



Klaveerilta huiluille

Kaksi 1700-luvun pianosonaattia Domenico Scarlattilta
sovitettuna kolmelle huilulle

Holma Meri

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2019

Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi

HOLMA, MERI:
Klaveerilta huilulle
Kaksi 1700-luvun pianosonaattia Domenico Scarlattilta sovitettuna kolmelle huilulle
Opinnäytetyö 27 sivua, joista liitteitä 3 sivua
Toukokuu 2019

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli tutustua Domenico Scarlattiin (1685-1757) elämään keskittyen hänen pianosonaatteihinsa, valita niistä kaksi sovitettavaksi kolmen huilun kokoonpanolle sekä toteuttaa sovittaminen. Analysoin syitä, jotka vaikuttivat sonaattien valikoitumiseen tai toisaalta poisjäämiseen ja perehdyin sovittamisen prosessiin. Projektin havainnollistamisessa käytin apuna nuottiesimerkkejä ja päiväkirjamerkintöjäni sovitustyön eri vaiheilta.

Työn taustalla vaikuttivat kiinnostus sovittamiseen ja halu yhdistää siinä piano ja huilu instrumentteina. Mielikuva ilmaisuvoimaisista Scarlattiin pianosonaateista toteutettuna raikkaasti soivalla huilutriolla rohkaisi tarttumaan työhön. Lisäksi oman kokemukseni mukaan uudet huilukokoonpanoille sovitettavat teokset ovat aina tervetullutta lisäystä huiluohjelmistoon.

Scarlattiin sonaattien sovittaminen kolmelle huilulle osoittautui luontevaksi, ja näenkin tämän sovitusprojektin jatkumisen todennäköisenä. Sovitukset esitettiin tämän työn osana toteutetussa konsertissa. Raportin lopussa pohdin projektin onnistuneisuutta käytännössä sekä sitä, miltä osin sovitukset vastasivat odotuksiani. Pidän mahdollisena sovitusten julkaisemista myöhemmin, joten pyrin siihen, että ne olisivat vaativuustasoltaan muidenkin kuin ammattihuilistien ulottuvilla.

Asiasanat: huilu, esiklassismi, barokki, triot (sävellykset), triot (yhtyeet)

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts
Music Pedagogy

HOLMA, MERI:

From the Clavier to the Flute

Two piano sonatas from the 18th century arranged to the three flutes

Bachelor's thesis 27 pages, appendices 3 pages

May 2019

This Bachelor's thesis consists of a report and a concert. The purpose of the written report was to look into Domenico Scarlatti's (1685-1757) life as a composer from the angle of his piano sonatas and to arrange two of the sonatas for three flutes. In this thesis I analyze what kinds of reasons had an influence on the process of selecting or, on the other hand, deserting the sonatas for arrangement. I also got acquainted with the process of arrangement and demonstrate it with the extracts of the sheet music.

I did not only want to familiarize with arranging but also to use the both, the piano and the flute, as instruments in this project. I found it interesting to combine Scarlatti's characteristic music from early classical era with the fresh and expressive sound of the flutes. The arranged sonatas were performed in a recorded concert on the 26th of April, 2019. I think the result was rewarding and mainly came up to my expectations. In this thesis I also pondered of the pros and cons of the process and think over if there had been more functional ways to proceed in the different points of it.

In my experience the new arrangements for flute are considered welcome to the flute repertoire. To me it was important that the selected sonatas would not offer too much challenge to the player so that they would be reachable for amateur flutists as well in case I had a possibility to publish them some day.

Key words: flute, classicism in music, trios

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	DOMENICO SCARLATTI JA KUULUISAT SONAATIT	7
	2.1 Lyhyt säveltäjähistoriikki	7
	2.1.1 Monipuolisuutta uran varhaisina vuosikymmeninä	7
	2.1.2 Tuotteliaat ja palkitsevat kypsät vuosikymmenet	9
	2.2 Scarlattin sonaatit kosketinsoittimelle	10
	2.2.1 Sonaattien parillisuus	11
	2.2.2 Barokkia vai varhaisklassismia?	12
3	SOVITUSPROSESSI	13
	3.1 Sonaattien valikoituminen	13
	3.1.1 Huilun ääniala ja rekisterien välinen tasapaino haasteena .	13
	3.1.2 Sovitus alkuperäisen sonaatin palveluksessa	14
	3.2 Päiväkirjamerkintöjä sovituspöytäkirjan ajalta	15
4	POHDINTA	20
	4.1 Sovitusten toimivuus käytännössä	20
	4.2 Projektin tulevaisuus	22
	LÄHTEET	24
	LIITTEET	25
	Liite 1. Konsertin käsiohjelma	25
	Liite 2. Konserttitallenne	27

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö koostuu kirjallisesta raportista ja konsertista. Raportin keskiössä ovat sovitukset Scarlattin pianosonaateista huilutriolle (tässä työssä: kaksi c-vireistä huilua ja yksi alttohuilu), jotka tein osana tätä opinnäytetyötä. Lisäksi käsittelen raportissa Scarlattin elämää ja tuotantoa sekä tutustun sovittamisen ja soitintamisen prosesseihin.

Opinnäytekonsertti pidettiin 26.4.2019 Pyyntikkisalissa. Puolituntisen konsertin ideana oli esitellä sovitukseni käytännössä sekä yhdistää niihin alkuperäisiä, pianolla soitettuja sonaatteja. Huilutrion muodostivat lida Kulo ja Reetta Hakala, huilu ja Seppo Planman, alttohuilu. Minä soitin pianolla yhteensä kaksi sonaattia konsertin aluksi ja lopuksi. Konserttiohjelma ja tallenne ovat opinnäytetyön liitteinä (Liitteet 1 ja 2).

Scarlattin pianomusiikki on useiden vuosien ajan ollut lähellä sydäntäni, ja olen kuunnellut sonaatteja paljon. On vaikeaa eritellä, mitkä asiat tekevät sonaateista minulle merkityksellisiä, mutta ainakin ilmaisuvoimaisuus, tunteikkaus, yksinkertaisuus, kauneuteen pyrkiminen ja omalaatuisuus kuuluvat niihin. Koko tunnetilojen kirjo sydäntä särkevistä kaihosta pursuilevaan energisyyteen on edustettuna sonaateissa.

Huilua instrumenttina käytetään usein tulkitsemaan kaihoisia melodialinjoja (esim. Bachin Matteus-passiosta *Aus Liebe will mein Heiland sterben*) tai toisaalta energisen ilottelevia kulkuja (esim. Tshaikovskin *Pähkinänsärkijästä Ruokopillien tanssi*). Näin ollen mielessäni oli selkeä kuva siitä, millaisia ilmaisun mahdollisuuksia huilu, toinen pääinstrumenttini, voisi tarjota näiden kaltaisiin affekteihin myös Scarlattin kohdalla. Lisäksi huiluohjelmistoon kuuluu runsaasti useamman huilun kamarimusiikkia barokin ajalta, joten aikakauden musiikin sopivuutta instrumentille ei tarvinnut pohtia.

Minulla ei ollut juurikaan aikaisempaa kokemusta sovittamisesta, mutta sonaattien ohut tekstuuri lisäsi uskoa siihen, että sovittaminen onnistuisi. Kaikki

nämä asiat saivat vähitellen mielessä itäneen idean sovittamisesta kypsymään päätökseksi työhön tarttumisesta.

2 DOMENICO SCARLATTI JA KUULUISAT SONAATIT

2.1 Lyhyt säveltäjähistoriikki

Italialainen säveltäjä Domenico Scarlatti syntyi 26. lokakuuta vuonna 1685 Napolissa. Domenico oli kuudes lapsi vanhempiansa Alessandro Scarlattin ja Antonia Anzalonen perheessä, joka vuoteen 1695 mennessä kasvoi 12-henkiseksi. Isä Alessandro Scarlatti, joka tunnetaan muun muassa oopperoistaan ja oratorioistaan, teki Domenicon syntymän aikaan nousua kuuluisuuteen oopperasäveltäjänä. Vain muutamaa kuukautta ennen poikansa syntymää hän oli saapunut Napoliin ottaakseen vastaan arvostetun pestin Espanjan varakuninkaan kapellimestarina. (Kirkpatrick 1953, 4, Murtomäki 2012).

Isä-Alessandron vaiheet kapellimestarin tehtävässä olivat ajoittain skandaalien varjostamia eivätkä vähiten liittyen muusikkosuvun sisäisiin suhteisiin. Välimeren maissa menneitä ei jääty kuitenkaan muistelemaan, ja musiikkisuku jatkoikin vahvaa kasvuaan, kun muun muassa Domenicon kaksi tättä avioituivat tunnettujen musiikkivaikuttajien kanssa. Muutenkin lähes kaikki sukulaiset Scarlattin puolelta Alessandron ikäluokasta olivat jollain tavalla liitoksissa musiikkiin muun muassa tunnettuina viulisteina ja laulajina. (Kirkpatrick 1953, 5-6.)

Domenicon kohdalla ei ole olemassa todisteita opinnoista musiikkioppilaitoksissa, vaan musiikin perusteiden ja monipuolisen muusikkouden omaksuminen tapahtui luultavasti hyvin luonnollisesti perhepiirissä. Nuoren muusikonalun moninaisista musiikillisista tehtävistä voidaan mainita ainakin varhaislapsuudessa aloitettu lauluharrastus poikakuorossa sekä isä-Alessandron avustaminen muun muassa säestämässä, soittimien virittämisessä ja musiikin sovittamisessa. (Kirkpatrick 1953, 7-9).

2.1.1 Monipuolisuutta varhaisina vuosikymmeninä

Alessandro Scarlatti antoi erityisen suurta painoarvoa poikansa musiikilliselle koulutukselle jopa niin, että harvoista jäljelle jääneistä todisteista välittyy ahdistunut ja holhoava vaikutelma. Koulutus kuitenkin kannatti siinä mielessä, että Domenico sai ensimmäisen työpaikkansa jo 16-vuotispäivänsä tienoilla vuonna 1701, kun hänet palkattiin kuninkaalliseen kappeliin urkuriksi ja säveltäjäksi. Nuoren Domenico Scarlattin sävellyksiä noilta ajoilta ei näytä taltioituneen tähän päivään saakka. (Kirkpatrick 1953, 11-12).

Tiettävästi ensimmäiset Domenico Scarlattin teokset, kolme kantaattia, ovat vuodelta 1702. Niiden säveltäminen sijoittui Toscanan-matkalle, jolle isä ja poika lähtivät motiiveinaan epävakaat tulevaisuudennäkymät kotikaupungissa Napolissa ja toisaalta houkutteleva yhteistyö Firenzen ulkopuolella asuvan Prinssi Ferdinando de' Medicin kanssa. (Kirkpatrick 1953, 12-13). Palattuaan Napoliin Domenico kirjoitti siellä ensimmäiset oopperansa nimeltä "Ottavia Restituita al Trono" ja "Il Giustino", jotka saivat kantaesityksensä vuonna 1703. Roomasta käsin Napolin tilannetta seurannut isä Alessandro kuitenkin päätti, että pojan musiikillinen tulevaisuus olisi muualla ja lähetti 19-vuotiaan Domenicon Venetsiaan tunnetun kastroattilaulajan Nicolo Grimaldin luo keväällä 1705. (Kirkpatrick 1953, 15, 19-20).

Venetsiassa Domenico Scarlattin opettajana toimi Johann Joachim Quantziakin opettanut Francesco Gasparini, joka samoihin aikoihin valmisti kenraalibasson soittoa käsittelevää kirjaansa nimeltä *L'Armonito Pratico al Cimbalo*. Domenico oli virtuoottinen kosketinsoittaja, vaikka hän ei luonteensa puolesta nauttinut lainkaan huomion keskipisteenä olemisesta. Se kuitenkin tiedetään, että Domenico Scarlattin ja Georg Friedrich Händelin välille järjestettiin Roomassa vuoden 1709 tienoilla soittokilpailu, jossa molempien taitoja vertailtiin sekä cembalon että urkujen soitossa. Kilpailun tuloksista on raportoitu ristiriitaisesti, mutta erään tulkinnan mukaan Scarlatti olisi vienyt voiton cembalistina ja Händel puolestaan urkurina. Scarlattista ja Händelistä tuli läheisiä ystäviä, vaikkakaan he eivät tiettävästi koskaan tavanneet toisiaan syksyn 1709 jälkeen. (Kirkpatrick 1953, 26-27, 30, 32-34).

Vuoden 1709 alussa Domenico Scarlatti otti isältään vastaan sijaisuuden kuningatar Maria Cashmiran palatsin ylimpänä kapellimestarina. Hän jatkoi tehtävässä viiden vuoden ajan säveltäen lukuisia oopperoita, joista yksikään ei ole säilynyt kokonaisuudessaan. Sijaisuus päättyi vuonna 1714, kun Maria Cashmiran täytyi rahapulan vuoksi jättää palatsinsa. (Kirkpatrick 1953, 46, 53-54). Tämän jälkeen Domenico vaikutti vielä noin neljän vuoden ajan Italiassa toimien kapellimestarina Portugalin suurlähettilään palveluksessa Roomassa sekä Cappella Giuliaissa Vatikaanissa (Kirkpatrick 1953, 56, 59).

Veijo Murtomäki kirjoittaa artikkelissaan, että Domenico Scarlattiin voi sanoa vuosien 1701-1718 sävellystyön perusteella olleen tuolloin ”keskinkertainen vokaalisäveltäjä” (Murtomäki 2012). Niin ikään Kirkpatrick kirjoittaa historioitsija Charles Burneyn todenneen Domenicosta, että tämän nerous ei ollut vielä tuolloin laajentunut täyteen mittaansa. Burneyn mukaan näyttää olevan mahdotonta, viitaten Domenicon kunnostautumiseen ja kapasiteettiin sekä säveltäjänä että cembalon soittajana, että ihminen voisi olla tasapuolisesti loistava kahdessa vaikeasti saavutettavassa asiassa. (Kirkpatrick 1953, 54). Alessandro Scarlattiin kaltaista suosiota Domenico ei koskaan säveltäjänä saavuttanut, mutta hän päihitti isänsä neroudessa (Keller-Weismann 1956, Esipuhe). Myös Johann Joachim Quantz sanoi kuultuaan Alessandron soittoa vuonna 1725, että tämän soitto edusti oppinutta tyyliä, mutta siinä ei ollut yhtä paljoa taitoa ja helppoutta kuin hänen poikansa soitossa (Kirkpatrick 1953, 74-75).

2.1.2 Tuotteliaat ja palkitsevat kypsät vuosikymmenet

1720-luvun alussa Domenico Scarlatti otti vastaan paikan Portugalin kuningashovin (Royal Palace) kapellimestarina. Siellä hänellä oli ohjattavanaan 30-40 laulajaa ja lähes yhtä monta instrumentalistia. (Kirkpatrick 1953, 68-69). Tämän lisäksi Domenico vastasi kuningas João V:n veljen Don Antonion ja tyttären Maria Barbaran musiikillisesta kasvatuksesta. Maria Barbara, josta tuli myöhemmin Espanjan kuningatar, oli musiikillisesti epätavallisen lahjakas

kunnostautuen niin cembalonsoittajana kuin säveltäjänä. (Kirkpatrick 1953, 71-72).

Vuonna 1725 Domenicon isä Alessandro Scarlatti kuoli 66-vuotiaana jääden historiaan yhtenä barokkioopperan merkittävimmistä säveltäjistä (Murtomäki 2015). Isän valtaisan verkoston myötävaikutusta Domenicon uralla tuskin voi kiistää, mutta varjoisana kääntöpuolena oli hänen dominoiva vaikutuksensa niin Domenicon musiikillisiin pyrkimyksiin kuin tämän persoonaan. Isän kuoleman jälkeiset vuodet 1725-1729 merkitsevätkin käännekohtaa Domenico Scarlattille. Tuota aikaa sävytti ”uuden elämän alku”: avioituminen nuoren Maria Catalina Gentilin kanssa 43-vuotiaana sekä inspiroiva työ opettajana, johon liittyi lisääntynyt mahdollisuus säveltää. (Kirkpatrick 1953, 75-76, 79).

Scarlattin oppilaan Maria Barbaran lähestyessä 14 vuoden ikää hänet päätettiin naittaa Portugalin kruununprinssille Don Josélle. Tämän seurauksena Maria Barbaran oli määrä muuttaa Espanjaan, jonne myös Domenico lähti hänen mukanaan ”musiikillisen mestarin” ominaisuudessa. Maria Barbaran tiedetään olleen hyvin omistautunut opettajalleen, ja luultavasti hän itse vaati myös Domenicon pääsyä mukaan. (Kirkpatrick 1953, 87). Madridiin lähtönsä aikaan 43-vuotiaana Domenico Scarlatti ei ollut säveltänyt vielä ensimmäistäkään kuuluisista pianosonaateistaan, joita tuli olemaan kaiken kaikkiaan yli 500. (Murtomäki 2012). Näin ollen Espanjan-jaksosta Maria Barbaran palveluksessa, joka kesti Domenicon elämän loppuun saakka, tuli säveltämisentäyteinen.

2.2 Scarlattin sonaatit kosketinsoittimelle

Ralph Kirkpatrick kirjoittaa Domenico Scarlattin kuuluneen niihin säveltäjiin, jotka ovat löytäneet oman, rikkaimman kielensä säveltäjänä vasta iän myötä. Muista tällaisista säveltäjistä hän mainitsee Rameaun, Haydnin ja Verdin, ja päinvastoin niistä, joilla on jo nuorena ollut ”profeetallinen lahja”, hän nostaa esimerkeiksi Purcellin, Mozartin ja Schubertin. (Kirkpatrick 1953, 103). Tosin myös Scarlattin työtilanne Maria Barbaran opettajana mahdollisti inspiroituneen sävellystyön aivan uudella tavalla (Kirkpatrick 1953, 109).

Domenico Scarlattin musiikillinen ura aukeni lopullisesti 53-vuotiaana, kun ilmestyi kokoelma *Essercizi* (mon. sanasta *esercizio*, suom. harjoitus) (Kirkpatrick 1953, 103). Kaikista Scarlattin noin 550 sonaatista voidaan puhua ”*essercizioina*”, mutta niistä 30 ensimmäistä julkaistiin tässä kokoelmassa, jonka koko nimi on *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie*. *Essercizi*-kokonaisuuden sisältö on säilynyt tähän päivään 15:nä käsikirjoituskokoelmana. (Murtomäki 2012).

Nämä cembalolle sävelletyt, nykyään usein pianolla soitettavat, yksiosaiset sonaatit ovat ehdottomasti Domenico Scarlattin tuotannon ydin ja se, mistä hänet tunnetaan. Vuosien 1752 ja 1757 välillä painettiin 13 kokoelmaa, joista jokainen sisälsi 33-34 sonaattia, mikä tarkoittaa yhteensä valtaosaa kaikista julkaistuista sonaateista. Alkuperäiset käsikirjoitukset ovat kadonneet, mutta näyttää siltä, että noina vuosina painetut kokoelmat olisi koottu kronologisessa järjestyksessä, ja suurin osa niistä on myös todistettavasti sävelletty silloin. (Kirkpatrick 1953, 114).

2.2.1 Sonaattien parillisuus

Vuosina 1752-1757 sonaatit painettiin siis vain kuningatar Maria Barbaran käyttöön muun muassa kullatuin otsikoin, tempomerkinnöin ja sorminumeroin. Kaikki Maria Barbaralle kuuluva nuottimateriaali oli testamentattu kuuluisalle kastaattilaulajalle Farinellille, jonka kuoleman jälkeen nuotit otettiin luvottomasti haltuun. Vuonna 1835 ”kuningattaren kokoelma”, 496 Scarlattin sonaattia, julkaistiin Venetsiassa. On myös olemassa Parman käsikirjoitus sonaateista, ja nämä kaksi versiota ovat keskenään lähes samanlaisia. (Kirkpatrick 1953, 137-138).

Ei ole syytä olettaa, etteikö Scarlattin sonaatteja olisi voitu lyhydestään ja yksiosaisuudestaan huolimatta esittää sellaisenaan ilman paria. Kuitenkin sonaateista ainakin 388 on järjestetty täysin samalla tavalla pareittain sekä Parman että Venetsian käsikirjoituksissa. Tämä on vahva todiste siitä, että Scarlatti olisi tarkoittanut valtaosan sonaateista esitettäväksi pareittain. Ralph Kirkpatrick vertaa Scarlattin sonaatin esittämistä ilman paria siihen, että esittäisi

Beethovenin sonaatista yhden osan: sen voi hyvin tehdä, mutta se ei vastaa kokonaisuutta. (Kirkpatrick 1953, 141-142).

Scarlattin järjestelmissä pareissa keskenään erilaiset sävellajit, kuten C-duuri ja c-molli voivat olla pari. Tärkeintä on sonaatteja yhdistävä sävy. Moderneissa editioissa pareittaista järjestelyä on usein muuteltu. Tätä Ralph Kirkpatrick kritisoi kirjassaan sivulla 143 todeten, että järjestys on peräisin Scarlattilta itseltään ja että sitä tulisi kunnioittaa, mikäli pyrkii lähestymään sonaatteja älykkäästi ja tarkoituksenmukaisesti. (Kirkpatrick 1953, 142-143).

2.2.2 Barokkia vai varhaisklassismia?

Scarlatti – sonaatit klaveerille -kokoelman esipuheessa kirjan julkaisijat kirjoittavat, että Scarlattiin side yksiosaiseen pianosonaattiin on ainutlaatuinen (Keller & Weismann 1956, Esipuhe). Murtomäki mainitsee Scarlattiin olevan ikään kuin ”cembalon Chopin” (Murtomäki 2012). Sonaateista tuli suosittuja jo 1700-luvulla ja niistä omaksuttiin vaikutteita vielä vuosisadan vaihduttuakin. Domenico Scarlatti edusti omaa itseoppinutta tyyliään eikä hänen tyyliinsä juurikaan kerännyt seuraajia. (Murtomäki 2012).

Vaikka Scarlatti eli myöhäisbarokin suurten säveltäjien aikalaisena, hänet voidaan luokitella myöhäisen tuotantonsa vuoksi ”sonaattikulttuurin tärkeimmäksi varhaiseksi edustajaksi” (Murtomäki 2012). Keller ja Weismann kirjoittavat esipuheessaan, että Scarlatti ei ole klassisen sonaatin pioneeri, vaan hän on klassikko itsessään – 1700-luvun suurin pianomusiikin säveltäjä (Keller & Weismann 1956, Esipuhe).

3 SOVITUSPROSESSI

3.1 Sonaattien valikoituminen

Lähdin pohtimaan sonaattien soveltuvuutta sovitusprosessiin kuuntelemalla ja nuottia lukemalla. Yli 550 sonaatin joukosta tutkittavaa materiaalia oli runsaasti. Valikointivaiheeseen kului suhteessa paljon aikaa, sillä päättäminen yhden sonaatin valitsemista ja toisen poissulkemisesta ei ollut aina helppoa. Lisäksi en ollut vielä tällöin varma sovitettavien sonaattien tarkasta määrästä.

Valintavaiheessa olin jo päättänyt soittavani sovitettaville sonaateille sopivat parit pianolla konsertissani, mikä toi yhden pohdittavan seikan lisää prosessiini.

Pian mieleen nousi ajatus, joka hallitsi pitkään valitsemisprosessia: ”joko kaikki sopisivat sovitettaviksi kohtuullisen hyvin tai sitten mikään ei sovi”. Kuulokuva kaksi- tai kolmiäänisestä barokkiteoksesta huilulla soitettuna tuntui tutulta, joten näitä melko ohuen tekstuurin sonaatteja oli luontevaa kuvitella siihen käyttöön. Ylivoimaisia haasteita huilun ambitukselle eli äänialueelle tarjoavat sonaattit puolestaan jäivät pois mahdollisten sovitettavien listalta.

3.1.1 Huilun ääniala ja rekisterien välinen tasapaino haasteena

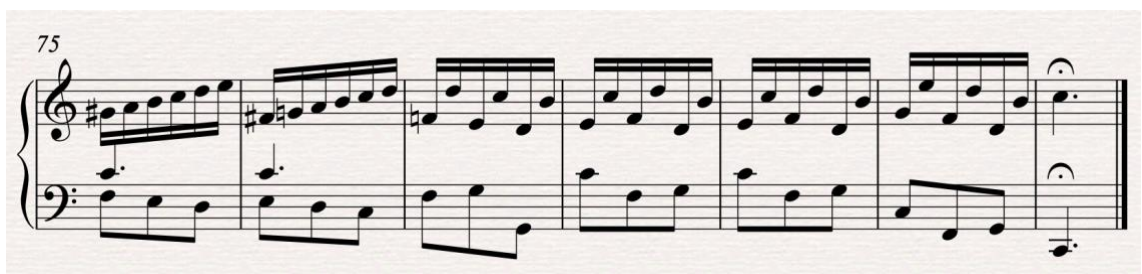
Huilun äänialue ulottuu yleisesti ottaen pienestä h:sta neliviivaiseen d:hen. Keskialue (noin g1-g3) soi helpoiten – ääripäiden käyttäminen tasaisesti ja laadukkaasti taas vaatii kehittyneempää soittotekniikkaa. Halusin välttää sovittaessani noin kolmiviivaista g:tä ylempiä ääniä kahdesta syystä. Ensinnäkin barokin ajan huiluteoksissa tyypillisesti pidättäytytään korkeimmista sävelistä sen ajan puuhuilun, traverson, ambituksen ja viritysteknisten haasteiden vuoksi. Halusin, että kolmen metallisen huilun sointi ei tulisi liian läpitunkevaksi missään kohtaa. Toiseksi pidän mahdollisena näiden sovitusten julkaisemista myöhemmin, joten haluan niiden olevan vaatimustasoltaan myös esimerkiksi musiikkiopistossa opiskelevien huilistien ulottuvissa.

Alkuperäinen ideani oli sovittaa sonaattit kolmelle c-vireiselle huilulle. Huilun alarekisteri on kuitenkin heikko verrattuna ylärekisteriin, joten tärkeät bassokulut olisivat helposti peittyneet ylempien äänien alle. Ajatus bassoäänien

kaksintamisesta ei tuntunut soittajan näkökulmasta mielekkäältä, ja täsmälleen samojen äänien soittaminen samasta oktaavialasta olisi omiaan aiheuttamaan vireongelmia. Bassolinjan saaminen esiin c-vireisellä huilulla olisi usein vaatinut ylempien äänien sijoittamista ylempään, mikä taas olisi peittänyt bassolinjan erottuvuutta entisestään. Tästä syystä päätin kirjoittaa alimman stemman alttahuilulle. Kääntöpuolena on se, että suurimmalla osalla huilisteista ei ole omaa alttahuilua, mikä saattaa nostaa kynnystä ottaa näitä sovituksia ohjelmistoon. Toisaalta pidän toimivinta lopputulosta saatavuutta tärkeämpänä asiana. Basson kuuluvuus diskantin alta ei ole pianolla soittaessa ongelma, joten ajattelen, että alttahuilu tukee tätä asetelmaa myös näissä sovituksissa.

3.1.2 Sovitus alkuperäisen sonaatin palveluksessa

Tarkoitukseni oli pitää sonaattien valitsemisessa lähtökohtana sitä, että sovitukset ei saisi hävittää kullekin alkuperäiselle, kosketinsoittimelle sävelletylle sonaatille ominaista ilmettä. Esimerkiksi isojen intervallien hyppy tulevat pianolla luontaisesti ja kirkkaasti, mutta huilulla niiden kuulokuvasta tulisi helposti kömpelö. Otan tästä esimerkiksi C-duurisonaatin (K.513) tahdit 77-80, jossa sekstihyppy toistuvat kuudestoistaosina tempossa Presto. Toki harjaantunut huilisti saisi senkin kuulostamaan vaivattomalta, mutta kuvio ei olisi soittajalle miellyttävä eikä tukisi ajatusta sovitusten helposta tavoitettavuudesta.



Nuottiesimerkki 1. C-duurisonaatti (K.513), tahdit 77-80.

Huilun merkittävä vahvuus pianoon verrattuna on se, että äänen voimakkuutta ja väriä voi muuttaa sen soidessa eli pitkienkin fraasien muotoileminen on instrumentille luonnollista. Kenties tästä johtuen minua miellyttivät laulavia teemoja sisältävät sonaatit, jollaiseksi ainakin valitsemani fis-mollisonaatin voi laskea. Toinen minua ihastuttanut ominaisuus oli tersseissä kulkevat asteikot,

jotka kuulostavat kahdella huilulla pirteän täyteläisiltä, ja ne puolestaan ovat tärkeänä elementtinä d-mollisonaatissa.

Nuottiesimerkki 2. d-mollisonaatti K.9, tahdit 44-46.

Käytettyäni joitakin viikkoja sonaattien kuunteluun, pohtimiseen ja nuottien tutkimiseen saamatta ratkaisuja aikaiseksi, päätin vain ”työntää kädet multa” ja lähteä yrittämään fis-mollisonaatin sovittamista. Olin käyttänyt nuotinkirjoitusohjelmaa aikaisemmin vain muutamia kertoja pienimuotoisten opiskelutehtävien tekemiseen, joten alussa eteneminen oli hitaampaa verrattuna projektin loppuvaiheisiin.

3.2 Päiväkirjamerkintöjä sovituspöytäprosessin ajalta

23.2.2019. Aloittaminen tuntui haastavalta, mutta jo ensimmäisen session aikana työ fis-mollisonaatin parissa tuntuu imaisevan mukaansa. Ensimmäisenä päivänä totean, että vaikuttaa kätevältä edetä bassolinja edellä ja tarkkailla, missä tärkein linja kulkee ja koota muu kudokseksi niiden mukaan.

Pohdin, siirrätkö erään väliään 2. oktaavista 1. oktaaviin. Liikkuva kuvio sisältää kuitenkin nopean vaihdon dis-säveleltä c:lle, ja huilistina tiedän, että otteiden vaihto olisi melko epämukava, joten päätän ratkaista kohdan muulla tavoin.

Toivon, että alttuhuilistin stemmasta ei tulisi liian ikävystyttävä: siinä ei ole juuri lainkaan taukoja ja rytmi on yksitoikkoinen. Mietin, että soittimena voisi olla jokin toinenkin, esimerkiksi fagotti. Yksi mahdollisuus on tehdä alimmasta äänestä monta stemmaa: esimerkiksi alttuhuilun lisäksi klarinetille ja fagotille B- ja C-vireiset stemmat.

24.2.2019. Tänään sain valmiiksi fis-mollisonaatin sovituksen raakaversion. Sen suhteen tuntuu olevan vielä paljon töitä jäljellä. Silti tuntui liikuttavalta kuunnella se ensimmäistä kertaa alusta loppuun huiluja imitoivalla nuotinkirjoitusohjelman äänellä. Tällä hetkellä minulla lienee eniten työstettävää lyyrisessä teemassa, joka toistuu useita kertoja läpi sonaatin – miten toteutan sen? Vaihtoehtoina on, että alttuhuilu kaksintaa toisen huilun stemmaa ja kolmas huilu soittaa kolmisointukuviota tai sitten niin, että alttuhuilu soittaa pomppivasti basson kahdeksasosina. Haluaisin, että alttuhuilun stemmasta tulisi kuitenkin mahdollisimman mieleinen soittajalle. Täytyy vielä jatkaa sen miettimistä...

27.2.2019. Tänään viimeistelin fis-mollisonaatin sovitusta ja aloin sovittaa d-mollisonaattia. Olemme keskustelleet ohjaajani kanssa siitä, miten fis-mollisonaatin sovittamiseen tuo oman haasteensa se, että alttuhuilu ei pääse soittamaan fis-säveltä, ykköstä (I aste, sävellajin perussävel), pienestä oktaavista. Totesimme, että d-molli tulee olemaan siinä mielessä hieman helpompi sovittettava. Huomasin kuitenkin heti d-mollisonaatin viidennessä tahdissa, että tämä teos tarjoilee erilaisia haasteita: se sisältää ohuempaa tekstuuria, kuten tahdit 5-7. Unisonoa ei voi siis välttää sovittaessa, mikä tarkoittaa huiluilla haastetta intonaation kanssa. (Alin stemma eli alttuhuilu soi kvarttia alemmaa.)

Nuottiesimerkki 3. d-mollisonaatti K.9, tahdit 5-7.

28.2.2019. Tänään mietin sitä, miten paljon teen merkintöjä kuten staccatoja tai portatoja, nuottimateriaaliin. Minun täytyy selvittää, miten merkitsisin mahdollisimman barokinomaisesti lyhyen, lähes staccatomaisen, äänen. Barokin

aikaan säveltäjät eivät juuri lisänneet informaatiota itse nuottien lisäksi, joten tämä on yksi vaihtoehto minunkin kohdallani. Toisaalta kokoonpanoni soittajilla tulee olemaan harjoitteluaikaa rajattu aika, noin neljä viikkoa, joten siitä näkökulmasta voi olla perusteltua lisätä esitysmerkintöjä ja tulkintaa koskevia toiveitani nuottimateriaaliin.

5.3.2019. Pohdin fis-mollisonaatin transponoimista puoli sävelaskelta ylemmäs. Tähän olisi kaksi perustelua: ensinnäkin g-mollissa alttohuilulla pääsisi pieneen g:hen ja toiseksi fis-molli sisältää kaksi sävelpuhtauden kannalta kriittistä säveltä, fis 3:n ja cis 2:n. Kent Kennanin ja Donald Granthamin kirjassa *The Technique of Orchestration* todetaan sivulla 11, että kuulijalla ei tarvitse olla absoluuttista sävelkorvaa havaitakseen, että sävellajin muuttaminen voi tuhota kappaleen luonteenomaisen värin. Muutoksien tekeminen säveltäjän valitsemaan sävellajiin on kirjan mukaan kyseenalaista esteettisestä näkökulmasta. Muutoksen edut, kuten se, että teos voidaan soittaa tyydyttävämmiin toisesta sävellajista (esim. oppilasorkesterien soittamana), voivat kuitenkin olla kyllin vaikuttavia perusteiksi sävellajinvaihdokselle. (Kennan 2002, 11).

Tämän rohkaisemana teen päätöksen transponoida sonaatti g-molliin.

Kennan kirjoittaa myös, että pianomusiikin sovittaja kohtaa usein piirteitä, jotka ovat erityisesti pianistisia, mutta eivät niin orkestraalisia. Tällaisissa tapauksissa suorasta nuotinnuksesta toiselle soittimelle voisi tulla kömpelö. Parempi vaihtoehto on yrittää jäljitellä efektiä, joka kyseisessä kohdassa vallitsee. (Kennan 2002, 188). Pianoversiossa soittaja vuorottelee vasemmalla kädellä bassoäänien ja laulavan osuuden äänien (nuottiesimerkissä kolmiviivaiset nuotit D-ES-D) välillä oikean säestäessä kolmisointukuviolla.

The image shows a musical score for a flute (Fl.) in G minor, measures 12-15. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The flute part begins with a trill in measure 12, followed by a melodic line in measure 13. The piano accompaniment consists of a simple bass line with eighth notes and rests.

Nuottiesimerkki 4. fis-mollisonaatti (transponoitu g-molliin) K.25, tahdit 12-15.

Ylläoleva teema toistuu viidesti sonaatin aikana. Halusin, että kaikki kerrat eivät olisi aivan identtisiä, joten sovitin yhden kerroista siten, että alttuhuilu soittaa myös kyseistä teemaa, joka on muilla kerroilla kirjoitettu vain yhdellä huilulla kerrallaan. Tässä ratkaisussa oli toisena ideana elävöittää alttuhuilun stemmaa.

4
54
Full Score
Fl.
Fl.
Fl.

Nuottiesimerkki 5. fis-mollisonaatti (transponoitu g-molliin) K.25, tahdit 54-57.

Lisään fis-mollisonaatin kolmanneksi viimeisen tahdin pirteään alaspäiseen kulkuun 1. huilulle terssikaksinnuksen saadakseni muhkeutta loppuun.

85
Fl.
Fl.
Fl.

Nuottiesimerkki 6. fis-mollisonaatti (transponoitu g-molliin) K.25, tahdit 54-57.

10.3.2019. Huomaan, että kannattaa viimeistellä samankaltaiset paikat peräkkäin, jotta ei tule epähuomiossa tehneeksi niissä erilaisia ratkaisuja. Kaiken kaikkiaan hieman yllättävää on ollut viimeistelyyn kuluvan ajan suuri määrä suhteessa koko työhön.

Yritän pitää jatkuvasti mielessä sen, mikä tai mitkä ovat sonaatin huippukohtia. Jos mahdollista, haluaisin sijoittaa huilun ylärekisteriä niihin paikkoihin, jotka ovat sonaatin muodon kannalta vahvaa aluetta. Toisin sanoen en haluaisi käyttää ensisijaisesti kolmatta oktaavia paikkoihin, joita ei ole tarkoitettu niin erottuviksi. Seuraavassa nuottikuvassa näkyvä 3-viivainen as on sovituksen korkein kohta. Siinä se istuu mielestäni kohtuullisesti 1. huilun intensiteetiltään kasvavaan, kehittelevään kulkuun.

Nuottiesimerkki 7. fis-mollisonaatti (transponoitu g-molliin) K.25, tahti 53.

26.3.2019. Poistan stemmoista lähes kaikki esitysmerkinnät, kuten staccatot, portatot ja nyanssit. Joitakin legatokaaria jätän paikoilleen. Pohdittuani asiaa tuntui lopulta teennäiseltä täyttää barokkimusiikin nuottimateriaali omilla merkinnöillä sen ajan tavan vastaisesti.

29.3.2019. Toimitan stemmat ja partituurin soittajille. Konserttiin on aikaa neljä viikkoa.

4 POHDINTA

Tässä luvussa luon katsauksen koko projektiin niin sovitusten kuin konsertin osalta. Molempiin liittyy asioita, jotka menivät odotusten mukaan tai yllättivät positiivisesti, mutta on myös useita vaiheita, jotka toteuttaisin tämänhetkisen tiedon valossa toisin.

Sovitusprosessiin ja sitä edeltäneeseen sonaattien valitsemisen vaiheeseen liittyi paljon epätietoisuutta aina kokoonpanosta sovitettavien sonaattien lukumäärään. Etenkään alussa en ollut vielä harjaantunut näkemään pikaisella tutkimisella kunkin sonaatin asettamia haasteita sovittamiselle. Selvää tosin oli se, että kompromisseja joutuisi tekemään joka tapauksessa. Jos olisin nyt samassa tilanteessa, luulen, että projektin myötä pitäisin sävellajin merkitystä sovitus- ja soittoteknisestä näkökulmasta tärkeämpänä. Saattaisin siis kääntyä transponoinnin puoleen nopeammin. Otan esimerkiksi fis-mollisonaatin K.25 (sovitettuna g-molli): siinä paitsi sävellaji muuttui miellyttävämmäksi soittajalle myös haasteet vireen osalta oletettavasti vähenivät. Lisäksi alttahuilun alimman sävelen, soivan pienen g:n, hyödyntäminen mahdollistui.

Ajatuksia transponoinnin suuntaan johdattaa myös se, että nämä sovitukset liikkuvat paljon huilun äänialueen heikossa alarekisterissä. Tätä haastetta voisi lieventää sillä, että transponoisi teoksen reilummin, esimerkiksi kvartilla, ylöspäin, jolloin alarekisterin käyttö jäisi vähemmälle. Toisaalta halusin välttää ylimpiä ääniä (3-viivaisesta as:sta ylöspäin), joiden kvaliteetin kontrollointi on hankalampaa. Siinä tapauksessa, että jatkan tätä tai vastaavaa projektia myöhemmin, olisi hyvä puntaroida parasta ratkaisua tämän suhteen huolellisesti.

4.1 Sovitusten toimivuus käytännössä

Toteutin fis-mollissa viisi kertaa esiintyvän laulavan teeman neljästi samalla tavoin: 1. ja 2. huilu soittavat vuorotellen laulavaa osuutta toisen säestäessä, ja alttahuilu soittaa irtonaista bassolinjaa. Yhden viidestä kerrasta halusin toteuttaa eri tavalla luodakseni vaihtelua ja toisaalta elävöittääkseni alttahuilun stemmaa, joka on muuten hyvin säestyspainotteinen. Tämä ratkaisu kuitenkin

yllätti hieman negatiivisesti: tersseissä kulkeva säestysääni vuoroin 1. ja 2. huilulta jää helposti kaksinnetun laulavan osuuden alle. Kuulokuva oli minun korvaani jokseenkin kiusallinen ja saattaa luoda muillekin kuulijoille vaikutelman teennäisestä vaihtelun hakemisesta.

Nuottiesimerkki 8. fis-mollisonaatti (transponoitu g-molliin) K.25, tahdit 54-57.

Aloitin tämän opinnäytetyön tekemisen sovittamisella, koska minulla ei ollut käsitystä siitä, kuinka kauan se tulisi viemään aikaa. Scarlattin elämään ja tuotantoon perehtyminen sijoittui pääasiassa projektin keski- ja loppuvaiheille. Näin ollen olin jo silloin, maaliskuussa, valinnut kaksi sonaattia, C-duurin (K.513) ja d-mollin (K.213), jotka esittäisin opinnäyttekonsertissani 26.4. Luin vasta valinnat tehtyinä esimerkiksi siitä, miten vahvasti voidaan todistaa Scarlattin järjestäneen suurimman osan sonaateista pareittain. (Kirkpatrick 1953, 142-143). Tämän parillisuuden olisin ehdottomasti halunnut näkyvän konserttiohjelmassa paremmin.

Olin tyytyväinen siihen, millä tavalla sovitusten lopputuloksen kuuleminen kokoonpanon harjoituksissa sekä konsertissa vastasi odotuksiani. Sain myös palautetta siitä, että sovitukset toimivat huiluilla hyvin – ohjaajani mukaan odotettua paremmin. Yksi huilutrion soittajista on jo esittänyt luvallani omalla kokoonpanollaan molemmat sovitukseni opinnäyttekonsertin lisäksi toisessakin tilaisuudessa, mikä on minulle ainakin jonkinlainen signaali niiden toimivuudesta. Lisäksi olin varautunut huolimattomuusvirheistä johtuviin korjaustoimenpiteisiin nuottimateriaalin osalta, mutta tarpeita ilmeni ainoastaan muutamien kaaritusten kohdalla.

Kokonaisuudessaan projekti tuntui sujuvammalta kuin etukäteen kuvittelin. Lisääntyneiden tietojen ja varmuuden valossa voisin sanoa, että kolmekin sonaattia olisi ollut mahdollista sovittaa, mutta päädyin kahteen paitsi alun hitauden vuoksi myös varmistaakseni aikataulun pitävyyden – olinhan luvannut stemmat soittajille kuukautta ennen konserttia. Projektin jouhevuuuteen toivat merkittävän panoksensa myös kokoonpanon soittajat: trion muodostivat yksi kokenut ammattihuilisti ja kaksi opinnoissaan pitkällä olevaa huilunsoiton ammattiopiskelijaa.

4.2 Projektin tulevaisuus

Pidän todennäköisenä ajatusta siitä, että tulen tulevaisuudessa sovittamaan useammankin näistä sonaateista. Olisi myös kiinnostavaa selvittää mahdollisuutta niiden julkaisemiseen aikanaan.

Seuraavaksi sovitettavaksi sonaatiksi voisin valita esimerkiksi C-duurisonaatin K.133. Duurisävellaji ja laajalti esiintyvä neliäänisyys tarjoaisivat erilaisuutta verrattuna sovitamiini sonaatteihin. Ensiksi lähtisin selvittämään, onko sonaatissa riittävästi neliäänisyyttä neljännen huilun mukaan ottamista varten vai hoituisivatko neliääniset kohdat kolmella huilulla jättämällä jonkin äänistä paikoitellen pois. Sitten loisin katsauksen muistiinpanoja tehden siihen, onko kunkin stemman mahdollista jatkaa luontevana jatkumona loppuun asti. En kuitenkaan käyttäisi edellä mainittuihin vaiheisiin useampaa päivää aikaa, vaan kokonaisuuden näyttäessä sovittamiseen sopivalta aloittaisin työn melko pian, vaikka en tietäisi vielä kaikkiin yksittäisiin kohtiin ratkaisuja.

The image shows a musical score for Piano, marked 'Allegro'. The score is in C major and 3/8 time. It consists of five measures. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is indicated as 'Allegro'.

Nuottiesimerkki 9. C-duurisonaatti K.133, tahdit 1-5.

The image shows a musical score for piano, labeled 'Pno.' on the left. It consists of three measures, numbered 6, 7, and 8. The music is in C major and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: a C major triad in measure 6, a C major triad in measure 7, and a C major triad in measure 8. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: a C major triad in measure 6, a C major triad in measure 7, and a C major triad in measure 8. The notes are: Measure 6: Right hand (C4, E4, G4), Left hand (C3, E3, G3). Measure 7: Right hand (C4, E4, G4), Left hand (C3, E3, G3). Measure 8: Right hand (C4, E4, G4), Left hand (C3, E3, G3).

Nuottiesimerkki 10. C-duurisonaatti K.133, tahdit 6-8.

LÄHTEET

Balla, G. 1977. D. Scarlatti: 200 Sonaten 1. Budapest: Editio Musica Budapest.

Keller, H. & Weismann, W. 1956. Scarlatti – sonaten für klavier 1. Leipzig: Edition Peters.

Kennan, K. & Grantham, D. 2002. The Technique of Orchestration. 6. painos. New Jersey: Prentice Hall.

Kirkpatrick, R. 1953. Domenico Scarlatti. 7. painos. New Jersey: Princeton University Press.

Murtomäki, V. 2012. Artikkelisarjat: Klassismin klaveerimusiikki: Sonaatin espanjalaisalku. Sibeliuss-Akatemia. Luettu 27.3.2019.

http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas_klasklav4

Murtomäki, V. 2015. Artikkelisarjat: Barokkiooppera Italiassa: 3. Alessandro Scarlatti ja muita napolilaisia oopperasäveltäjiä. Sibeliuss-Akatemia. Luettu 28.3.2019. http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=bar_baroopita3

LIITTEET

1 (2)

Liite 1. Konsertin käsiohjelma

Opinnäytekonsertti

ESPRESSIVOA JA PULPPUILEVAA ENERGIAA ESPANJALAISVAIKUTTEIN

Domenico Scarlattin sonaatteja kosketinsoittimelle
tulkittuna pianolla ja huilutriolla

Perjantai 26.4.
klo 16.15
Pyynikkisali

Tervetuloa!

"Konsertin ideana on esitellä tuoreet sovitukseni Domenico Scarlattin pianosonaateista huilutriolle. Näiden sovitusten työstäminen on merkittävä osa opinnäytetyötäni, joka käsittelee sovitusprosessin lisäksi Scarlattia säveltäjänä ja hänen tuotantoaan. Näiden sonaattien kauniit, laulavat teemat ja toisaalta ilmaisuvoimaisen pirteät terssikulut inspiroivat minua sovittamaan ne käyttäen instrumenttina huilua, toista pääsoitintani. Minulla ei juuri ollut aiempaa kokemusta sovittamisesta, joten sonaattien ohut tekstuuri ja selkeä kuulokuva vastaavanlaisen barokin ajan musiikin luontaisesta istuvuudesta huiluille tuntuivat rohkaisevilta. Prosessi tuntui kaiken kaikkiaan luontevalta tarjoten kuitenkin sopivasti haastetta."

Meri Holma

D. Scarlatti: Sonaatti C-duuri K.513
Pastorale: Moderato - Molto allegro – Presto

Sonaatti fis-molli (transponoitu g-molliin) K.25
Allegro
sov. Meri Holma

Sonaatti d-molli K.9
Allegro moderato
sov. Meri Holma

Sonaatti d-molli K.213

2 (2)

Andante

Meri Holma, piano
Iida Kulo, huilu
Reetta Hakala, huilu
Seppo Planman, alttohuilu

Domenico Scarlatti (1685-1757) oli italialainen barokin ajan säveltäjä, joka tunnetaan pääasiassa pianosonaateistaan. Sonaatit, joita on yhteensä yli 550 kappaletta, syntyivät Espanjassa Scarlattin uran kypsässä vaiheessa, suurimmaksi osaksi 1750-luvulla. Inspiraation lähteenä sonaatteihin toimi Scarlattin uskollinen oppilas, Espanjan kuningatar Maria Barbara, jonka käyttöön Scarlatti sävelsi sonaatit sekä Essercizi-kokoelman (suom. harjoituksia).

Ei liene epäilystä siitä, etteikö säveltämisen täyteinen jakso Maria Barbaran opettajana olisi ollut Scarlattin uran palkitsevinta aikaa. Sitä edelsi kuitenkin vuosikymmenien työsarka, jonka aikana Scarlatti sävelsi kapellimestarin pestiensä ohessa mm. oopperoita. Sonaatteja edeltäneiden, varsin heikosti säilyneiden sävellyksiensä valossa hän on tullut myöhemmin luonnehditaksi ”keskinkertaisena vokaalisäveltäjänä”. Scarlattin myös sanotaan kuuluvan niihin säveltäjiin, jotka löysivät rikkaimman sävelkielensä vasta kypsällä iällä. Scarlattin musiikkia voisi kuvailla ainakin raikkaaksi ja ilmaisuvoimaiseksi. Omaleimaisuudessaan se ei juuri kerännyt tyylillisiä seuraajia.

Scarlattin pianosonaatit ovat yksiosaisia ja sellaisenaan itsenäisiä teoksia. On kuitenkin voitu osoittaa, että Scarlatti olisi tarkoittanut ainakin osan sonaateista esitettäväksi pareittain. Esimerkiksi C-duuri ja c-molli voivat olla pari erilaisista sävellajeista huolimatta, kun niitä yhdistää sama sävy. Tarkoitukseni oli pitää tämä mielessä valitessani huilukokoonpanon tulkitsemalle d-mollisonaatille sopivaa paria.

