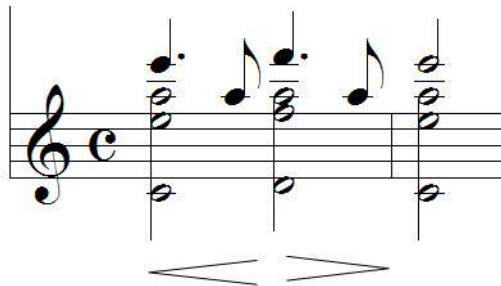
Kuvio 56. T.3. Ming-Jui Liun versio.



Kuvio 57. Alkuperäinen vaikea versio.

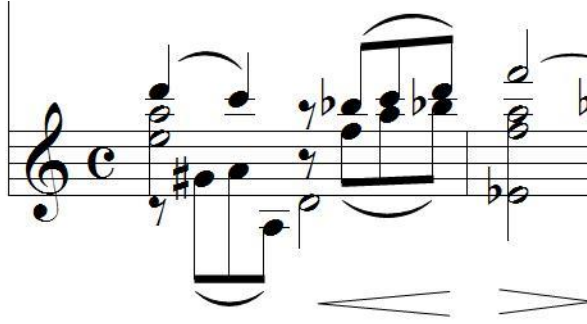
Siten minun ensimmäinen ratkaisuni oli lähellä alkuperäisversiota. Kovan harjoittelun jälkeen ymmärsin kuitenkin lopulta, että sovitus oli aivan turhan vaikea soittaa, ja varsinkin melodiassa legato tuottaminen oli lähes mahdotonta. Vaikka halusin kuulla hienoja, suuria sointuja, en voinut riskeerata melodiaa. Loppujen lopuksi teeman onnistunut fraaseeraus on kappaleen avauksen onnistumisen kannalta kaikkein olennaisinta.

Näin ollen minulla oli kaksi versiota: Helppo versio, joka mielestäni kuulosti köyhältä, ja kaunis versio, joka oli liian vaikea toteuttaa. Lopullinen versionni täyttää tältä:

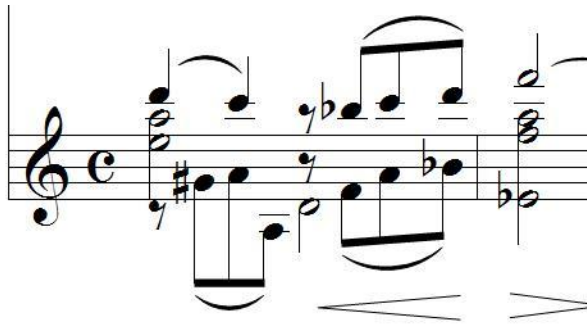


Kuvio 58. Lopullinen versio.

Tahdissa 6 kahdella viimeisellä iskulla on myös legato ongelmia, jos yritetään soittaa kaikki alkuperäiset nuotit. Petri Kumelan versiossa matala ääni on soitettu oktaavin ylös, mutta tämä ratkaisu antaa alulle erilaisen värin. Minun mielestäni tässä kohdassa riski on ottamisen arvoinen, ja äännet kannattaa soittaa alkuperäisen teoksen mukaan.



Kuvio 59. T. 6 Petri Kumelan versio.



Kuvio 60. Alkuperäinen versio.

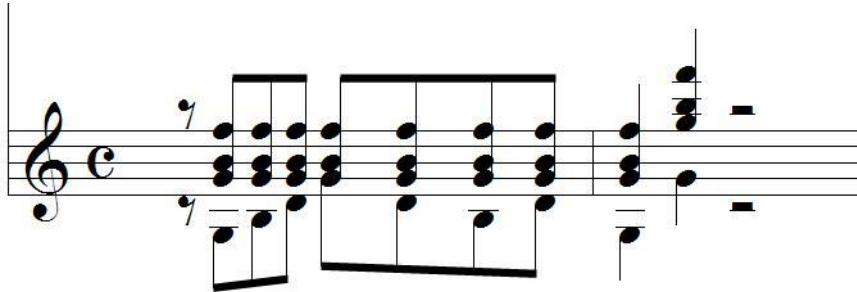
Tahdit 10 - 17 eivät tuota mitään ongelmia, pystyn soittaa aika mukavasti juuri, mitä pianolle on kirjoitettu.

Tahdeissa 18 - 20 alkuperäisen artikulaation noudattaminen on aika vaikeaa, mutta kuitenkin mahdollista.

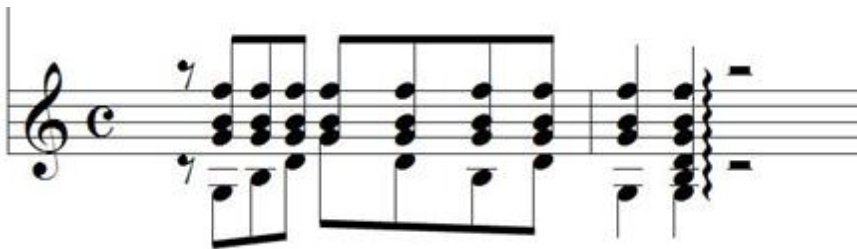
Tahdit 21 - 30. Jos muutama bassoääni otetaan pois, on hyvin mahdollista soittaa kaikki äänet. Oleellista on soittaa tauot, niin kuin on kirjoitettu. Kitaralla tämä on haastavaa, koska äänet jäävät soimaan ellei niitä erikseen sammuteta.

Tahdit 31 - 34. Tässä basson suunta on tärkeää ja se onnistuu hyvin, jos basson korkeimmat sävelet soitetaan seuraavalta kieleltä. Eli 31 tahdilla kolmannella iskulla basson ääni G tehdään neljännellä kielellä vapaan kolmannen kielen sijaan, ja samoin 33 tahdin toisella iskulla C nuotit tehdään kolmannella kielellä. Nämä bassot vievät kohti tahtien 32 ja 34 toisilla iskuilla Fz merkittyjä isoja sointuja. Ongelma on, että kitaralla on mahdotonta soittaa samaan aikaan sointujen hyvin korkeita ja matalia ääniä. Vaikka näissä soinnuissa hyppy ylöspäin tuntuu tärkeältä, olisivat ne hyvin korkeita kitaralle, ja ison soinnin

aikaansaaminen ylärekisteristä olisi hyvin vaikeaa. Päätin että tässä dynamiikka on se, mikä oikeasti on merkityksellisintä, joten basso ja korkea äänet pysyvät samoina, mutta hyvin mukavassa asemassa, josta on helpompi tuottaa säveltäjän haluama Fz.

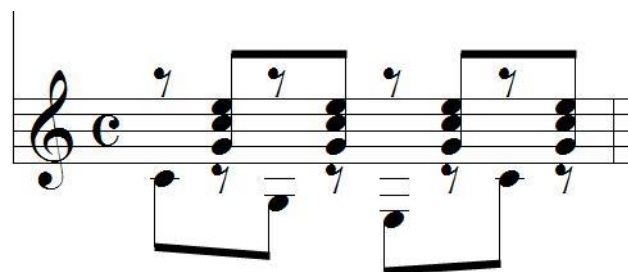


Kuvio 61. T. 32 - 33 Ensimmäinen versio.

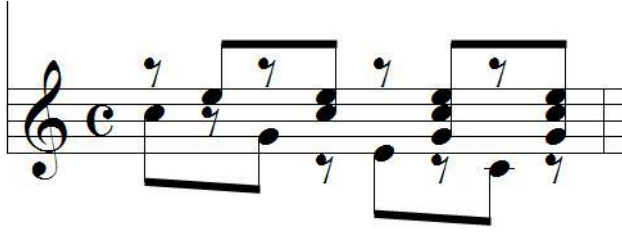


Kuvio 62. Lopullinen versio.

Sonaatti jatkaa ilman suuria ongelmia tahtiin 40 asti, missä matala C ei ole mahdollinen. Ensimmäisessä versiossa soitin neljännen iskun matalan C:n oktaavin ylös, kuten Liu:n versiossa, mutta koska tässä tahdissa basso on ainoa liikkuva ääni, ja sen suunta on merkittävä, päätin lopulta säästää basson suunnan, ja tehdä pienemmät soinnut. Sama ongelma ja ratkaisu löytyvät tahdistista 42.

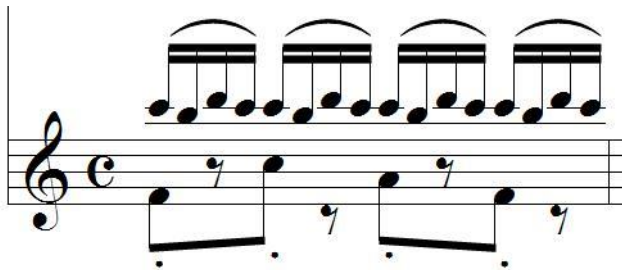


Kuvio 63. T. 40 Ming-Jui Liun versio.

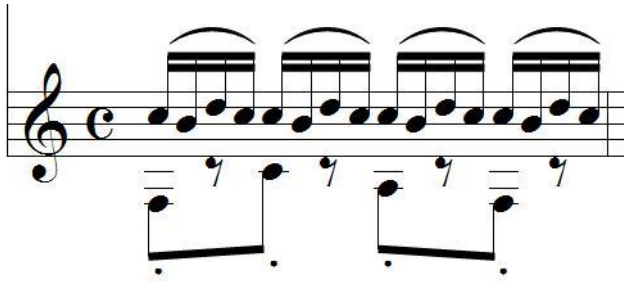


Kuvio 64. Oma ratkaisu.

Tahdit 41 ja 43 vastaavat huilulle toistamalla huilistin edellisissä tahdeissa esittämät kuviot. Nopeuden takia on mahdotonta soittaa kaikki nuotit, joten säästimme ainoastaan ylimmät ja alimmat äänet. Arpeggionen ja pianon melodiat on kirjoitettu samaan oktaaviin. Ensimmäisessä versiossa soitin nämä vastaukset, eli melodian siihen oktaaviin johon se oli kirjoitettu. Vaikka bassot myös oli laitettava oktaavin ylös, vaikutti se oikein hyvältä ratkaisulta, kun kitara soi yksin. Tässä rekisterissä bassot ovat selkeitä ja kirkkaita. Huilun kanssa harjoiteltaessa tämä ei toiminutkaan niin hyvin kuin ensin ajattelimme, joten kokeilin soittaa kaiken oktaavin alemmaa. Yksin soolona soittaessa kitaran ääni olisi ollut liian tumma, mutta yhdessä huilun kanssa ratkaisu toimikin loistavasti, koska matalat bassot tukevat hyvin huilun liikettä ja korkeaa ääntä. Vaikka ensin ajattelimme, että ylhäällä kitaran melodiset äänet kuulostaisivat tasavertaisemmalta suhteessa huilun melodiaan kitaran kirkkaan äänen vuoksi, oli oktaavia alemmaa soittaminen kuitenkin paras ratkaisu.

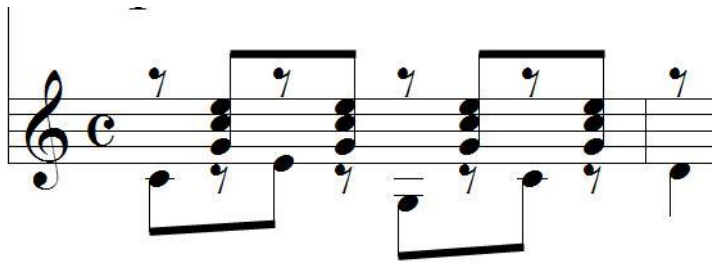


Kuvio 65. T. 41 Alkuperäinen oktaavi.

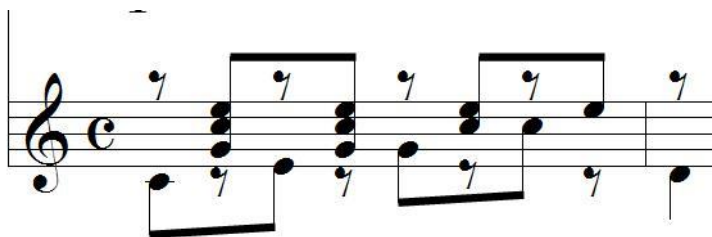


Kuvio 66. Lopullinen versio.

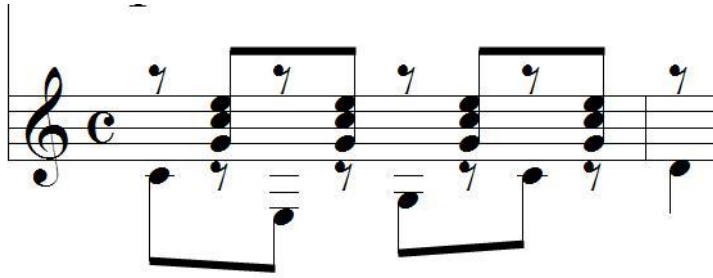
Tahdeissa 45 ja 47 on myös vaikeuksia saada esiin basson suunta. Aluksi muutin bassolinjan suuntaa ja tietenkään tulos ei miellyttänyt. Palasin lähtöruutuun ja säästin suunnan, mutta ongelma oli, että tahdissa 45 nouseva basso vie nuotille D seuraavassa tahdissa, joka oli jo liian korkealla. Ainakin tämä ratkaisu oli edellistä parempi. Tutkiessani Kumelan versiosta löysin nerokkaan ratkaisun. Hän soitti ainoastaan ensimmäisen bassonuotin oktaavia ylemmäs, ja se toimi loistavasti.



Kuvio 67. T. 45 Ensimmäinen versio.



Kuvio 68. Toinen versio.



Kuvio 69. Lopullinen versio.

Tahdit 53 - 56 ovat melkein samoja kuin tahdit 40 - 43, eli ratkaisukin on sama.

Tahdeissa 57 - 61 on jännittävä hetki, jossa arpeggione on kirjoitettu korkealle, varsinkin tahdissa 61. Huilun soittaessa näin korkealla olisi hyvä, että bassot pysyisivät matalassa rekisterissä ja tukisivat huilun korkeita ääniä, mutta tässä tapauksessa päätimme priorisoida pianon ylimpien nuottien vastakkaista liikettä arpeggioneen nähden.

The image shows a musical score for Kuvio 70, consisting of two staves in treble clef with a common time signature (C). The top staff features a melodic line with a series of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The bottom staff features a series of chords, each marked with an accent (>) above it. The chords are primarily triads and dyads, with some notes beamed together. The overall texture is light and rhythmic.

Kuvio 70. T. 60 - 62 Bassot pysyvät alkuperäisenä.

Kuvio 71. Soinnut seuraavat huilun liikettä.

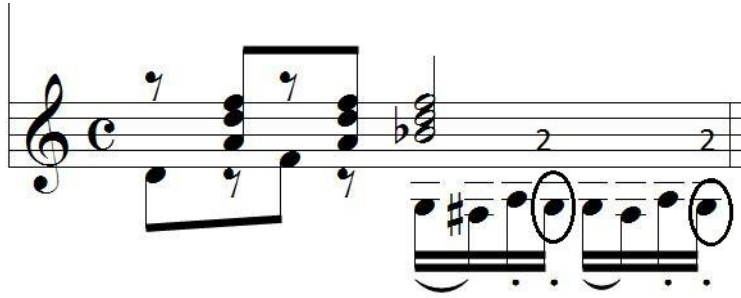
Tahdeissa 63 - 70 soitetaan sovituksessaani korkeat äänet alkuperäisessä oktaavissa, vaikka se lisäksi teknisiä vaikeuksia. Intervallit vähennetyssä soinnussa ovat näin selkeämmän kuuloisia, ja laskeva kromaattinen asteikko tulee paremmin esiin.

Kuvio 72. T. 63 - 65 Matala rekisteri, jossa on mukavampi soittaa.

Kuvio 73. Vaikeampi soittaa, mutta selkeämmät intervallit.

Tahdit 76 - 80 ovat pianosooloa, melodia on sama kuin tahdeissa 1 - 5, mutta F duurissa. Sooloa ei ole mahdollista soittaa alkuperäisestä oktaavista, mutta se toimii hyvin oktaavin alempana.

Tahdeissa 93 ja 94 on iskuilla 3 ja 4 sama motiivi bassossa, joka oli esitelty tahdissa 40. Tämä liike on vaikea kitaralla ja voi tulla raskaaksi, jos soittaa jokaisen nuotin. Kitaralla näppäilen motiivista ensimmäisen nuotin, toisen soitan ligadossa, eli vain vasemmalla kädellä, kolmannen vielä näppäilemällä ja viimeisen nuotin soitan lyömällä kieltä vasemmalla keskisormella. Tämä tekniikka mahdollistaa nopean ja sujuvan liikkeen.

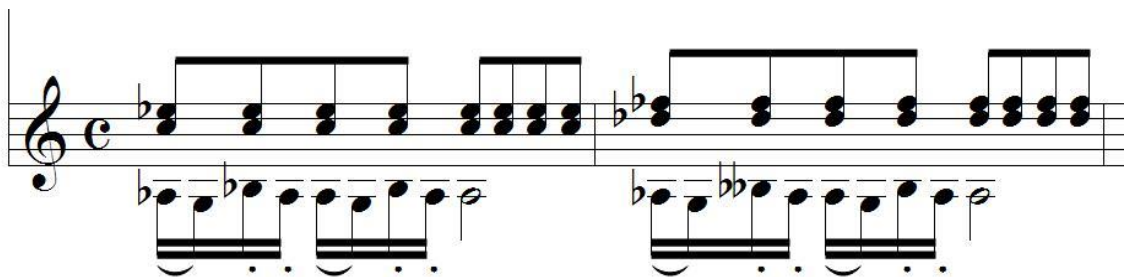


Kuvio 74. T. 93 Ympyröity G lyödään toisella sormella vasemmalla kädellä.

Tahdeissa 107 - 110 on mahdotonta soittaa kaikki, ja tästä pätkästä on muutamia versioita. Esimerkiksi Ming-Jui Liu jättää pianon oikean käden soinnut kokonaan pois, kun bassossa on liikkuva motiivi. Alla olevassa versiossani soitetaan pienempiä sointuja samaan aikaan basson liikkuvan motiivin kanssa.



Kuvio 75. T. 107 - 108 Soinnut ovat jääneet pois ja basson liike on helpompi soittaa.



Kuvio 76. Meidän versio, jossa sointujen liike jatkuu.

Tahdeissa 140 - 141 ja 144 - 145 on pianolla sekä melodia, että säestys. Soolo on hyvin vaativa kitaralla. Ming-Jui Liun versiossa melodia on siirretty huilulle ja kitara tekee pelkän säestyksen, samalla tavalla kuin esittelyjaksossa. Tämä ratkaisu on toimiva, mutta tylsä, eikä se meidän näkökulmasta sovi duollemme, koska tavoittemme on jakaa melodia-säestys -roolit tasavertaisemmin. Versiossamme soolo soitetaan kitaralla melkein samalla tavalla kuin Petri Kumelan versiossa.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with several slurs over groups of notes. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It shows a guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns, including some grace notes. A dynamic marking 'p' is placed at the end of the top staff.

Kuvio 77. T. 140 - 141 Ming-Jui Liun versio, jossa melodia on jaettu huilulle.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It is mostly empty, with a few notes and rests. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It shows a complex melodic line with many slurs and accents, accompanied by a guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Kuvio 78. Meidän ratkaisu, joka on lähempänä alkuperäistä.

Kertaus jaksossa sivuteema on sama kuin esittelyjaksossa, mutta A-duurissa. Vaikka asennot ovat erilaisia, ovat ongelmat ja ratkaisut suurin piirtein samoja kuin esittelyssä tahtiin 187 asti.

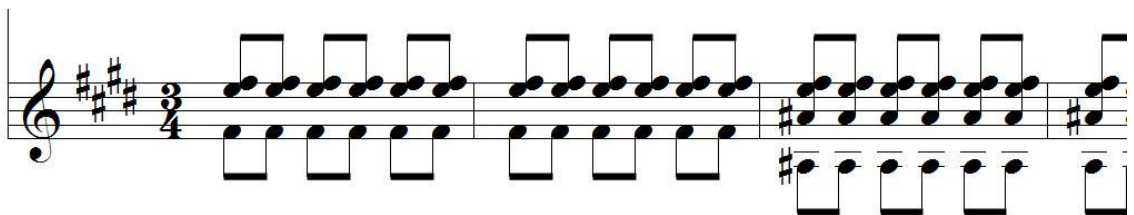
Tahdeilla 188 - 196 on rauhalinen jakso, jossa melodia ja harmonia soivat ensin ylempänä, ja sitten koko satsi toistetaan oktaavia alempana. Kitaralla ei oktaavivaihdos toimi, mutta äänen sävyä voidaan vaihtaa soittamalla toisella kerralla ”sul tasto”, joka tekee kitaran äänestä tummemman ja syvemmän.

Ensimmäinen osa loppuu ilman isompia ongelmia.

3.2 Toinen osa

Muiden versioissa Adagio-osaa on muokattu, ja nuotteja ja sointuja on lisätty. Omasta mielestäni alkuperäinen toimii kitaralla hyvin, joten meidän versiomme vastaa alkuperäistä tahtiin 34 asti.

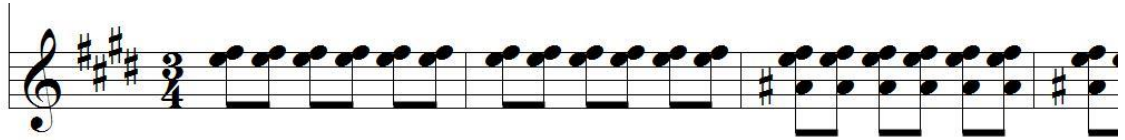
Tahdistä 35 on pianon dissonanssit ja harmoniat kaksinnettu. Eli oikea käsi kopioi vasenta kättä oktaavin ylempää täysin samalla sointuasettelulla. Tämä luo kauniin efektin, kun arpeggione soi samaan aikaan sen matalalla rekisterillä. Kitara ei yleensä toimi niin hyvin sen korkeassa rekisterissä, kun vastaavasti huilulla ei ole olemassa niin matalaa rekisteriä, kuin mitä tähän on arpeggionelle kirjoitettu. Halusin kuitenkin yrittää luoda vastaavan efektin, ja päätin soittaa dissonanssit ylhäältä ja bassosta yhden äänen.



Kuvio 79. T. 35 - 37 Ensimmäinen versio.

Tulos ei ollut huono, mutta pian ymmärsimme, että efektin sai aikaan kontrasti alun sekä tämän jakson tekstuurin välillä. Kun soitin kitaralla yhtä ääntä bassosta, oli tekstuuri samanlainen kuin alussa, eikä kontrastia syntynyt. Lopulta soitin vain korkeat äänet kitaralla kuin Petrin versiossa, jolloin syntyi ohut, mutta toimiva satsi, joka sävyltään erosi

alusta, ja lisäksi dissonanssit olivat selkeitä. Lisäksi saimme huilun ja kitaran välille saman "matala huilu, korkea kitara" -värin kuin ensimmäisen osan alkuun.

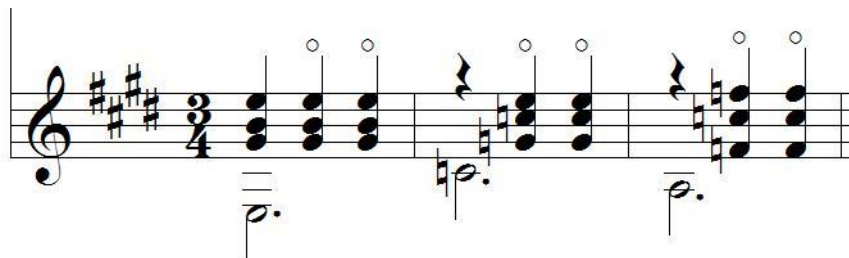


Kuvio 80. Viimeinen, ohut ja toimiva ratkaisu.

Tahdeissa 49 - 56 on melkein sama sointu-kulku kuin seuraavissa kahdeksassa tahdissa, mutta ensin se soi matalalla ja sitten oktaavin korkeammalla. Kitaralla soitan molemmat kerrat samasta oktaavista, mutta jälkimmäiset kahdeksan tahtia soitan ylimmän äänen huiluäänellä, joka soi oktaavin korkeammalta.



Kuvio 81. T. 49 - 56 sointujen kulku.



Kuvio 82. Huiluäänet korkeammalla nuotilla antavat kirkaampaa sävyä.

3.3 Kolmas osa

Kolmas osa on rondo-muotoinen. A-jakso sopii kitaralle, ja toimii selkeästi ja sujuvasti, jos soitetaan bassolla vain yksi ääni, eli otetaan pois basson oktaavikaksinnus.

Piano

p

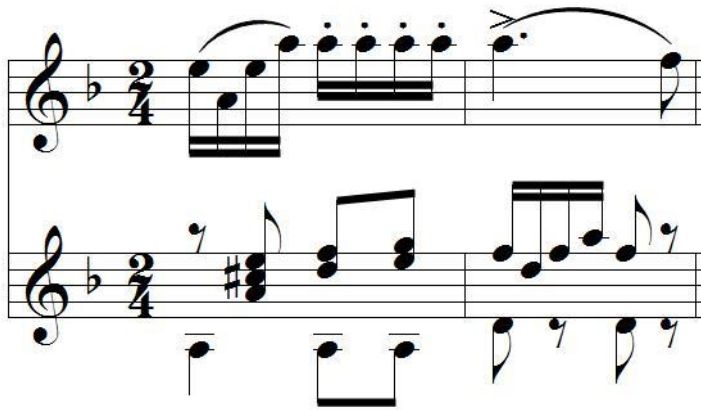
Kuvio 83. T.1 Alkuperäinen kolmannen osan alku.

p

Kuvio 84. Meidän ratkaisumme.

Tahdistä 53 alkaa B-jakso. Jakson neljännessä tahdissa, eli tahdissa 56 on pianolla 16-osilla murtosointukuvio, joka on vastaus arpeggionen esittämälle motiiville. Kitaralla on vaikeaa saada selkeä ääni jos soitetaan niin kuin kirjoitettu. Ratkaisuni on kuitenkin samanlainen kuin Ming-Jui Liun versiossa, jossa soitetaan murtosointukuvio melkein kuin pianolla.

Kuvio 85. T.55 - 56 ensimmäinen versio huilu-kitara.



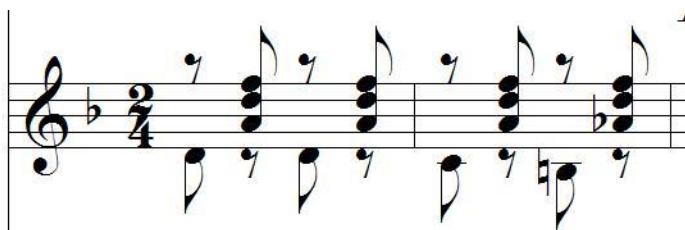
Kuvio 86. Meidän ratkaisumme.

Seuraavissa samanlaisissa kohdissa käytetään samaa ratkaisua.

Tämä jakso sujuu ilman suurempia haasteita. Joskus jätetään basson kaksinnus tekemättä kuten tahdissa 69 - 70.



Kuvio 87. T. 69 - 70 Alkuperäinen versio.



Kuvio 88. Meidän ratkaisumme.

Tai vain jätetään pois nuotteja, että musiikillinen idea saadaan paremmin esiin.

Piano

Kuvio 89. T. 75 - 78 Alkuperäinen.

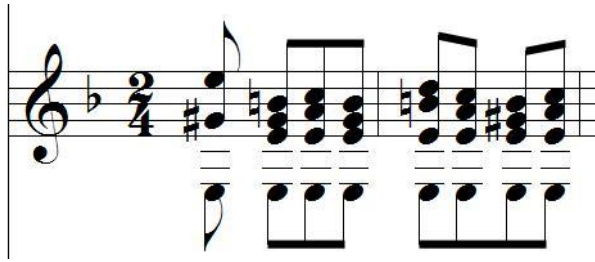
Kuvio 90. Meidän ratkaisumme.

Tahtiin 112 asti soitetaan kuten alkuperäisesti on kirjoitettu ja tahdista 113 soitetaan oktaavin alemmaa.

Tahdeissa 125 - 126 ja 129 - 130 pianolla on samat soinnut molemmissa käsissä, joka on kitaralla mahdotonta tai liian vaikeaa, kitaralla jätetään sointujen tuplaukset soittamatta.

Piano

Kuvio 91. T. 125 Alkuperäinen.



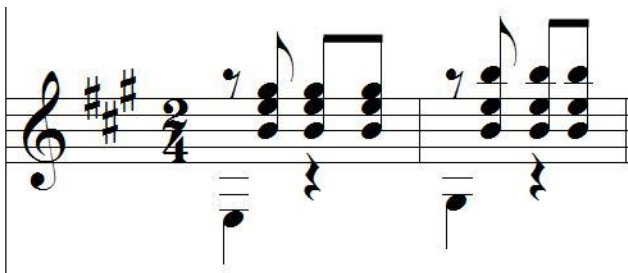
Kuvio 92. Meidän ratkaisumme.

Tahdista 137 alkaa uudelleen rondon A-jakso, joka on kitaralla samanlainen kuin alussa.

Tahdista 189 alkaa uusi jakso C. Yritin soittaa saman kuin alkuperäisesti on kirjoitettu, vaikka tietenkin pienet muutokset ovat välttämättömiä; kuten basson oktaavikaksinnuksen pois jättäminen.

Piano

Kuvio 93. T. 189 Alkuperäinen.

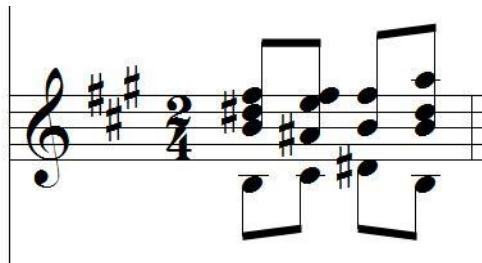


Kuvio 94. Meidän ratkaisumme.

Tahdilla 197 jätin pois dis-nuotin, joka ei ollut mahdollista soittaa.



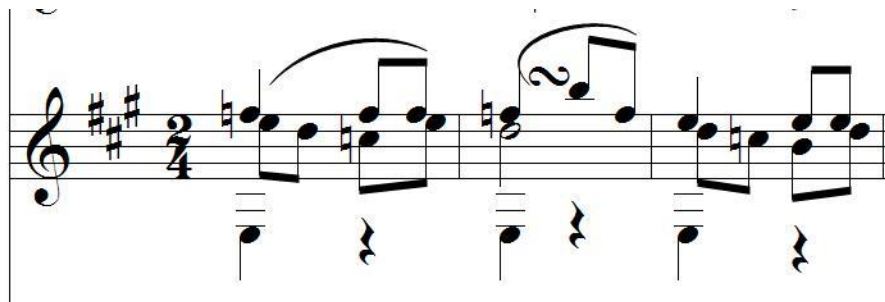
Kuvio 95. T. 197 Alkuperäinen.



Kuvio 96. Toisella iskulla Dis nuotti on jätetty pois.

Tässä jaksossa soitetaan samat äänet kuin pianolle on kirjoitettu, vaikka jakso onkin vaikea, ja sormitukset haastavia. Tarvitaan paljon harjoituksia, käden venyttelyä ja tahdilla 247 jopa erikoistekniikka, jossa soitetaan c basson kuudennelta kieleltä vasemmalla peukalolla, ja venytetään vasen käsi niin, että ehditään soittaa toisen iskun sointu.

Tahdeilla 251 - 275 on pianosoolo, jossa on sekä melodia, että säestys. Kaikkia ääniä ei ole mahdollista soittaa, joten aluksi säästin kaksi ylintä ääntä sekä basson, kuten melkein kaikissa muissakin sovituksissa.



Kuvio 97. T. 252 - 254 Meidän ratkaisumme kitara soololle.

Soolo jatkuu vielä tahdista 264, ja otin haasteeksi soittaa sen kuten pianolle kirjoitettu. Tämän jälkeen tahdista 276 toistuu B-jakso, mutta tällä kertaa a-mollissa. Sovitukselliset ratkaisut ovat samat.

Sonaatin kolmannen osan loppuun toistuu jo aiemmin kuultu materiaali, ja se soitetaan samalla tavalla.

4 Mitä tästä opimme

Päättyessämme sovittaa Arpeggione-sonaatti huilulle ja kitaralle, otimme nopeasti ensimmäiset nuotit, jotka löysimme, ja rupesimme töihin. Vasta myöhemmin törmäsimme Henlen alkuperäiseen käsikirjoitukseen nojaavaan editioon, ja huomasimme että tulkintamme erosi joiltain kohdin tästä. Meidän oli päätettävä, miten huomioida nämä eroavaisuudet Breikopf & Härtelin sekä Henlen julkaisuissa, ja pohdittava mitkä arvot meidän sovitustyötämme sekä tulkintaamme ohjaavat. Onko säveltäjän tahto aina ja ainoastaan pilkuntarkka käsikirjoituksen noudattaminen?

Sovittaminen ja kappaleen harjoittelu eteni ja luulimme työn olevan jo melkein valmis, kun aloimme tutkia, mikä Arpeggione-sonaatti oikeasti on. Milloin se sävellettiin ja missä? Ja mikä on arpeggione? Olimme jo harjoitelleet paljon, jotta mahdollisimman uskottavasti kuulostaisimme sellolta ja pianolta, mutta aloimmekin miettiä, miten Schubert (1797 – 1828) olisi säveltänyt tämän kappaleen, jos se alun perin olisi tarkoitettu kitaralle ja huilulle.

Schubertin tuotannossa ei ole kovin paljon sävellyksiä näille soittimille, tunnetuimmat ovat ehkä variaatioteos liedistä *Trockne blumen* huilulle ja pianolle sekä kvartetti kitaralle, sellolle, alttoviululle ja huilulle op. 96. Kuitenkin kitaran on täytynyt olla Schubertille hyvin tuttu soitin, koska hänen aikalaisensa kitaravirtuoosi Mauro Giuliani (1781 – 1829) oli asunut Wienissä useita vuosia, ja koska Schubert itse soitti myös kitaraa. Parikymmentä vuotta Schubertin kuoleman jälkeen sovitti Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856) Schubertin liedejä kitaralle.

Varsinkaan kitarasovitus, jonka liitämme tähän opinnäytetyöhön, ei ole läheskään samaa tyyliä kuin mitä virtuoosikitaristi ja säveltäjä Mauro Giuliani, joka asui Viennissä vuoteen 1819 tai Schubert itse on kitaralle kirjoittanut. Myöskään esimerkiksi arpeggionen pizzicato-osuudet eivät ole huilulle mitenkään idiomaattisia. Olemme kokeilleet joitain vaihtoehtoisia toteutustapoja, joissa mielestämme soittimme, mutta myös Schubertin musiikki, pääsevät paremmin oikeuksiinsa kuin tämänhetkisessä versiossamme. Valitettavasti nämä uudet ideat jäävät vielä tämän opinnäytetyön puitteissa käsittelemättä. Tulevaisuuden Arpeggione-sonaattimme tulee todennäköisesti vielä huomattavasti poikkeamaan nykyisestä, ja ehkä saamme siitä vielä juuri kaipaamamme omaleimaisen version ohjelmistoomme.

Lähteet

Schubert, Franz. Sonate für Pianoforte und Arpeggione oder Violincell. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884-1897. IMSLP Petrucci Music Library. Saatavilla <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/16600>>

Schubert, Franz, 1824. Sonate. Käsikirjoitus. IMSLP Petrucci Music Library. Saatavilla <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/79304>>

Ming Jui-Liu. Franz Schubert Arpeggione Sonata D.821. Huilu-kitara –sovitus. IMSLP Petrucci Music Library. Saatavilla <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/335799>> Luettu 6.8.2015

Schubert, Franz. Sonate in a "Arpeggione": bearbeitet für Flöte und Klavier. Sov. Hünteler, Konrad. Kassel: Bärenreiter, 1996.

Schubert, Franz. Sonate für Klavier und Arpeggione: a-moll, D.821, Ausgabe für Violincello. München: Henle, 1995.

Annala, Hannu & Mätlik, Heiki 2010. Handbook of Guitar and Lute Composers. Mel Bay Publications.

Julkaisemattomat lähteet

Äänite. Mansnerus, Ilpo ja Korhonen, Timo.

Konsertti. Kumela, Petri ja Junnonen, Sami. 10.12.2015

Kitarasovitus. Kumela, Petri.

Konsertti 24.4.2016 (äänite)

Videon linkki:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wrl6plscyL4>

Sovitus (nuotit)

Arpeggione sonaatti

Franz Schubert

Sov. Eva Sarkola ja Jose Casallas

Allegro moderato

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the Flute and Guitar parts. The Flute part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Guitar part begins with a *pp* dynamic and features a complex arpeggiated texture. The second system continues the guitar part, with a *mf* dynamic marking. The third system shows the Flute part with a *mf* dynamic and a melodic line. The fourth system continues the guitar part with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as treble clefs, common time signatures, and dynamic markings.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 13-16):
- **Fl.:** Measures 13-16. Melodic line with slurs and ties.
- **Gtr.:** Measures 13-16. Rhythmic accompaniment with chords and slurs.

System 2 (Measures 17-20):
- **Fl.:** Measures 17-20. Melodic line with slurs. Dynamics: *pp* (pianissimo) at measure 17, *fp* (fortissimo) at measure 19.
- **Gtr.:** Measures 17-20. Chordal accompaniment with slurs.

System 3 (Measures 21-24):
- **Fl.:** Measures 21-24. Melodic line with slurs and ties. Dynamics: *cresc.* (crescendo) at measure 22, *pp* (pianissimo) at measure 24.
- **Gtr.:** Measures 21-24. Rhythmic accompaniment with slurs.

System 4 (Measures 25-28):
- **Fl.:** Measures 25-28. Melodic line with slurs. Dynamics: *cresc.* (crescendo) at measure 25, *dim.* (diminuendo) at measure 28.
- **Gtr.:** Measures 25-28. Chordal accompaniment with slurs.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 29-32):
- **Fl.:** Measure 29 starts with a *pp* dynamic and a fermata. Measure 30 has a *f* dynamic. Measure 31 has a *f* dynamic. Measure 32 has a *tr* (trill) dynamic.
- **Gtr.:** Measures 29-32 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a 7-fingering (7) indicated.

System 2 (Measures 33-36):
- **Fl.:** Measure 33 starts with a *p* dynamic. Measure 34 has a *p* dynamic. Measure 35 has a *p* dynamic. Measure 36 has a *p* dynamic.
- **Gtr.:** Measures 33-36 continue the rhythmic pattern from the previous system.

System 3 (Measures 37-39):
- **Fl.:** Measure 37 has a *cresc.* dynamic. Measure 38 has a *cresc.* dynamic. Measure 39 has a *rit.* dynamic and a triplet of eighth notes.
- **Gtr.:** Measures 37-39 continue the rhythmic pattern.

System 4 (Measures 40-43):
- **Fl.:** Measure 40 starts with *a tempo* and *pp* dynamics. Measure 41 has a *pp* dynamic. Measure 42 has a *pp* dynamic. Measure 43 has a *pp* dynamic.
- **Gtr.:** Measures 40-43 continue the rhythmic pattern.

This musical score page contains eight staves, alternating between Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) parts. The measures are numbered 43, 45, 47, and 50. The Flute parts feature melodic lines with various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings including *p*, *cresc.*, and *f*. The Guitar parts consist of complex rhythmic patterns, often using slash notation for chords, and include dynamic markings like *p*. The score concludes with a double bar line at the end of measure 50.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 53-56):
- **Fl. (53-56):** Starts with a *pp* dynamic at measure 53. Measures 54-55 feature a melodic line with accents. Measure 56 begins with a *f* dynamic and a long, flowing melodic phrase.
- **Gtr. (53-56):** Provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

System 2 (Measures 59-61):
- **Fl. (59-61):** Measure 59 starts with a *p* dynamic. Measure 60 features a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* dynamic. Measure 61 concludes with a *p* dynamic.
- **Gtr. (59-61):** Accompanies the flute with chords and rhythmic patterns, including some rests.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 64-67):
- **Flute (Fl.):** Measures 64-67. Measure 64 starts with a trill. The melody features eighth notes and quarter notes with slurs and a fermata in measure 66.
- **Guitar (Gtr.):** Measures 64-67. Features a complex rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

System 2 (Measures 68-71):
- **Flute (Fl.):** Measures 68-71. Measure 68 begins with a trill. The melody continues with eighth notes and quarter notes, ending with a fermata in measure 71. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.
- **Guitar (Gtr.):** Measures 68-71. Continues the rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings.

System 3 (Measures 72-76):
- **Flute (Fl.):** Measures 72-76. Measure 72 has a dynamic marking of *f_s*. The system includes first and second endings (1. and 2.) for measures 72-73. The melody resumes in measure 74 with a dynamic marking of *p*.
- **Guitar (Gtr.):** Measures 72-76. Accompaniment with slurs and dynamic markings.

System 4 (Measures 77-80):
- **Flute (Fl.):** Measures 77-80. Melody consisting of eighth notes.
- **Guitar (Gtr.):** Measures 77-80. Accompaniment with slurs and dynamic markings.

This musical score is for a Sonata, page 7, featuring a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) duo. The score is divided into three systems, each containing a Flute and a Guitar part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 81-84):** The Flute part begins at measure 81 with a melodic line marked *p* (piano). The Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.
- System 2 (Measures 85-88):** The Flute part continues with a melodic line. The Guitar part features a prominent triplet of eighth notes in measures 85 and 86, followed by further accompaniment.
- System 3 (Measures 89-91):** The Flute part has a melodic line marked *p*. The Guitar part continues with accompaniment, including chords and eighth-note patterns.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 93-95):
- **Fl. (93):** Treble clef, key signature of one flat. Measures 93-95 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a breath mark (>).
- **Gtr. (93):** Treble clef. Measures 93-95 feature a complex rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns.

System 2 (Measures 95-98):
- **Fl. (95):** Treble clef. Measures 95-98 feature a melodic line with dynamics *cresc.*, *f*, and *fz*.
- **Gtr. (95):** Treble clef. Measures 95-98 feature a rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns.

System 3 (Measures 98-102):
- **Fl. (98):** Treble clef. Measures 98-102 feature a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *cresc.*.
- **Gtr. (98):** Treble clef. Measures 98-102 feature a rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns.

System 4 (Measures 102-104):
- **Fl. (102):** Treble clef. Measures 102-104 feature a melodic line with dynamics *mf* and a breath mark (>).
- **Gtr. (102):** Treble clef. Measures 102-104 feature a rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns.

105 *pp*

108 *cresc.*

110 *f*

113 *ff*

Fl.

Gtr.

This musical score is for a Sonata, page 9, featuring Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is divided into measures 105 through 113. The Flute part begins at measure 105 with a *pp* dynamic, playing a melodic line with slurs and a fermata. The Guitar part starts at measure 105 with a complex rhythmic pattern of chords and single notes. At measure 108, the Flute part has a *cresc.* marking and a long note with a fermata. The Guitar part continues with a similar rhythmic pattern. At measure 110, the Flute part has a *f* dynamic and a melodic line with a slur and a fermata. The Guitar part continues with a similar rhythmic pattern. At measure 113, the Flute part has a *ff* dynamic and a melodic line with a slur and a fermata. The Guitar part continues with a similar rhythmic pattern.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 116-119):
- **Flute:** Measures 116-119. Measure 116 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note runs in measures 116 and 117, followed by a long, sustained note in measure 118. Dynamics include *fs* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo).
- **Guitar:** Measures 116-119. Measure 116 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2 (Measures 120-124):
- **Flute:** Measures 120-124. Measure 120 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with triplets in measures 123 and 124. Dynamics include *fp* (fortissimo).
- **Guitar:** Measures 120-124. Measure 120 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3 (Measures 125-129):
- **Flute:** Measures 125-129. Measure 125 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking at the start and *a tempo* marking above measure 126. Dynamics include *rit.* and *a tempo*.
- **Guitar:** Measures 125-129. Measure 125 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 133-136):
- **Flute:** Measures 133-136. Starts with a *pp* dynamic, followed by a *fp* dynamic. Features a melodic line with slurs and ties.
- **Guitar:** Measures 133-136. Features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 2 (Measures 137-140):
- **Flute:** Measures 137-140. Starts with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- **Guitar:** Measures 137-140. Features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 3 (Measures 141-143):
- **Flute:** Measures 141-143. Starts with a *pp* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- **Guitar:** Measures 141-143. Features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 4 (Measures 144-147):
- **Flute:** Measures 144-147. Starts with a *cresc.* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- **Guitar:** Measures 144-147. Features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 147-151):
- **Fl. (Measure 147):** Starts with a dynamic of *dim.* and ends with *f*.
- **Gtr. (Measures 147-151):** Features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords.

System 2 (Measures 151-154):
- **Fl. (Measures 151-154):** Includes a *tr* (trill) marking and a dynamic of *p*.
- **Gtr. (Measures 151-154):** Continues with dense chordal textures.

System 3 (Measures 154-157):
- **Fl. (Measures 154-157):** Features dynamics of *decresc.*, *rit.*, and *pp*.
- **Gtr. (Measures 154-157):** Continues with complex chordal patterns.

This musical score page contains seven systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 160-161):** Flute part features melodic lines with accents (>) and slurs. Guitar part features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- System 2 (Measures 162-163):** Flute part continues with melodic lines and accents. Guitar part features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- System 3 (Measures 164-165):** Flute part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a *cresc.* (crescendo) marking. Guitar part features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- System 4 (Measures 166-167):** Flute part begins with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. Guitar part features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fl. *f* *tr* 168 3

Musical notation for Flute, measures 168-170. Measure 168 starts with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*) over a half note. The melody continues with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 170.

Gtr. 168

Musical notation for Guitar, measures 168-170. Measure 168 features a rhythmic pattern of eighth notes with a 7th fret barre. Measure 170 continues with a similar pattern, including a 7th fret barre and a half note.

Fl. 171 *p*

Musical notation for Flute, measures 171-173. Measure 171 begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a half note. The staff contains a series of eighth notes and quarter notes.

Gtr. 171

Musical notation for Guitar, measures 171-173. Measure 171 has a piano (*p*) dynamic and features a 7th fret barre. The staff shows a complex rhythmic pattern with many 7th fret barres.

Fl. 174

Musical notation for Flute, measures 174-176. Measure 174 starts with a series of eighth notes. Measure 176 features a fermata over a half note.

Gtr. 174

Musical notation for Guitar, measures 174-176. Measure 174 has a piano (*p*) dynamic and includes a 7th fret barre. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Fl. 176 *f*

Musical notation for Flute, measures 176-178. Measure 176 begins with a forte (*f*) dynamic and a fermata over a half note. The staff contains a series of eighth notes.

Gtr. 176

Musical notation for Guitar, measures 176-178. Measure 176 has a forte (*f*) dynamic and includes a 7th fret barre. The staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score page features two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 178-180):
- **Fl. (Measure 178):** Starts with a melodic line marked *p*.
- **Gtr. (Measures 178-180):** Provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

System 2 (Measures 180-183):
- **Fl. (Measures 180-183):** Continues the melodic line, marked *cresc.* and *f*.
- **Gtr. (Measures 180-183):** Continues the accompaniment.

System 3 (Measures 183-186):
- **Fl. (Measures 183-186):** Features a melodic line marked *p* with a trill in measure 183 and a triplet in measure 185.
- **Gtr. (Measures 183-186):** Continues the accompaniment.

System 4 (Measures 186-189):
- **Fl. (Measures 186-189):** Features a melodic line marked *fp* with a trill in measure 187.
- **Gtr. (Measures 186-189):** Continues the accompaniment.

This musical score page contains six systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 189-192):** Flute part begins with a dynamic marking of *p*. A slur with a '2' above it covers the first two measures. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords.
- System 2 (Measures 193-196):** Flute part begins with a dynamic marking of *pp*. The guitar part continues with a similar accompaniment.
- System 3 (Measures 197-200):** Flute part starts with a *dim.* marking, followed by a *f* marking. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above and below. The guitar part features a more active accompaniment.
- System 4 (Measures 201-203):** Flute part begins with a *decresc.* marking, followed by a *p* marking, and ends with a *ff* marking. The guitar part concludes with a final chord.

Adagio

The musical score is written for two staves in a 3/4 time signature. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The piece is marked "Adagio".

Measures 1-6: The first staff begins with a whole rest. The second staff starts with a piano (*pp*) dynamic, featuring a series of eighth notes with a slur. A piano (*p*) dynamic is indicated above the first staff in measure 4.

Measures 7-12: The first staff continues with a melodic line. The second staff features a steady eighth-note accompaniment.

Measures 13-18: The first staff includes a triplet of eighth notes in measure 13 and 15, with a piano (*pp*) dynamic. The second staff continues with eighth notes.

Measures 19-25: The first staff shows a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff continues with eighth notes.

Measures 26-30: The first staff reaches a forte (*f*) dynamic. The second staff continues with eighth notes.

Measures 31-37: The first staff features a melodic line with accents. The second staff continues with eighth notes, ending with a double bar line and a copyright symbol.

This musical score page contains measures 37 through 68. It is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score is organized into pairs of staves, with the upper staff representing the melodic line and the lower staff representing the accompaniment. Measure 37 begins with a melodic line marked *fp* (fortissimo piano) and a long slur. The accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. Measure 42 features a melodic line marked *fz* (fortissimo) with a long slur, and an accompaniment of chords. Measure 47 shows a melodic line with a triplet and a slur, and an accompaniment of chords. Measure 54 continues the melodic line with a slur and a fermata, and the accompaniment of chords. Measure 61 features a melodic line with a slur and a fermata, and an accompaniment of chords. Measure 68 concludes the page with a melodic line ending in a triplet and a slur, and an empty lower staff.

This musical score is for a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) duo. It consists of seven systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 36-42, 43-49, 50-55, 56-60, and 61-66. Dynamics include *pp*, *p*, and *fz*. The Flute part features melodic lines with slurs and ties, while the Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Measure 50 includes a key signature change to one flat (F major/C minor).

36
Fl. *pp*
Gtr.

43
Fl. *p*
Gtr.

50
Fl. *p*
Gtr. *fz*

56
Fl. *fz*
Gtr.

61
Fl. *pp*
Gtr.

This musical score is for a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) duo, spanning measures 66 to 90. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is organized into six systems, each containing a Flute staff and a Guitar staff. Measure numbers 66, 72, 78, 84, and 90 are indicated at the beginning of their respective systems. The Flute part features melodic lines with various articulations, including accents and slurs. The Guitar part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns, often using slash marks to indicate specific techniques. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 66, *pp* (pianissimo) at measure 72, and *fz* (forzando) at measure 90. The score concludes with a double bar line at the end of measure 90.

This musical score is for a piece in B-flat major, 3/4 time. It features a Flute (Fl.) and a Guitar (Gtr.) part. The score is divided into four systems, each with two staves. Measure numbers 95, 100, 106, 112, and 118 are indicated at the beginning of their respective systems. The Flute part consists of melodic lines with various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The Guitar part provides harmonic support with chords, arpeggios, and rhythmic patterns. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes treble clefs for both instruments, and the guitar part uses a standard six-string configuration.

95
Fl.

95
Gtr.

100
Fl.

100
Gtr.

106
Fl.

106
Gtr.

112
Fl.


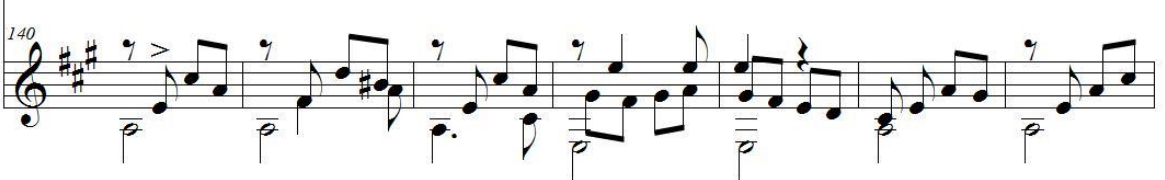
112
Gtr.


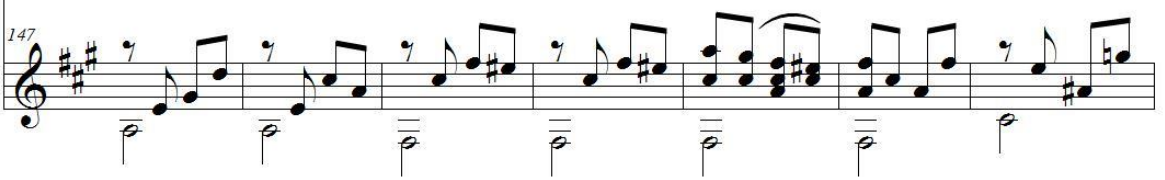
118
Fl.

118
Gtr.

125
Fl. 
Gtr. 

133
Fl. 
Gtr. 

140
Fl. 
Gtr. 

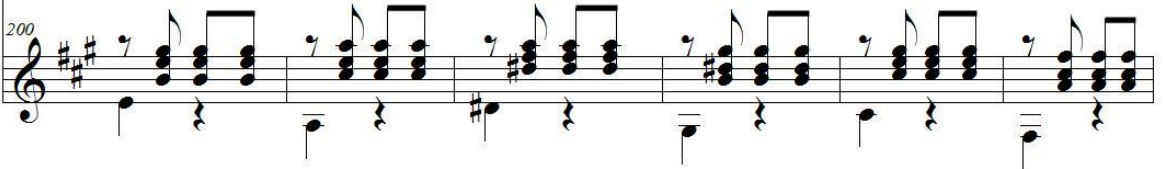
147
Fl. 
Gtr. 

154
Fl. 
Gtr. 

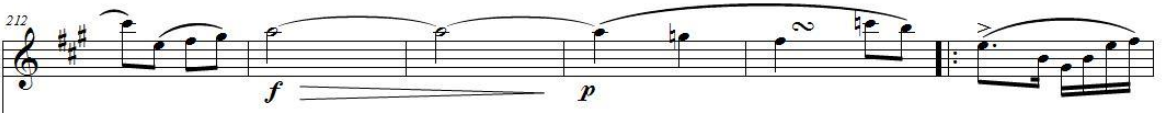
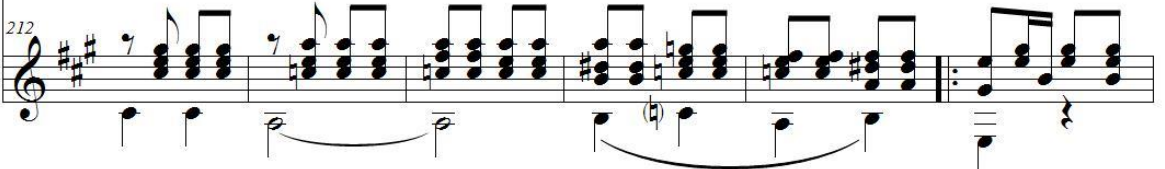
This musical score is for a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) duo. It consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 161-167, 168-174, 175-181, 182-188, and 189.

- Measures 161-167:** The Flute part features a melodic line with accents and slurs. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- Measures 168-174:** The Flute part continues with a similar melodic pattern. The Guitar part maintains its accompaniment.
- Measures 175-181:** The Flute part has a more active melodic line. The Guitar part includes some chordal textures.
- Measures 182-188:** The Flute part has a long note followed by a flourish. The Guitar part has a more complex accompaniment. Dynamics include *fz* (forzando).
- Measure 189:** The Flute part has a final melodic phrase. The Guitar part has a final accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo).

195
Fl. 
Gtr. 

200
Fl. 
Gtr. 

206
Fl. 
Gtr. 

212
Fl. 
Gtr. 

218
Fl. 
Gtr. 

This musical score page contains two systems of music for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 224-229):
- **Flute (224):** Starts with a melodic line in treble clef, marked *cresc.*
- **Guitar (224):** Accompaniment in treble clef with chords and single notes, marked *f* and *p*.

System 2 (Measures 235-242):
- **Flute (235):** Melodic line with slurs and accents.
- **Guitar (235):** Chordal accompaniment with slurs and accents.

System 3 (Measures 242-250):
- **Flute (242):** Melodic line with slurs, marked *cresc.*, *f*, and *pp*.
- **Guitar (242):** Chordal accompaniment with slurs and accents, marked *pizz.*

This page contains a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) from measure 256 to 276. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Flute part consists of a single melodic line. The Guitar part is written in a complex, multi-voice style, often using a slash to indicate a double bass line. The score is organized into six systems, each with a Flute and a Guitar staff. Measure numbers 256, 262, 267, 271, and 276 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part includes many slurs and ties, suggesting a continuous, flowing accompaniment.

256
Fl.
Gtr.

262
Fl.
Gtr.

267
Fl.
Gtr.

271
Fl.
Gtr.

276
Fl.
Gtr.

281
Fl. 
Gtr. 

286
Fl. 
Gtr. 

292
Fl. 
Gtr. 

298
Fl. 
Gtr. 

304
Fl. 
Gtr. 

Detailed description: This page contains musical notation for two instruments, Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.), across six systems. Each system consists of a Flute staff and a Guitar staff. The systems are numbered 281, 286, 292, 298, and 304. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and articulation marks. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, often indicated by a '7' above the notes. The flute part features melodic lines with slurs and ties. The overall style is that of a classical or contemporary instrumental score.

310

Fl.

fz

Gtr.

315

Fl.

cresc.

Gtr.

320

Fl.

Gtr.

325

Fl.


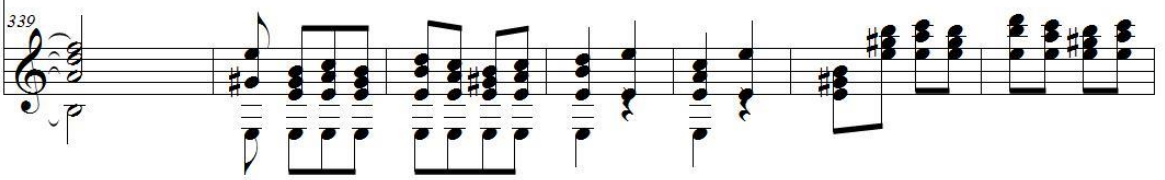
Gtr.

331

Fl.

Gtr.



Detailed description: This page of a musical score contains eight staves, alternating between Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) parts. The score is divided into measures 310 through 331. The Flute parts are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Guitar parts are also in a treble clef with the same key signature. Measure 310 features a dynamic marking of *fz* (forzando) in the Flute part. Measure 315 includes a *cresc.* (crescendo) marking in the Flute part. The guitar accompaniment consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and chords. The Flute part includes melodic lines with slurs and accents. The score concludes at measure 331.

339
Fl. 
Gtr. 



339-345: Flute part with melodic lines and slurs. Guitar part with chords and arpeggiated patterns.

346
Fl. 
Gtr. 



346-353: Flute part with melodic lines and slurs. Guitar part with chords and arpeggiated patterns.

354
Fl. 
Gtr. 

354-360: Flute part with melodic lines and slurs. Guitar part with chords and arpeggiated patterns.

361
Fl. 
Gtr. 

361-367: Flute part with melodic lines and slurs. Guitar part with chords and arpeggiated patterns.

368
Fl. 
Gtr. 

368-374: Flute part with melodic lines and slurs. Guitar part with chords and arpeggiated patterns.

Fl. 374

Gtr. 374

Fl. 381

Gtr. 381

Fl. 389

Gtr. 389

Fl. 396

Gtr. 396

Fl. 402

Gtr. 402

ff

p

Detailed description: This page of a musical score is for measures 374 to 402. It features two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 374, 381, 389, and 402 are indicated at the start of their respective systems. The Flute part consists of melodic lines with various articulations like slurs and accents. The Guitar part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns, including some double bass notes. Dynamic markings *ff* and *p* are present in the final system.