



# Ospedalesta opiskelijalavalle

Juditha triumphans – Voittoisa Juditha

Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogi  
Opinnäytetyö  
Toukokuu 2010

---

Meri Metsomäki

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma <b>Musiikin koulutusohjelma</b>		Suuntautumisvaihtoehto <b>Musiikkipedagogi</b>
Tekijä <b>Meri Metsomäki</b>		
Työn nimi <b>Ospedalesta opiskelijalavalle. Juditha triumphans – Voittoisa Juditha</b>		
Työn ohjaaja/ohjaajat <b>Päivi Järviö, MuL ja Annu Tuovila, MuT</b>		
Työn laji <b>Opinnäytetyö</b>	Aika <b>Toukokuu 2010</b>	Numeroidut sivut + liitteiden sivut <b>32 + 5</b>
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Oratorio <i>Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie</i> (RV 644) on yksi Antonio Vivaldin (1678-1741) suosituimpia ja taiteellisesti arvostetuimpia suurimuotoisia vokaaliteoksia. Tuotin Metropolia Ammattikorkeakoulun vanhan musiikin osastolle konsertin, jossa esitimme lyhennelmän <i>Juditha triumphansista</i>. Esittelen opinnäytetyössäni sävellyksen ja kuvailen, miten lyhennelmä ja konsertti syntyivät. Itse lauloin konsertissa Abran osan. Aluksi tarkastelen Vivaldin sävellyksen historiallista kontekstia. Käytän lähteinä pääasiassa Michael Talbotin, Denis Arnoldin ja Eleanor Selfridge-Fieldin Vivaldia ja Venetsian musiikkielämää koskevia tutkimuksia.</p> <p>Vivaldi sävelsi oratorion Ospedale della Pietàn muusikoille ja musiikin opiskelijoille. Ospedale della Pietà oli yksi Venetsian neljästä ospedalesta eli hoitokodista. Pietà oli löytölapsille tarkoitettu lastenkoti ja tyttöjen musiikkikoulu, jossa Vivaldi työskenteli viulun ja gamban soiton opettajana vuosina 1703-1709 ja 1711-1716 sekä johtavana säveltäjänä vuosina 1713-1740. Pietàn taidokas <i>figlie di coro</i> koostui ainoastaan naisista ja tytöistä. He kantaesittivät oratorion vuonna 1716.</p> <p>Giacomo Cassetin kirjoittama latinankielinen libretto perustuu Vanhan testamentin tarinaan hurskaasta leskestä, joka lyö viholliskenraalin pään poikki ja voittaa sodan. Libretto poikkeaa jonkin verran Raamatun kertomuksesta (Juditin kirja) ja se on allegoria Venetsian ja ottomaanien sodasta, johon Venetsia osallistui Habsburgien rinnalla vuosina 1714-18. Musiikillisesti <i>Juditha triumphans</i> muistuttaa tuon ajan venetsialaisia oopperoita. Se tuo esille instrumentaalisia arvoja, mikä oli tuolloin uutta kirkkomusiikissa. <i>Juditha triumphansin</i> laaja soitinkirjo koettiin sävellyksen hengellisyyttä korostavaksi, toisin kuin esimerkiksi 1500-luvun lopulla, jolloin puhdas vokaalimusiikki oli kirkon suosiossa.</p> <p>Opinnäytetyöni loppuosassa kerron oman <i>Juditha triumphansimme</i> harjoitusprosessista tuottajan ja barokkimusiikkiin erikoistuneen laulupedagogin näkökulmasta. Kiinnitän erityistä huomiota resitatiivien harjoitteluun sekä laulajan ja basso continuon soittajien yhteistyön kuvaukseen. Esittelen resitatiivin opettelemisen vaiheet ja vinkkejä niiden harjoitteluun.</p> <p>Työhön sisältyy <i>Juditha triumphansin</i> partituurin sisällysluettelo, jossa näkyvät poistetut osat sekä lista konsertissa esitettyjen osien soitinnoista. Lisäksi liitteenä on DVD-tallenne ja konsertin käsiohjelma. Konsertti esitettiin Helsingin Konservatorion konserttisalissa 28.4.2010.</p>		
Teos/Esitys/Produktio <b>DVD: Juditha triumphans – Voittoisa Juditha 28.4.2010</b>		
Säilytyspaikka <b>Metropolia Ammattikorkeakoulu/kirjasto/Ruoholahti</b>		
Avainsanat <b>Vivaldi, oratorio, musiikki, Venetsia, ospedale, laulaminen, naismusikko, resitatiivi</b>		

Degree Programme in <b>Music</b>		Specialisation <b>Music Education</b>
Author <b>Meri Metsomäki</b>		
Title <b>From Ospedale to a Student Showcase. <i>Juditha triumphans – Victorious Juditha</i></b>		
Tutor(s) <b>Päivi Järviö, Licentiate of Music / Annu Tuovila, Doctor of Music</b>		
Type of Work <b>Bachelor's Thesis</b>	Date <b>May 2010</b>	Number of pages + appendices <b>32 + 5</b>
<p>Abstract</p> <p>Antonio Vivaldi's (1678-1741) oratorio <i>Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie</i> (RV 644) is one of best known and most highly esteemed of all his large-scale vocal works. I produced a concert for the Early Music Department of Metropolia University of Applied Sciences where an abridged version of <i>Juditha triumphans</i> was performed. I myself sang the role of Abra in the production. In this thesis I introduce Vivaldi's composition and give a detailed account of the editing process and how the concert was produced. First I give an overview of the historical context of Vivaldi's piece. I mainly refer to studies by Michael Talbot, Denis Arnold and Eleanor Selfridge-Field on Vivaldi and the music life in the early 18<sup>th</sup> century Venice.</p> <p>Vivaldi composed the oratorio for the musicians and music students of Ospedale della Pietà, which was one of the four <i>ospedali</i>, i.e., charitable welfare institutions, in Venice. Pietà was a home for abandoned infants as well as a music school for girls and young women. Vivaldi worked there as a violin and viola da gamba teacher during the years 1703-1709 and 1711-1716 and as composer during 1713-1740. The highly skilful female orchestra and chorus of Pietà, <i>figlie di coro</i> performed the oratorio first time in 1716.</p> <p>Giacomo Cassetti had written the libretto in Latin. It is based on the Old Testament story of a pious widow, who cuts off the head of an enemy general and wins the war. The libretto is slightly different from the story in The Holy Bible (Book of Judith) and it is a patriotic allegory of the Ottoman-Venetian war of 1714-18. Music in <i>Juditha triumphans</i> resembles the Venetian operas of the time. It brings out instrumental values, which was new in contemporary sacred music. The use of a vast range of exotic instruments in <i>Juditha triumphans</i> was regarded as emphasizing the sacred quality of the piece, which was in contrast to the preference for pure vocal music in 16<sup>th</sup> century sacred music.</p> <p>In the second half of my thesis I report on the <i>Juditha triumphans</i> concert of Metropolia from the standpoint of concert producer and voice teacher specializing in Baroque music. I focus special attention on the practicing of recitative passages. I describe the collaboration of singers and continuo players and present a simple set of guidelines for rehearsing recitative singing.</p> <p>The thesis also includes the table of contents of the full score of <i>Juditha triumphans</i>, where the omitted parts of the oratorio are indicated. The parts that we used are listed with detailed instrumentations. A DVD recording of the concert and the concert programme are also attached. The concert was performed at Concert Hall of Helsinki Conservatoire on 28<sup>th</sup> April 2010.</p>		
Work / Performance / Project <b>Concert DVD: <i>Juditha triumphans – Victorious Juditha</i>, performed on 28<sup>th</sup> April 2010</b>		
Place of Storage <b>Metropolia University of Applied Sciences / Ruoholahti Library</b>		
Keywords <b>Vivaldi, oratorio, music, Venice, ospedale, singing, female musician, recitative</b>		

1 JOHDANTO	2
2 OSPEDALESSA	4
2.1 Naismuusikoiden Ospedale della Pietà	5
2.2 Figlie di coro	7
3 JUDITHA TRIUMPHANS	10
3.1 Voittoisa Juditha	11
3.2 Taivaalliset instrumentit	12
3.3 Tenorien ja bassojen arvoitus	14
4 OPISKELIJALAVALLA	15
4.1 Teoksen lyhentäminen	17
4.3 Aarioista ja roolituksesta	20
5 TEKSTISTÄ LAULUKSI JA SOITOKSI	23
5.1 "Herätyskello"	23
5.2 Resitatiivin opettelemisen vaiheet	25
5.3 Continuon ja laulun yhteensovittaminen	26
6 POHDINTA	29
LÄHTEET	31
LIITTEET	
Liite 1: Alkuperäisen partituurin sisällysluettelo	
Liite 2: Kappaleista ja soitinnukset	
Liite 3: Konsertin ohjelmalehtinen	
Liite 4: DVD-taltiointi konsertista	

## 1 JOHDANTO

Antonio Vivaldin (1678-1741) oratorio *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (RV 644) on yksi hänen suosituimpia ja taiteellisesti arvostetuimpia suurimuotoisia kirkollisia teoksiaan *Magnificatin* (RV 610) ja *Glorian* (RV 589) ohella. Oratorion kantaesittivät Ospedale della Pietàn muusikot Venetsiassa vuonna 1716.

Venetsiassa elettiin tuolloin poliittisesti kiihkeää aikaa. Sota ottomaaneja vastaan oli käynnissä. Venetsian laivasto taisteli Habsburgien rinnalla ja kristittyjen liittoutuma oli juuri saavuttanut tilapäisiä voittoja Peloponnesoksella ja Aegean merellä. Patrioottinen hengennostatus kuului kirkkomusiikissakin. Vanhan testamentin kertomus juutalaisesta Judithasta, joka voittaa pakanalliset assyrialaiset taittui Giacomo Cassetin latinankielisessä libretossa poliittiseksi allegoriaksi, joka osin poikkeaa Raamatun kertomuksesta (Juditin kirja).

Vivaldi sävelsi oratorion Ospedale della Pietàn muusikoille ja musiikin opiskelijoille. Tämä Pietàn taidokas ja kuuluisa *figlie di coro* koostui ainoastaan naisista ja tytöistä. Tarina rohkeasta naissankarista sopi hyvin tyttöjen hengellisen oppilaitoksen ohjelmistoon. Ospedale della Pietà oli yksi Venetsian neljästä ospedalesta eli hoitokodista. Se oli hylätyille lapsille tarkoitettu lastenkoti, sisäoppilaitos, luostari ja tyttöjen musiikkikoulu, jossa Vivaldi työskenteli viulun ja gamban (*viola all'inglese*) soiton opettajana vuosina 1703-1709 ja 1711-1716 sekä johtavana säveltäjänä (*maestro de' concerti*) Francesco Gasparinin seuraajana vuosina 1713-1740 vaihtelevin väliajoin (Arnold 1962, 45).

Tuotin Metropolia Ammattikorkeakoulun vanhan musiikin osastolle konsertin, jossa esitimme lyhennelmän *Juditha triumphansista*. Tämä opinnäytetyö on kuvaus produktiosta. Esittelen sävellyksen ja kuvaan sen muokkautumista nuoteista esitykseksi. Itse lauloin konsertissa Abran osan. Aluksi kartoitan *Juditha triumphansin* historiallista kontekstia ja teoksen yleisiä piirteitä. Käytän lähteinä pääasiassa Michael Talbotin, Denis Arnoldin ja Eleanor Selfridge-Fieldin Vivaldia ja Venetsian musiikkielämää koskevia tutkimuksia.

Koska kyse on vanhan musiikin produktiosta, koen tärkeäksi kertoa teoksen taustoista. Ospedale della Pietà on merkittävä yksityiskohta barokkimusiikin historiassa – senkin vuoksi, että se valottaa naismuusikkojen elämää. Myös sävellys itsessään on kiinnostava, samoin Venetsian ospedalien oratorioperinne.

Pietässä ja muissa ospedaleissa esitetty ohjelmisto oli kokonaan hengellistä, ja oratoriot olivat niiden keskeistä ohjelmistoa 1700-luvun alussa. Tyyllillisesti *Juditha triumphans* muistuttaa tuon ajan venetsialaisia oopperoita, vaikka libretto onkin kirkollinen.

Mielenkiintoista on, että Vivaldin Pietälle säveltämä hengellinen musiikki oli vähemmän tekstilähtöistä kuin 1600-luvun venetsialainen kirkkomusiikki vaikkapa Monteverdin tai Cavallin aikaan. Vivaldin tyyli oli ”konsertoivaa” ja esittäjiensä virtuoosin kykyjä korostavaa (Talbot 2010). Se toi esille aiempaa instrumentillisempaa vokaalimusiikkia. *Juditha triumphans* on käytetty hyvin monipuolisesti erilaisia soittimia. Laaja soitinkirjo koettiin sävellyksen hengellisyyttä korostavaksi, toisin kuin esimerkiksi 1500-luvun lopulla, jolloin puhdas vokaalimusiikki oli katolisen kirkon suosiossa (Selfridge-Field 1986 382).

*Juditha triumphans* on sävelletty viidelle naissolistille, naiskuorolle ja orkesterille. Koska siinä on käytetty Pietàn eksoottista instrumenttivalikoimaa, jouduimme käytännön syistä karsimaan teosta. Sitä on reilusti lyhennetty myös muilta osin, jotta konsertin kestosta saatiin Metropolia Ammattikorkeakoulun tarpeisiin sopiva.

Työni loppuosassa syvennyn kuvailemaan oman *Juditha triumphans* -konserttimme harjoitusprosessia tuottajan ja barokkimusiikkiin erikoistuneen laulopedagogin näkökulmasta. Tarkastelen erityisesti resitatiivien harjoittamista. Pääpaino on laulajan ja basso continuon yhteistyön kuvauksessa, koska tämä on osa-alue, joka keskeisesti liittyy barokin ajan vokaalimusiikin esittämiseen. Esittelen resitatiivin opettelemisen vaiheet ja vinkkejä niiden harjoitteluun.

Opinnäytetyöhöni sisältyvät partituurin sisällysluettelo, jossa näkyvät poistetut osat, sekä lista konsertissa esitettyjen osien soitinuksista. Lisäksi liitteenä on DVD-tallenne ja käsiohjelma konsertista, joka esitettiin Helsingin Konservatorion konserttisalissa 28.4.2010.

## 2 OSPEDALESSA

Ospedale -musiikkiperinne oli seurausta Venetsian vahvasta asemasta kulttuurikaupunkina ja vauraana kauppapaikkana. Venetsian tasavallassa orvot, kerjäläiset ja kroonisesti sairaat kerättiin valtion, säätiöiden ja aatelisten ylläpitämiin hoitokoteihin eli ospedaleihin. Alun perin sairaaloiksi ja suojakodeiksi perustetut ospedalet olivat 1700-luvulle tultaessa arvostettuja, valtion ja yksityisten lahjoittajien ylläpitämiä musiikkikoulutuslaitoksia. Vuonna 1346 perustettu Ospedale della Pietà on näistä kuuluisin, juuri rikkaan musiikkielämänsä ja Vivaldin ansioista.

Venetsian neljä ospedalea olivat: S. Lazzaro e Mendicanti, jonne sijoitettiin kerjäläisiä, sotaveteraaneja ja köyhtyneitä aatelisia – myös kokonaisia perheitä. Incurabili keskittyi vaikeasti sairaiden hoitoon. Orvot asutettiin Derelittiin (tunnetaan paremmin nimellä Ospedaletto) ja hylätyt vauvat Pietàhan. Pietà oli löytölasten koti, jonka porteille saatettiin jättää aviottomia tai muuten ei-toivottuja lapsia, niin pieniä, että he mahtuivat portin ristikon välistä (Arnold 1962, 31). Suuri osa Pietàhan jätetyistä vauvoista oli prostituoitujen lapsia.

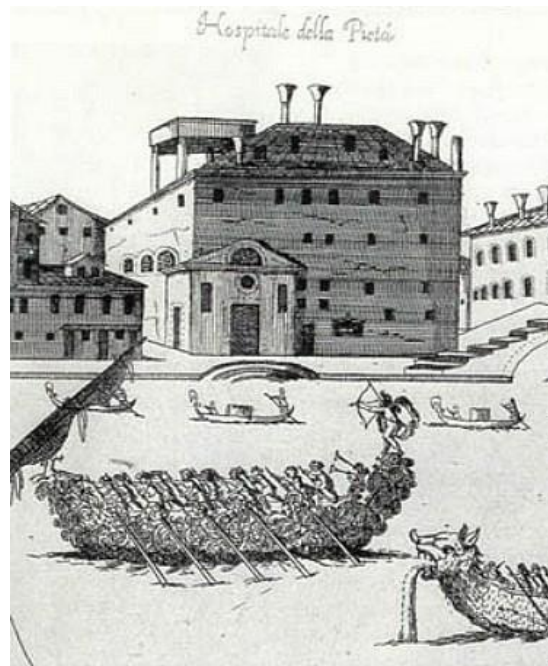
Koska ospedalien ylläpito oli kallista, konsertit keksittiin keinoksi, jolla kerätä rahaa. Ospedalet panostivat renessanssiajan hengessä taidekasvatukseen. Musiikin opiskelu oli jostain syystä tarkoitettu vain tytöille. Miksi näin, sitä lähteet eivät kerro. Tytöt esiintyivät ospedalien kirkoissa ja keräsivät varoja laitosten ylläpitoon. Ne tytöt, joita ei valittu *figlie di coroon* (ks. luku 1.1) opiskelivat muita taitoja, kuten ompelemista, kankaiden kutomista ja ruuanlaittoa (*figlie di comun*) (Beare, 2002). Pietässä pojat opiskelivat 16-vuotiaksi asti kaupankäyntiä tai erilaisia käsityöläistaitoja, esimerkiksi kivenhakkuuta ja kenkien tekoa<sup>1</sup>.

1600-luvulla ospedalet alkoivat palkata hyviä muusikoita tyttöjen opettajiksi. San Marcon basilikan muusikot, Giovanni Gabrielin oppilas Alvisè Grani ja urkuri Antonio Gualtieri olivat Pietàn ulkopuolisista opettajista ensimmäisiä (Arnold 1962, 33). Giacomo Spada oli myös San Marcon muusikoita. Hän aloitti Pietässä vuonna 1684 ja organisoi musiikinopetusta niin, että vain pääsykokeen tai tasokokeen selvitäneet saivat musiikin opiskeluoikeuden. Oppilaiden taidot kehittyivät, kilpailu koveni, ja opettajien palkat nousivat.

---

<sup>1</sup> Lähteet eivät kerro, saivatko pojat musiikin opetusta jossain muualla.

Ospedaleista tuli haluttuja työpaikkoja nuorille, lupaaville säveltäjille. Esitysten laatukin luonnollisesti parani, ja laitosten maine vakiintui (Arnold 1962, 33). 1700-luvulle tultaessa Pietà'n "musiikkiosaston" tytöt ja naiset olivat tarkan karsinnan läpäisseitä monen instrumentin ja laulun taitajia.



Kuva 1. Ospedale della Pietà Riva Degli Schiavonin varrella (1686). (Fondo musicale Correr 2010.)

## 2.1 Naismuusikoiden Ospedale della Pietà

Päivittäisen liturgisen palvelusmusiikin lisäksi ospedalet järjestivät konsertteja, joita tultiin kuuntelemaan varta vasten pitkienkin matkojen takaa. 1600-luvulla ospedalet mainittiin säännöllisesti turisteille tarkoitettussa opaskirjassa vetonaulana, jonka jokaisen *grand tourillaan* Venetsiaan poikenneen oli ehdottomasti koettava. 1700-luvun alussa ospedalet olivat kuuluisia korkeatasoisista ja näytösluontoisista esityksistä, jotka vetosivat venetsialaisten makuun ja hurmasivat eksotiikallaan turistikin, joita oli jo tuolloin Venetsiassa runsaasti.



Monet ospedalien kirkoissa käyneet kirjasivat vaikutelmiaan matkakirjoihinsa.

Kasvatuksesta kiinnostunut valistusfilosofi ja säveltäjä Jean Jacques Rousseau (1712-1778) vieraili Mendicantissa ja kirjoitti kokemuksistaan teoksessa *Confessiones* (VII kirja):

”Musiikkia, paljon suurenmoisempaa mielestäni kuin oopperat, ja jolle Italiassa, tai kenties koko maailmassa, ei löydy vertaa, esitetään ‘scuoleissa’. ‘Scuolet’ ovat hyväntekeväisyyslaitoksia, jotka on perustettu kouluiksi varattomille nuorille tytöille, heille tasavalta antaa myötäjaiset heidän mennessään naimisiin tai luostariin. Näiden nuorten naisten taidoista musiikki on jalostetuin. Joka sunnuntai, kaikkien näiden neljän ‘scuolen’ kirkon vespereissä tytöt laulavat motetit ja kuorohymnit suurella orkesterilla Italian parhaiden mestarien säveltämällä teoksilla ja heidän johtaminaan. Eikä kukaan heistä liene yli kahdenkymmenen! En tiedä mitään nautinnollisempaa ja liikuttavampaa musiikkia kuin tämä: taiteen rikkaus, stemmojen hienostuneisuus, äänten erinomaisuus, esittämisen tarkkuus, kaikki näissä ihastuttavissa konserteissa onnistuu luomaan vaikutelman, joka ei ole tavanomainen, mutta joka tuskin jättää kenenkään sydäntä kylmäksi. Carrio ja minä emme jääneet kertaakaan pois Mendicantin vespereistä, emmekä olleet ainoita. Kirkko oli aina täynnä taiteen rakastajia, jopa oopperan näyttelijät tulivat sinne muovaamaan makujaan näiden erinomaisten mallien mukaan. Minua harmitti rautainen ristikko, joka ei päästänyt lävitseen muuta kuin äänen ja kätki minulta nämä enkelin kaltaiset. En puhunut mistään muusta. Eräänä päivänä puhuin tästä Le Blondille: ”Jos olet niin halukas”, hän sanoi, ”näkemään nuo pienet tytöt, on helppo täyttää toiveesi. Olen yksi talon hallintohenkilöistä. Tarjoan sinulle hiukopalaa heidän luonaan.” En antanut hänelle rauhaa, ennen kun hän täytti lupauksensa. Astuessani salonkiin, jossa oli kaunokaisia, joita niin innokkaasti halusin tavata, tunsin sellaista rakkauden väreilyä, jota en koskaan aiemmin ollut kokenut. Herra Le Blond esitteli yhden toisensa jälkeen nämä kuuluisat laulajattaret, joiden nimiin ja ääniin olin jo perehtynytkin. Tule, Sophia – hän oli kauhea. Tule, Cattina – hänellä oli vain yksi silmä. Tule, Bettina – isorokko oli täysin turmellut hänen kasvonsa. Tuskin kukaan heistä oli vailla hätkähdyttävää virhettä. Le Blond nauroi hämmästykselleni. Kuitenkin kaksi tai kolme näytti siedettäviltä, mutta he lauloivat vain kuoro-osissa. Olin melkein epätoivoinen. Aterian aikana me yritimme innostaa heitä, ja pian he piristyivät; rumuus ei sulje pois viehkeyttä, ja huomasin että heillä oli sitä. Sanoin itselleni, että he eivät voi laulaa niin hyvin ilman älyä ja herkkyyttä, heillä oli oltava molemmat. Lopulta näkemykseni heistä muuttui sen verran, että lähdin talosta melkein pä rakastuneena niihin kaikkiin rumiin kasvoihin. Minulla oli hädin tuskin rohkeutta palata vespereihin. Nähtyäni heidät, vaara oli tosin pienentynyt. Pidin edelleen heidän lauluaan ihastuttavana ja heidän ääniään heidän persooniensa kaunistamina, niin että näkemästäni huolimatta minä jääräpäisesti ajattelin heitä kauniina.”  
(Rousseau 2010.)

Kuten Rousseauin tekstistä voi päätellä, naiset ja tytöt lavalla, vieläpä ammattimaisesti musisoimassa, oli varmasti erikoinen ilmentys tuohon aikaan. Jotta huomio ei olisi kiinnittynyt liikaa esiintyjien sukupuoleen ja ulkonäköön, ospedalelaiset lauloivat ja soittivat rautaristikon takaa tai esiintyjien ja yleisön välille pingotettiin musta harso, jonka läpi erotti hahmot, mutta ei ihon sävyjä tai kasvopiirteitä (Arnold 1962, 42).



Kuva 2. *Figlie di coro* musisoi kirkon urkuparvella, rautaristikon takana. (Fondo musicale Correr 2010.)

## 2.2 Figlie di coro

Ospedalet ovat mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä naisten ammattimuusikkoudesta tuolta ajalta on vain vähän tietoa. Harmillista kyllä, ospedalien omaa väkeä eli naisopettajia, esiintyjä, säveltäjiä, kopisteja, harjoittelijoita, soitinhuoltajia jne. ei ole juurikaan kirjattu dokumentteihin. Koulujen tilikirjoissa mainitaan pääasiassa palkattuja ulkopuolisia (mies)opettajia, mutta ospedalien omista tilastoista on pystytty jäljittämään jonkun verran myös sisäistä henkilökuntaa (Baldauf-Berdes 1996, 235). Pietàn 255 muusikkoa on pystytty identifioimaan. Kymmenestä ospedalien naissäveltäjästä on tietoa. Heistä seitsemän teki sävellyksiä Pietässä. (Baldauf-Berdes 1996, 235-237.)

Ensimmäiset maininnat *coron* jäsenistä ovat vuodelta 1707. Silloin "aktiiveiksi" ilmoitettiin viisi sopraanoa, neljä kontra-alttoa, kolme tenoria ja yksi bassolaulaja. Soitinryhmässä oli 16 muusikkoa: viisi viulistia, kaksi alttoviulistia ('viola' tai 'violetta'), neljä sellistiä ('cellisti')

tai 'viole')<sup>2</sup>, yksi violonen soittaja, yksi teorbisti ja kolme urkuriä. *Corojen* koko ja resurssit vaihtelivat, mutta Pietässä muusikoiden määrä ja laatu pysyivät vuosikymmeniä tasaisempana kuin muissa ospedaleissa. Tilastojen mukaan vuonna 1745 Pietän vakituiseen *figlie di coron* muodostivat kahdeksantoista laulajaa, kaksi soololaulajaa, kahdeksan jousisoittajaa, kaksi urkuriä ja kaksi *maestraa* (johtavat opettajattaret, yksi laulaja ja yksi instrumentalisti). Lisäksi ryhmään kuului neljätoista "lisäkuorolaista" ja muistiin kirjaamaton määrä puhallinsoittajia. (Baldauf-Berdes 1996, 236.)

Pietän ulkopuoliset opettaja eli *maestrot* sävelsivät musiikkia instituutin oman kirkon, Santa Maria della Pietän käyttöön, mutta ospedalen tytöt vierailivat tilauksesta myös kodeissa ja yksityistilaisuuksissa esiintymässä (Arnold 1962, 34). Jos rahasta päästiin sopimukseen, yksityisiä konsertteja saatettiin järjestää ospedalen suojissakin. Vanhemmat ja edistyneemmät muodostivat eliittiryhmän, johon Vivaldin aikana kuului noin 14 naista (ks. edellä). Nämä *figlie privilegiate di coron* jäsenet toimivat nuorempien opettajina. Lisäksi palkattiin ulkopuolisia (mies)opettajia eri instrumenttien, *solfeggion* ja laulun johtaviksi opettajiksi.

Opetus oli järjestetty pyramidimallisesti, tarkan hierarkian mukaan. Vain eliittiryhmä sai opetusta suoraan maestroilta. Musiikkikoulutuksen saaneilla työillä oli pitkien opintojen jälkeen vielä noin kymmenen vuoden opetusvelvollisuus, ennen kuin he saattoivat jättää laitoksen jos halusivat mennä naimisiin tai luostariin (Talbot 1994, 126). *Coron* työillä oli kolmaskin vaihtoehto, joka oli epätavallinen etuoikeus tuon ajan naiselle: ryhtyä musiikin ammattilaiseksi, *inserviente della musica* (Baldauf-Berdes 1996, 236). Ohjelmistosta vastasi säveltäjä eli *maestro di coro*, *maestro di musica* tai *maestro dei concerti* kuten Vivaldin tapauksessa. Systeemi toimi ilmeisen hyvin, sillä oli aikoja, jolloin laitos pärjäsi joissain instrumenteissa ilman ulkopuolisten maestrojen palkkaamista (Talbot 1994, 126).

*Figlie di coron* jäseniä arvostettiin opettajina koko Venetsiassa. He opettivat korvausta vastaan myös ospedalen ulkopuolella. Suuren kysynnän vuoksi Pietään alettiin ottaa oppilaisiksi myös varakkaiden aatelisperheiden tai jopa hovien kustantamia "sisäoppilaita". Ei tiedetä tarkkaan milloin tämä tapahtui, mutta vuonna 1707 johtokunta rajoitti maksulliset oppilaspaikat 12:een. Jotkut Pietän tytöistä jatkoivat opettamisvelvollisuuden jälkeen muusikkoina, pääasiassa oopperalaulajina, ospedalen ulkopuolella. Jotkut viettivät ospedalessa koko elämänsä.

---

<sup>2</sup> Tämä voisi myös tarkoittaa viola da gamboja, joita Vivaldi myöhemmin käytti *Juditha triumphansissa*.

Kuuluisin Pietàn oppilaista on Anna Maria<sup>3</sup> (1695/6-1782), jolle Vivaldi sävelsi monet viulu- ja viola d'amore -konserttonsa. Anna Maria oli sitä ydinjoukkoa, jonka Vivaldi koulutti opettaessaan Pietässä<sup>4</sup>. Maineestaan ja Vivaldin veroisesta taituruudestaan huolimatta Anna Maria vietti koko elämänsä Pietässä ja opetti siellä peräti 60 vuotta. Anna Maria aloitti 11-vuotiaana kuorossa ja vakiintui viulistiksi 1712. Vuonna 1721 hänet valittiin opettajaryhmään. Viulun ja viola d'amoren lisäksi hän osasi soittaa selloa, mandoliinia, cembaloa, luuttua ja teorbia. Vuonna 1737 hänet nimettiin *maestra di coroksi* eli soitinvastaavaksi. Anna Marian uljaimmat vuodet sooloviulistina olivat 1723-29. Tuolloin Vivaldi sävelsi Pietälle kaksi konserttoa kuukaudessa. Viola d'amore -konsertot RV 393 ja RV 397 ovat mitä luultavimmin omistettu hänelle. Lisäksi Anna Marian henkilökohtainen stemmakirja sisältää 31 soolokonserttoa, joista suurin osa (ainakin 24) on Vivaldin säveltämiä, loput ovat Tartinin, Brusan ja Mauro d'Alayn käsialaa. Anna Maria ja hänen taitavat oppilaansa, esim. Bernardina, Santina ja Anna Maria nuorempi päihittivät aikalaiskirjeiden mukaan miespuoliset kollegansa mennen tullen. (Talbot 2010.) Viulistien soittimet tilattiin parhailta rakentajilta: A. Stradivari, H. Amati, Nicolo Amati, Andrea Guarneri ja Rugeri (Beare 2002).

---

<sup>3</sup> Pietässä ei käytetty sukunimiä. Etunimet annettiin orpokodissa. Sukunimen puute korosti asukkaiden asemaa löytölapsina.

<sup>4</sup> Jotain Vivaldin onnistumisesta opettajana kertoo se, että Pietään ei enää Vivaldin elinaikana palkattu ulkopuolista viulunsoiton opettajaa (Talbot 2010).

### 3 JUDITHA TRIUMPHANS

*Juditha triumphans* on kaksiosainen oratorio Giacomo Cassetin kirjoittamaan librettoon. Tarina perustuu Vanhan testamentin kertomukseen (Juditin kirja, apokryfikirjat). Juoni on seuraavanlainen: Juditha on nuori leski juutalaisesta Bethulian (Beetulya) kaupungista. Hän lähtee hieromaan rauhaa vihollisleiriin ja anoo assyrialaisten sotapäällikköä Holofernestä lopettamaan sodan. Holofernes ihastuu Judithan kauneuteen. Hän järjestää juhlat Judithan kunniaksi ja lähentelee Judithaa, mutta päihtyy niin, että nukahtaa kesken rakkaudentunnustustensa. Juditha huomaa tilaisuutensa tulleen. Hän hakkaa nukkuvan Holoferneen pään miekalla poikki ja kukistaa näin vihollisen. Juditha vie Holoferneen pään voiton merkiksi Bethuliaan, jossa voittoa Judithaa juhlietaan sankarina.

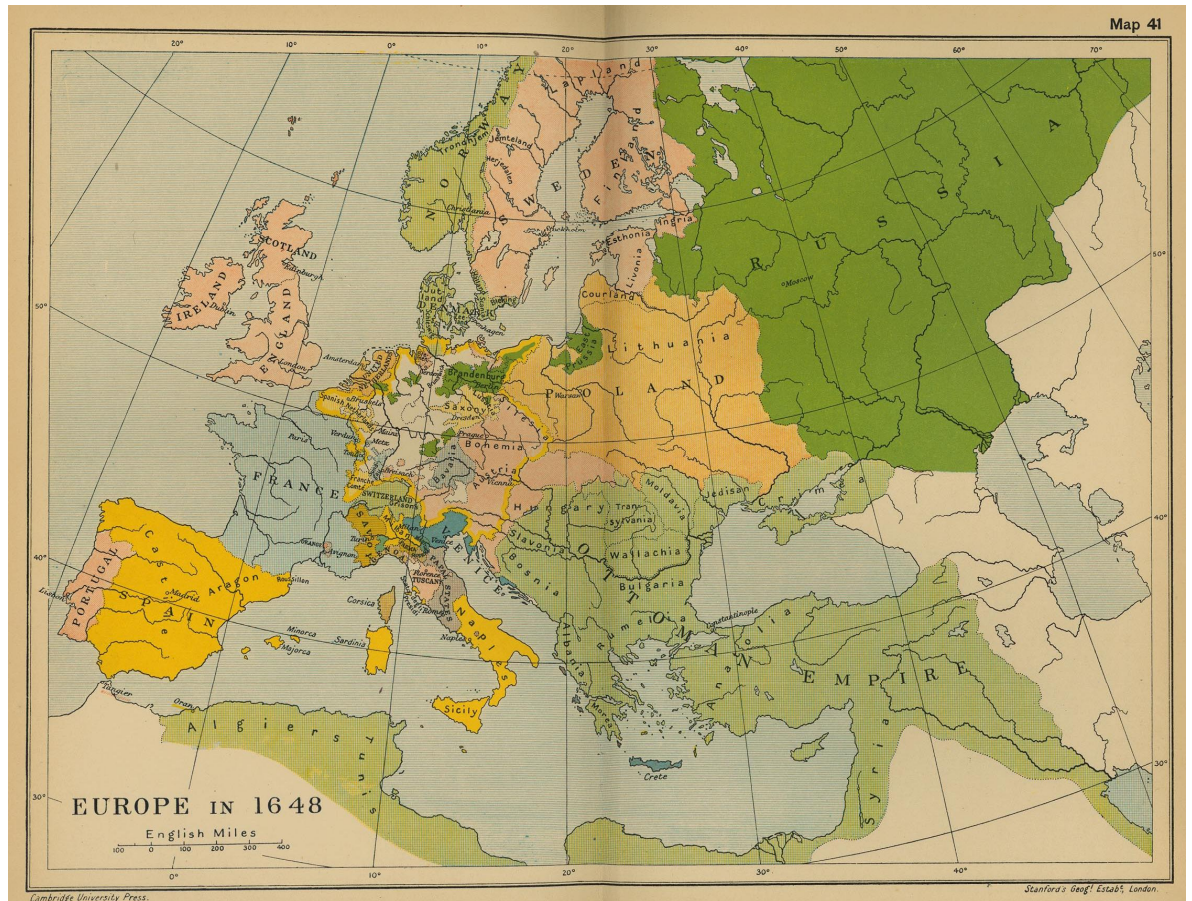
Raamatussa Judithan kertomus on yllä mainittua tiivistystä hieman monisyisempi. Tarina on vertauskuvallinen siinä mielessä, että Juditha edustaa juutalaisia ja Juudeaa, jotka Judithan avulla voittavat pakanalliset assyrialaiset. Cassetin libretto, joka osin poikkeaa Raamatun kertomuksesta, lisää yhden merkitystason alkuperäiseen kertomukseen: libretto on allegoria Venetsian sen hetkiseen poliittiseen tilanteeseen (Vivaldi 2008, XXX). Habsburgit kävivät tuolloin sotaa ottomaaneja vastaan. Ottomaanit uhkasivat valloituksillaan jo Wienin portteja. Venetsian laivasto osallistui sotaan vuosina 1714-1718. Oratorion syntyhetkellä vuonna 1716 kristittyjen liittoutuma oli saavuttanut tilapäisiä voittoja Peloponnesoksella ja Aegean merellä.

Cassetin teksti patrioottisine viittauksineen toimi hengennostattajana. Poliittinen kantaottavuus ei ollut ospedaleissa esitettävillä teoksilla tuohon aikaan mitenkään tavatonta, päinvastoin (Selfridge-Field 1986, 374). Näin Cassetti itse muotoilee roolien merkitykset *Juditha triumphansin* libreton esipuheessa:

”Sota on meneillään, ja raivokas vastustaja uhkaa: Juditha on ADRIA ja hänen seuralaisensa Abra on USKO. Bethulia on kirkko ja Ozias ylin paavi, kristittyjen liitto ja neitseiden johtaja. Holofernes on turkkilaisten kuningas [sulttaani], eunukki [Vagaus] hänen kenraalinsa, ja koko Venetsian laivue nauttii suurenmoisesta voitosta.” (Ks. Vivaldi 2008, XLI.)

Cassetti kirjasi myös oman synopsiksensa librettoon:

”Ylipappi Oziaan uskonkiihkon lietsomana, jalo Juditha, paaston ja rukoilun voimistamana ja viitaan verhoutuneena kulkee ripeästi sotilasrivistöjen läpi ja valloittaa barbaarikenraalin sydämen. Illallisen jälkeen, kun uni ja viini, kiitos jumalaisen laupeuden, on tainnut Holoferneen tokkuraan, Juditha leikkaa Holoferneen pään tämän omalla miekalla, ja Bethulia riemuitsee voittoa ankarasta vihollisesta.” (Ks. Vivaldi 2008, XXXII.)



Kuva 3. Ottomaanien imperiumi oli levittäytynyt laajalle vuonna 1648. (Ward & co 1912, Map. 41.)

### 3.1 Voittoisa Juditha

Judithan ja Holoferneen tarinaa on tulkittu versioksi Davidin ja Goljatin taistelusta, jossa ulkoisesti heikompi voittaa älyn ja uskon voimalla fyysisesti mahtavan vastustajansa. Judithan valtteja ovat hengellinen omistautuneisuus ja kaunis ulkonäkö. Juditha on eräänlainen "salainen ase", kotimaansa poliittinen agentti. Kenties Juditha on myös älykäs sotilaallinen strategi, joka harkitulla diplomatialla voittaa vihollisen luottamuksen puolelleen ja toteuttaa huolellisesti suunnitellun tehtävän.

Vaikka Judithan missiossa on selkeä seksuaalinen vire – käyttäähän Juditha kauneuttaan ja sukupuoltaan hyväkseen – tarina urheasta Judithasta miellettiin naisille sopivaksi moraaliseksi samastumiskohteeksi ja sitä myöten myös hyväksi oratorion aiheeksi tyttöjen ja naisten luostarityyppiseen laitokseen. Jeanne d'Arcin tavoin Juditha on kaunis ja hurja, olematta sen mielenvikaisempi kuin kuka tahansa fanaattinen uskovainen.

Juditin kirja on poistettu protestanttisesta Raamatusta eikä sitä ole kelpuutettu juutalaisten Tanakhiin, ehkä juuri seksuaalisen sisältönsä takia. Feministeillekään Juditha ei ole oikein kelvannut. Vaikka Juditha on aktiivinen toimija, ulkoisen viehätysvoiman käyttö on koettu arveluttavaksi. (Mattila 2003.) Freudilaisittain tulkittuna Holoferneen dekapitaatio symboloi kastaatiota. Ehkä mielenkiintoisinta on se, että uskonnollisen tekstin sanoma on moraalisesti niin hutera: Juditha murhaa vastustuskyvyttömän miehen vakaumuksensa vuoksi. Perusviesti hänen kertomuksessaan on: tarkoitus pyhittää keinot.

Judithan tarina on innoittanut monia kuvataiteilijoita ja säveltäjiä kautta vuosisatojen. Nainen, joka voittaa vastustajan sekä feminiinisiksi miellettyin keinoin että maskuliinisin asein herätti ihmisissä intoa ja kiihkoa, ehkäpä samanlaista viehätystä kuin Pietàn kuorolaiset miesten musisointiin tottuneessa konserttiyleisössä. Rousseau muistiinpano Mendicantin tytöistä antoi jonkinlaisen kuvan tästä elämäyksestä. Englantilaisen kirjailijan ja taiteen keräilijän William Beckfordin kuvaus on vastaava esimerkki:

”Orkesterinäkömä saa minut edelleen hymyilemään. Olihan se kokonaan naissukupuolinen, ja oli tavatonta nähdä herkän valkoisen käden matkustavan pitkin valtavaa kontrabassoa, rusottavia poskia puhaltamassa kaikin voimin käyrätorvea. Jotkut, jotka ovat jo vanhoja amazoneja, ja jotka ovat luopuneet viuluistaan ja rakastajistaan, ottavat ronskisti patarummut. Ja yksi raukka ontuva leidi, vaille vastarakkautta jäänyt, muodostaa nyt ihailtavan figuurin fagotti kädessään.” (Cross 2010.)

Aikalaiset kokivat Pietàn soittavat ja laulavat naiset varmasti melko erilailla kuin me. Samoin kuin Rousseau ihmetellessään, miten niin rumat voivat laulaa niin kauniisti, Beckford kiinnittää erityistä huomiota esiintyjien ulkonäköön ja yhdistää soittotaidon seksuaalisuuteen. Beckfordin ehkä hieman humoristisestakin tekstistä paistaa läpi oletus, että jos tyttö ei pääse naimisiin, hänen on jäätävä orkesteriin soittelemaan fagottia.

Ajatus naisen ammatillisesta tai taiteellisesta kunnianhimosta oli 1700-luvulla melko outo. Nykypäivän ihmisenä haluaisin olettaa, että huolimatta ospedalien luostarimaisista ja varmasti ankaristakin oloista, monet naisista jäivät ospedaleen juuri siksi, että siellä he saivat soittaa. Ospedalen ulkopuolella se olisi ollut vaikeaa. Joillekin Pietàn naisille myös musiikin opettaminen saattoi olla jonkinlainen kutsumus.

### 3.2 Taivaalliset instrumentit

*Juditha triumphans* (RV 644) on sävelletty viidelle naissolistille, (nais)kuorolle ja orkesterille. Teos on yksi Vivaldin suosituimpia ja myös taiteellisesti arvostetuimpia

suurimuotoisia kirkollisia teoksia *Magnificatin* (RV 610) ja *Glorian* (RV 589) ohella. Se on myös yksi varhaisimmista säilyneistä venetsialaisista oratorioista (Selfridge-Field 1986, 382). Pietässä ja muissa ospedaleissa oli kyllä esitetty oratorioita myös ennen Vivaldia, esimerkiksi Spadan ja Gasparinin teoksia. Vivaldin tiedetään säveltäneen *Juditha triumphansin* lisäksi kaksi oratoriota (Selfridge-Field 1986, 382).

Vivaldin hengellisiä laulusävellyksiä luonnehditaan yleensä konsertoiviksi. Hänen lukuisat soolomotettinsa ovat ikään kuin konserttoja lauluäänelle. Soolot ovat virtuoottisen näyttäviä, kuorokohdissa viuluilla on usein pääasiallinen melodinen kudos ja lauluäännet deklamoivat taustalla homofonisesti. Vivaldi nappaa tekstin tunnelmat, mutta hänen kirkkoteoksissaan yksittäisillä sanoilla ja lauseilla ei juuri ole suurta merkitystä. (Talbot 2010.)

Kaikki Vivaldin Pietälle säveltämät hengelliset teokset olivat tyyllisesti ajan oopperamaisten vaikutteiden leimaamia. Näin myös *Juditha triumphans*, joka on Vivaldin toinen oratorio *Moyses Deus Pharaoniksen* jälkeen. Judithaa pidetään Vivaldin Pietä -repertuaarin taidokkaimpana ja seikkaperäisimpänä teoksena (Talbot, 2010). Vivaldi sävelsi Judithan aikoihin myös useita oopperoita kuten esikoisensa *Ottone in villa* (1713) ja *Orlando finto pazzon* (1714) sekä kaksi oopperaa kaudelle 1717 (Talbot 2010).

*Juditha triumphansissa* instrumenttien käyttö on hyvin monipuolista. Soittimien määrä ja niiden keskinäinen erilaisuus on hämmästyttävän laaja. Soolosoittimina on käytetty viulun lisäksi viola d'amorea, violonea, chalumeautta, viittä viola da gambaa, oboeita, neljää teorbia<sup>5</sup> ja mandoliinia.

Kaikilla näillä vähän erikoisemmilla soittimilla on sävellyksessä symbolista merkitystä, esimerkiksi viola d'amore edustaa armoa ja chalumeau uskollisuutta. Neljän sooloteorbin kulkeva basso ja mandoliinin jatkuva kuudestoistaosatikutus kuvaavat ajan rientoa ja vieriviä vuosia. Monipuolinen soittimien käyttö ei ollut Venetsian oopperoissa tavallista, mutta Pietän oratorioissa kyllä. Vaikka Vivaldin oratoriot sävellettiin ajan maallisten, oopperallisten konventioiden mukaisesti, niillä tähdättiin ennen kaikkea "taivaallisiin efekteihin" (Selfridge-Field 1986, 382). Vaikka lauluääni oli etusijalla, monipuolinen instrumentaalisuus korosti (ei siis vähentänyt, kuten aikaisemmin ajateltiin) kappaleen hengellisyyttä ja syvällisyyttä. Vivaldi näki instrumentaalimusiikin mahdollisuudet

---

<sup>5</sup> Teorbit soittavat pareittain. Neljälle teorbille on siis kirjoitettu kaksi soolostemmaa.



vokaalimusiikista erillisenä muotona. Hän kehitti Pietàhan jo ennen häntä juurtunutta, värikästä soitinkulttuuria ja esittämistapaa, jossa eri soitinryhmät (vrt. *concerto grosso*) sijoitetaan erilleen kirkon eri osiin (Selfridge-Field 1986, 382).

### 3.3 Tenorien ja bassojen arvoitus

*Juditha triumphansin* kuoro-osuudet, kuten lähes kaikki muutkin Vivaldin Pietälle säveltämät kuorokappaleet, on merkitty stemmoille SATB. Tämä oli tapana myös muiden Pietälle sävellettyjen kuorokappaleiden kohdalla. Merkintätapa on hämmentänyt tutkijoita ja innostanut monenlaisiin teorioihin: Lauloivatko naiset tenori- ja bassostemmat oktaavia kirjoitettua korkeammalta? Lauloivatko he kenties kirjoitetulta korkeudelta? Lauloivatko kontra-altot tenoristemmaa ja jätettiinkö bassostemma kokonaan laulamatta? Lauloivatko opettajat tai muut palkatut miehet bassostemmaa?

Johtava Vivaldi-tutkija Michael Talbot kumoaa viimeksi mainitun väitteen jyrkästi. Kirkossa laulaminen oli 1700-luvulla tiukasti säädeltyä: Kirkolliset palvelukset olivat muodollisia tilaisuuksia, joissa muusikoille oli erityiset palkkaussäännöt. Amatöörimäistä "avustamista" ei harrastettu. Tärkein syy oli kuitenkin sosiaalinen: Rooman kirkko salli naisten laulamisen uskonnollisissa tilaisuuksissa vain heidän omissa yhteisöissään, ei miesten kanssa rinta rinnan (Talbot 1994, 130). Oli jo suuri myönnytys, että ospedalien naiset saivat esiintyä julkisesti molemmille sukupuolille. Myös monet aikalaistekstit tukevat tätä väitettä. Kukaan ei mainitse kirjoituksissaan miehiä esiintyjinä, eikä heitä löydy myöskään palkkalistoista. Pietàn *corossa* lauloivat ja soittivat siis vain ja ainoastaan naiset.

Muihin stemmoja koskeviin oletuksiin ei ole yksiselitteistä ratkaisua. Talbot väittää, että tenoristemma laulettiin aina kirjoitetusta korkeudesta (Talbot, 1994, 138). Venetsialainen viritys oli hyvin korkea, ehkä korkeampi kuin 440Hz<sup>6</sup>. Ja varsinkin Pietàssa, jossa oli ospedalien laajin laulajisto, tenoristemma pystyttiin toteuttamaan. Dokumentteissa tenorilaulajiksi on nimetty neljä laulajaa vuosien 1694-1748 välisenä aikana: Antonia (1694-1708), Paulina (1694-1748), Vittoria (1703-7) ja Ambrosina (1736-42). Joinain aikoina tenoreista on luultavasti ollut pulaa, sillä kappaleisiin on merkitty vain SSAB, kuten yleensä Mendicantin ja Incurabilin sävellyksissä. (Talbot 1994, 131.) Radikaalimpien oletusten mukaan myös tenoristemmat laulettiin oktaavia korkeammalta.

---

<sup>6</sup> a<sup>1</sup>= 440Hz

Basson kohdalla Talbot olettaa, että käytäntö vaihteli olosuhteiden mukaan. Transponointi oktaavia ylemmäs tapahtui riippuen tilanteesta. Molemmat käytännöt olivat mahdollisia. Miehen rekisteristä laulavat matalat "naisbassot" ovat todella harvinaisia, mutta Talbot olettaa, että heitäkin oli ospedalien laulajistossa silloin tällöin. Venetsian musiikkielämän tapahtumia raportoiva uutislehti *Pallade veneta* kirjoittaa heinäkuussa 1687 kuvauksen Mendicantin Maria Anna Zianista, joka "laulaa baritonia vangitsevalla tavalla". Syksyllä 1758 venetsialainen aatelismies Pietro Gradenigo valittelee päiväkirjassaan kahdeksankymmppisen, "arvostetun bassolaulajan" Anna Cremonan kuolemaa. Pietàn kirjoista löytyy maininta "Anneta dal basso". Termi 'basso' voi näissä yhteyksissä kuitenkin viitata soololaulajiin eikä välttämättä heidän laulamiinsa stemmoihin. (Talbot 1994, 131-132.) Bassostemman pois jättäminenkin oli mahdollista, sillä yleensä continuo seuraa bassostemmaa. Laulustemmojen instrumenteilla korvaamisen traditio oli pitkä, ja on mahdollista, että kukaan ei laulanut bassoa.

#### 4 OPI SKELIJALAVALLA

Teoksen tiivistäminen oli Juditha-projektin tuotannon ensimmäinen askel. Kuuntelemalla levytyksiä ja lukemalla partituuria ja tekstiä selvitin, mitkä kohdat ovat epäolennaisia juonen kannalta ja mitkä taas soitinnuksen kannalta mahdottomia. Ne karsittiin pois. Jäljelle jääneistä osista muovailin kokonaisuuden, jossa oli kaikille laulajille sopivaa musiikkia ja joka oli myös instrumenttien kannalta mahdollisimman monipuolinen. Yksi kriteereistä oli ilmeikkyyt: konsertista oli saatava musiikillisesti tarpeeksi monipuolinen kuuntelijan mielenkiinnon säilyttämiseksi.

Seuraava vaihe oli roolitus, soittajien hankkiminen ja aikataulujen laatiminen. Roolitus oli helppoa, sillä osastollamme oli juuri viisi pääaineista laulajaa ja kaikki melkein sopivia äänityyppejä kyseisiin rooleihin. Tosin suunnitteluvaiheessa Judithan laulaja oli vielä mezzosopraano, harjoituskauden aikana fakki oli muuttumassa sopraanon suuntaan. Tästä syystä viritystä nostettiin tasoon 440Hz, mikä oli luultavasti myös Pietàn vire tuohon aikaan (Vivaldi 2008).

Tuotannollisesti *Juditha triumphans* oli haasteellinen erityisesti siksi, että produktiossa oli mukana paljon soittajia ja monta laulajaa. Aikataulujen laatiminen, luokkien varaaminen ja harjoituksista tiedottaminen vaativat suurimman työn. Vanhaan musiikkiin erikoistunut laulaja ja musiikin liseniaatti Päivi Järviö toimi projektin vastaavana opettajana ja

musiikillisena valmentaja. Hän laati periodiviikon aikataulun, jossa piti ottaa mahdollisuuksien mukaan huomioon kaikkien osallistujien pääsemiset.

Projektia helpotti se, että konsertti sovitettiin Metropolia Ammattikorkeakoulun vanhan musiikin osaston vuosikalenteriin ja -budjettiin. Päivi Järviön lisäksi barokkiviulisti Minna Kangas saatiin mukaan, huolehtimaan erityisesti viulistien opetuksesta. Tuottajan tehtäviini ei kuulunut rahojen hankinta, joka yleensä lienee tämän kaltaisten tuotantojen suurin ongelma.

Esityksessä ei ollut näyttämöllistä ohjausta. Se oli harmillista, mutta taloudelliset seikat rajoittivat. Rahalliset resurssit olivat todella suppeat suhteessa projektin laajuuteen ja opiskelijoiden määrään ja kokemukseen. Musiikin harjoittaminen oli etusijalla. Palkattu näyttämöohjaaja olisi ollut mahdoton vaihtoehto. Omin päin tehtynä näyttämöllisen version rakentamiseen olisi mennyt moninkertaisesti aikaa. Nyt konsertin visuaalinen ilme tehtiin valoilla ja taustakuvilla, joita etsin internetistä. Esiintymisvaatteet hankittiin omista varastoista. Kankaalle projisoituja kuvaesityksiä oli kaksi. Yhdeksän kuvan sarja Venetsian ja ottomaanien sodasta pyöri luuppina, kun yleisö saapui sisälle. Toinen kuvasarja taustoitti musisointia. Olin koonnut kuvien joukkoon Judithaa kuvaavia maalauksia eri aikakausilta, muutaman öisiä tunnelmia kuvaavan maiseman, kaksi avaruudesta otettua tähtikuvaa sekä abstrakteja, melko yksivärisiä kuvia.

Musiikillisessa mielessä konserttiversio osoittautui lopulta hyväksi ratkaisuksi, sillä kyseessä oli suuren kokoonpanon esitys, joka vietiin läpi ilman kapellimestaria. Myöskään teoksen "autenttisuus" ei esittämisen osalta kärsinyt; alun perin teokseen ei liittynyt mitään näyttämöllisiä elementtejä, vaan Pietán naiset esittivät oratorion ospedalen tyyliin, näköesteen takaa ja nuoteista laulaen (Vivaldi 2008, XXXVIII).

Orkesterien kokoonpanot olivat barokin aikana hyvin vaihtelevia. Orkesterit kasattiin "tarpeen mukaan". Myös meidän projektissamme soittajisto muotoutui tällä periaatteella. Esityksessämme oli mukana peräti seitsemän viulista ja yksi alttoviulisti. Minna Kangas halusi kaikki kynnelle kykenevät barokkiviulun opiskelijat mukaan, koska Vivaldi on periodiviulisteille hyödyllistä ja sopivan haastavaa perusohjelmistoa. Yksi viulisteista tuli mukaan vasta viime hetkillä, kun teosta oli jo harjoiteltu useampaan kertaan. Hän soitti modernilla viululla ja modernilla jousella. Viulisteja oli muuhun yhtyeeseen nähden hieman liian monta; Judithan ja Holoferneen matalissa aarioissa piti pitää tarkkaa huolta balanssista. Virytyksen tasoksi otettiin laulajien toivomuksesta 440Hz, mikä tuotti

viulisteille viritysongelmia. Metropolia Ammattikorkeakoulun suolikieliviulujen ”kotivire” on yleensä 415Hz ja jatkuva vaihtaminen matalammasta korkeampaan ja takaisin aiheutti sen, että vire helposti laski. Myös soittaminen näin suurella joukolla ilman kapellimestaria tai edes ilman johtavaa cembalista oli hyvin haasteellista, toki myös opettavaista.

Basso continuo soittivat cembalo, urut, teorbi, barokkikitara, sello ja kontrabasso. Tällä soitinvalikoimalla pystyimme luomaan kohtuullisen monipuolisesti erilaisia sävyjä resitatiiveihin ja aarioihin. Kappaleiden soitinnukset laati pääasiassa Päivi Järvi<sup>7</sup>. Secco-resitatiivit esitettiin kaikki ilman bassojousia, mikä ketteröitti resitatiivien etenemistä ja helpotti laulajien artikulaatiota. Kitara ja teorbi niputettiin yhteen; tämä ratkaisu toimi, sillä kokeneempi teorbisti ja ensimmäistä kertaa continuo soittava kitaristi soittivat yhdessä.

Continuon soittajat laativat stemmojensa kenraalibasso-numeroinnin pääasiassa itse, sillä partituurissa kenraalibassomerkintöjä oli hyvin vähän. Joidenkin sointujen kohdalla oli yhdessä päätettävä, mikä vaihtoehto valitaan.

#### 4.1 Teoksen lyhentäminen

Miksi sitten valita suurimuotoinen sävellys, joka ei alkuperäisessä asussaan sovellu Metropolia Ammattikorkeakoulun kaltaisessa oppilaitoksessa esitettäväksi? Millä perusteilla teosta saa peukaloida?

Kaikki syyt *Juditha triumphansin* muokkaamiseen olivat käytännöllisiä ja pedagogisia. Produktiomme laajuutta rajoittivat Metropolia Ammattikorkeakoulun antama opetusmääräraha, aikataulu, käytettävissä olevat soittajat ja soittimet. Luultavasti samankaltaiset syyt ohjasivat Vivaldia hänen sävellystyössään, niin kuin kaikkia muitakin barokin ajan säveltäjiä.

Antonio Vivaldi räätälöi oratorion tietyille Pietàn oppilaille. Vivaldi tunsu hyvin jokaisen roolin laulajan taidot ja äänenväriin. Hän varmasti tunsu useimmat esiintyjät henkilökohtaisesti. Sen hetkinen soittajisto, kenties myös taloudelliset tai muut ulkomusiikilliset seikat vaikuttivat Vivaldin säveltämiseen. Tämä teos, kuten useimmat barokin ajan sävellykset, sävellettiin jonkin instituution (hovi, luostari, kirkko jne.)

---

<sup>7</sup> Katso Liite 2.

tilauksesta johonkin tiettyyn tarpeeseen. Tilaajan tai teoksen esittäjien pyynnöstä teoksia saatettiin muuttaa vielä viime hetkellä ennen konserttia. Myös uusintaesityksiin tehtiin muutoksia tarpeen mukaan. Esittämisen käytännöt olivat 1700-luvulla erilaiset kuin esimerkiksi 1800-luvun lopulla. Laulajien ja soittajien taitoihin kuului harkittu improvisointi, toisin sanoen koristeiden tekeminen (ks. esim. Fuller 1989). Säveltäjän kirjoittamat nuotit muodostivat rungon, mutta teos saattoi muuttua vielä esityksenkin aikana jonkin verran. Barokin aikana säveltäminen oli ennen kaikkea käsityöläisammatti. Vasta romantiikan aikana syntyi käsitys sävellyksestä taideteoksena, joka oli valmis ja täydellinen, sitten kun sen ”luonut” säveltäjä niin päätti.

Vaikka *Juditha triumphans* oli tilausteos, Vivaldi luultavasti tarkoitti Judithan toki myös yleisempään käyttöön ja toivoi, että sitä esitettäisiin muuallakin. Yksi merkki tästä on poikakuoromerkintä SATB, vaikka emme voi olla varmoja, lauloivatko Pietàn tytöt ja naiset tenori- ja bassostemmat kirjoitetulta korkeudelta. Monia Pietään ja muihin ospedaleihin sävellettyjä teoksia esitettiin myös muualla (mieskuoroissa), esimerkiksi San Marcossa ja muissa Venetsian kirkkoissa, joissa työskenteli ammattilaulajia ja instrumentalisteja (Eanes 2009, 77). Joskus nämä muusikot olivat samoja, jotka opettivat ospedaleissa. Vivaldilla ja muilla ospedaleissa työskennelleillä säveltäjillä oli intressejä kansainväliseen uraan. Vivaldin lisäksi esimerkiksi Nicoló Porpora (1686-1768) ja myöhemmin Baldissare Galuppi (1706-1785) saivat mainetta Venetsian ulkopuolella.

Kuten mainitsi aikaisemmin, *Juditha triumphansissa* on käytetty monipuolisesti Pietàn varsin monenkirjavaa instrumenttivalikoimaa<sup>8</sup>. Teoksessa on esimerkiksi aaria viola d’amorelle, aaria neljälle teorbille sekä kaksi aariaa, jossa laulajaa säestää peräti viisi viola da gambaa. Yhdessä aariassa obligato-soittimena on klarinetin sukuinen sopraano-chalumeau. Nämä aariat jätettiin käytännön syistä tästä produktiosta pois<sup>9</sup>.

Teosta on reilusti lyhennetty myös muita osin, jotta konsertin kesto olisi opiskelijakonsertin mittainen. Osan lyhennelmän aarioista valitsin pedagogisin perustein yhdessä laulajien kanssa ja jaoin laulettavan materiaalin tasan kaikkien laulajien kesken. Oziaan rooli oli alun perin selvästi pienempi kuin muiden, luultavasti siksi, että osa teoksesta on ilmeisesti kadonnut tai jätetty pois (Vivaldi 2008, XXXV-XXXVI).

<sup>8</sup> Osa soittimista saattoi olla lainattu muista ospedaleista tai San Marcon varastoista. Luettelon mukaan Pietässä ei tuona vuonna ollut kaikkia *Juditha triumphansissa* tarvittavia instrumentteja (Arnold 1962).

<sup>9</sup> Katso Liite 1.

Resitatiiveissa on otettu huomioon tarinankuljetus; tiivistys on tehty tarinan ehdoilla. Yhtä Judithan ja Holoferneen vuoropuhelua (IXa) lyhennettiin seitsemän ja puoli tahtia, ja toista resitatiivia (Xa) Holoferneen ja Judithan repliikin verran (tahtiin 15 saakka).

Judithan mandoliiniaaria "Transit aetas" (XVII b) on yksi oratorion "eksoottisista" helmistä. Siksi halusin sisällyttää sen lyhennelmään. Instrumentaalisesti se poikkeaa paljon muista aarioista. Se osoittautui oratorion monista erikoisista aarioista ainoaksi toteuttamiskelpoiseksi. Mandoliini soittaa sooloa ja viulut soittavat pizzicatossa bassoa. Mandoliini oli tyypillisesti venetsialainen soitin, jota Vivaldi käytti jonkin verran sävellyksissään. Vivaldi sävelsi soolomandoliinille kaksi konserttoa (RV 425 ja RV558) ja konserton kahdelle mandoliinille (RV 532) sekä musiikkia mandoliinille ja jousille (RV 93).

Konsertissamme mandoliiniaarian lauloikin Abra. Syy tähän oli osaksi pedagoginen: Abran laulaja, eli minä, halusin harjoitusta matalammalla keskialueella. Osaksi syy liittyi tarinan kuljetukseen: kohdassa, jossa tämä aaria tulee, Abra ja Juditha nauttivat Holoferneen tarjoamaa ateriaa ja he yrittävät viihdyttää Holofernestä ja voittaa aikaa, toisin sanoen varjella Judithaa lähentelyiltä ja innostaa Holofernestä juomaan lisää. Ensimmäisen suunnitelman mukaan aaria piti esittää niin, että Judithan laulajan, joka on jonkin verran näppäilytaitoinen, oli määrä soittaa mandoliinia. Tästä olisi tullut sävyyttävä draamallinen efekti, joka olisi tehnyt kunniaa Pietàn monitaitoisille muusikoille. Suunnitelma hylättiin, sillä keskittyminen soittamiseen ja laulamiseen samassa konsertissa osoittautui liian hankalaksi.

Otimme myös muita esittämisen käytäntöihin liittyviä vapauksia: Ylipappi Oziaan roolin lauloi tässä produktiossa mies oktaavia alemmaa. Oziaan aariaan (XV b) täytyi sen vuoksi tehdä sovitus, jossa sello ja urut korvasivat viulun tai alttoviulun sellaisissa kohdissa, joissa basso olisi ollut laulajan alapuolella. Sovituksen laati Päivi Järviö<sup>10</sup>. Joistakin aarioista da capo -kertaus jätettiin pois. Holoferneen aariassa (XVIII b) sekä alku- ja loppukuoroissa (I ja XXVII b) oboet korvattiin nokkahuiluilla. Kuoroissa trumpettien stemmat jaettiin viulujen kesken. Yhdestä Judithan aariasta (XX b) mukaan otettiin vain alkusoitto. Kuoroa ei käytetty, vaan solistit lauloivat kuoro-osat. Kuoro-osissa sopraano lauloi tenoristemmaa oktaavia kirjoitettua korkeammalta. Cembalo ja urut viritettiin Young

---

<sup>10</sup> Katso Liite 2.

-järjestelmän mukaan, jotta oratorion keskenään äärimmäisetkin sävellajit (esimerkiksi E-duuri ja g-molli) pääsivät edes jotenkin oikeuksiinsa<sup>11</sup>.

#### 4.2 Aarioista ja roolituksesta

*Juditha triumphans* on kokonaisuudessaan hyvää laulettavaa ammattikorkeakoulutasoisille laulun opiskelijoille. Pedagogiset syyt, jotka vaikuttivat aarioiden valintaan, olivat yksinkertaiset: valitsimme kaikille laulajille – rajoitetun soitinarsenaalin puitteissa – kaksi tai kolme omia laulajantaitoja harjaannuttavaa tai muuten sopivaa aariaa, joista toinen on nopeampi ja toinen hitaampi. Oziaan roolin laulavan miesopiskelijan osa supistettiin kahdesta aariasta yhteen sen vuoksi, että hän oli matkoilla harjoitusperiodin aikana eikä pystynyt osallistumaan produktion täysipainoisesti. Abran ja Vagauksen laulajat saivat kolme aariaa, koska heillä ei ollut yhtä montaa resitatiivista laulettavana kuin Holoferneellä ja Judithalla.

Koska *Juditha triumphansin* aariat ovat da capo -aarioita, ne tarjosivat hyvän mahdollisuuden tyylinmukaisten kadenssien ja da capo -koristelujen harjoitteluun. 1700-luvulla da capo -koristelut olivat runsaita ja niitä ei yleensä kirjoitettu muistiin. Koristeiden teko oli osa laulajalta vaadittua, automaattista osaamista. Samoin kadenssit, jotka tehtiin A-osan kertauksen loppuun kvarttisekstisoinnulle (joskus myös B-osan loppuun). Kadenssit saivat olla taiturillisia ryöpsähdyksiä, joihin aariat huipentuivat ja jotka vangitsivat kuulijan vielä hetkeksi ennen aarian loppua. Jokaisella laulajalla oli oma tapansa tehdä koristeita ja kuvioita. Tyyli riippui kunkin laulajan äänen ominaisuuksista ja muusikkoluonteesta.

Huomasin harjoitusten edetessä, että kadenssien ja koristeiden laatiminen ja harjoittelu lykkääntyy projektin loppupuolelle. Näin kävi melkein kaikkien laulajien kohdalla. Koristeiden suunnittelu on improvisointia, jossa etsitään itselle ja kappaleeseen luontevasti istuvat täytöt, trillit, appoggiaturat jne. muuntelemaan säveltäjän kirjoittamaa runkoa. Tämä vaatii aikaa ja huolellista ääneen istuttamista. Kun sopivat koristeet ovat löytyneet, ne pitää harjoitella sujuviksi. Vaikka olimme kaikki jo jonkin verran harjaantuneita koristeluun, improvisointi ei käy tuosta vain. Varsinkin kadensseissa saattaa usko loppua

---

<sup>11</sup> Lisätietoa: Young, Thomas 1800. "Outlines of Experiments and Inquiries respecting Sound and Light" (In a Letter to Edward Whitaker Gray, M.D. Sec. R.S.). Philosophical transactions of the Royal society of London, vol. 90, part 1. p. 143.

kesken matkan. Kadensseille tulo ja kadenssilta poistuminen olivat myös yhteisöitännöllisesti kohtia, joita piti harjoitella paljon.

*Juditha triumphansin* ensiesityksessä laulaneet solistit tiedetään. He olivat Caterina (Juditha), Silvia (Abra), Apollonia (Holofernes), Barbara (Vagaus) ja Giulia (Ozias). Caterina (1672/1673-1765) oli luultavasti sama kuin violonen ja sinkin soittajana tunnettu Caterina. Hän jäi pois *corosta* vuonna 1762. Silvia (1650-1725) tunnettiin ”Silvia piccolana”. Hän oli laulanut aiemmin Francesco Gasparinin oratorioissa ja hänet mainitaan vuosina 1706 ja 1713 Vincenzo Coronellin laatimissa Venetsian turistioppaissa. Apollonia (1692-1751) tunnettiin loistavana laulajana, joka myöhemmin tuli ajan johtavien säveltäjien mm. J.C. Nemeitzin ja J.J. Quantzin tietoisuuteen. Barbaran (1669/1670-1758) tiedetään esiintyneen laulajana ainakin vuodesta 1687 lähtien. Hän soitti lisäksi teorbia ja viulua. Giulia on luultavasti sama henkilö kuin urkuri Giulia (1685/1686-1763). (Vivaldi 2008, XXXII.)

Kiinnostava seikka on laulajien ikä. *Juditha triumphansin* ensiesityksen aikaan Apollonia oli 24-vuotias, Giulia 31-vuotias, Caterina noin 44-vuotias, Barbara 47-vuotias ja nuorta orjatyttö Abraa esittänyt Silvia peräti 66-vuotias. Vanhempia hahmoja esittäneet Caterina, Apollonia ja Giulia olivat kontra-alttoja, nuoria esittäneet Silvia ja Barbara sopraanoita<sup>12</sup>. Tämä äänijako oli tuon ajan konventioiden mukainen (Vivaldi 2008, XXXII). Eläkeikäinen Silvia oli luultavasti kokenut ja suvereeni koristeiden tekijä, sillä Abran aarioihin on merkitty runsaasti kertauksia myös A-osan eri jaksoihin.

Neljä *Juditha triumphansin* viidestä roolista on tarkoitettu matalille naisäänille, joita Pietässä ilmeisesti oli käytettävissä useampia. Harjoitusprosessimme aikana pohdin usein, voisiko syy matalan alueen runsaaseen käyttöön olla myös äänenmuodostuksellinen? Ehkä naisten musiikkikoulussa naisäänien koulutukseen suhtauduttiin eri tavalla kuin poikien tai kastraattien äänenmuodostukseen? Ehkä Pietässä oli oma ”laulukoulukunta” tai perinne, joka suosi keskialan ja puherekisterin vahvistamista?<sup>13</sup> Ehkä orkesteri soitti niin hiljaa, että solistien ääni kantoi matalammallakin alueella? Kyse voi olla myös siitä, että Venetsian vire oli aikakauden korkeimpia. Vertailumielessä voi huomioida, että esimerkiksi

<sup>12</sup> Abran rooli on partituurissa merkitty kontra-altolle (Vivaldi 2008, LI). On tärkeä muistaa, että Vivaldin aikana kontra-altoiksi kutsuttiin sopraanoa matalampaa ääntä. Termi kontra-altto tarkoitti silloin luultavasti myös äänityyppejä, joita nykyisin kutsuttaisiin mezzosopraanoiksi tai altoiksi.

<sup>13</sup> Tietynlainen lauluhanne saattaa syntyä pienemmissäkin yhteisöissä, esimerkiksi työpaikan kuorossa.



Händelin naisäänille kirjoittamat ooppera-aariat ovat hyvinkin korkeita, esimerkiksi Almiran (HWV 1, 1705) pääroolin ambituksen yläpää on kolmiviivaisessa c:ssä. Ne ovat myös äänellisesti selkeästi laaja-alaisempia kuin *Juditha triumphansin* aariat. Toisaalta, da capojen koristeluissa ja kadensseissa Vivaldinkin laulajat saattoivat vapaasti esitellä ääntensä ulottuvuuksia.

Vivaldin aikana koulun laulun yliopettajina toimivat Pietro Dal Oglio (1713-1714) ja Pietro Scarpari 1719-1743 (Arnold 1962, 45). Historiankirjat eivät valitettavasti kerro, mitä äänityyppiä he edustivat. Säveltapailun opettajilla (*solfeggio*<sup>14</sup>) oli myös varmasti jonkin verran vaikutusta Pietàn laulajien vokaalitaituruuteen. Pietàn käyttöön laadittu *solfeggio*-nuottikirja on olemassa. Kirjan nähneet tutkijat kertovat sen sisältävän hyvin vaativaa laulettavaa (Arnold 1962).

Partituurissa Judithan, Holoferneen, Oziaan ja Abran roolit on merkitty kontra-altolle<sup>15</sup> (Vivaldi 2008, LI). Ambitukset menevät näin: Juditha  $c^1-es^2$ , Holofernes  $c^1-e^2$ , Ozias  $c^1-d^2$ , Abra  $cis^1-e^2$ . Useissa levytyksissä roolitus on tehty niin, että Judithan laulaa "naisellisempi" mezzosopraanoääni ja Holoferneen hieman miehekkäämpi mezzo. Oziaan rooliin sopii todella tummaääninen kontra-altto ja Abran rooliin laitetaan usein kevyt sopraano. Tessituura on kaikissa viidessä roolissa melko lähellä toisiaan, mutta Abran ja Vagauksen tessituura on hieman korkeampi. Vagauksen laulettava on selkeästi tarkoitettu taidokkaalle, liikkuvalla ja ulottuvalla sopraanoäänelle. Vagauksen ambitus liikkuu kaikista laajimmalla alueella ( $c^1-g^2$ ).

Vanhan musiikin laulamissa on mielestäni vapauttavaa, että roolittaminen voi perustua muuhun kuin korkeusulottuvuuksiin. Juditha triumphans on hyvä esimerkki siitä, että karakterin esiintuominen voi olla enemmänkin äänenväri- tai persoonallisuuskysymys. Halusin tässä produktiossa tahallani kokeilla poikkeamista nykyaikana niin keskeisestä fakkiajattelusta: millaista olisi laulaa korkeana sopraanona matalaa aariaa? Liian matalaa, sanoisi moni laulunopettaja. Barokkimusiikissa ei kuitenkaan mielestäni ole olennaista "oikeanlaisen" musiikin laulaminen, vaan affektien tutkiskelu ja sisällöllisesti itselle sopivien laulujen laulaminen. Koska kukaan ei ihan tarkkaan tiedä, miten asiat piti tehdä 1700-luvulla, kokeileminen on sallittua – tietysti hyvän maun rajoissa.

<sup>14</sup> Solfeggio oli Pietässä luultavasti jokseenkin erilaista kuin nyky-Suomen musiikkikouluissa opetettava säveltapailu.

<sup>15</sup> Vaikka siis Abran esittäjä Silvia tiedetään sopraanoksi (Vivaldi 2008, XXXII).

## 5 TEKSTISTÄ MUSIIKIKSI

Resitatiivit ovat keskeinen osa barokkilaulajan koulutusta ja niitä on *Juditha triumphansissa* runsaasti, erityisesti kahdelle pääroolien esittäjille, Judithalle ja Holoferneelle. Resitatiivit ovat myös tärkeä osa continuon soittajien osaamista, siksi halusimme sisällyttää niitä mahdollisimman paljon tähän versioon. Esitän seuraavassa esimerkkejä ja huomioita continuon kanssa työskentelystä ja resitatiivien opiskelusta.

Laulajien ja basso continuon yhteistyö oli musiikillisesti tämän produktion – ja ehkä koko barokkilaulun – haasteellisin osuus. Miten saan continuon tukemaan tekstin ilmaisua? Miten saan oman laulamiseni niin selkeäksi, että continuon soittaja pystyy seuraamaan lauluilmaisua? Selkeimmin tämä ilmenee resitatiiveja laulaessa, sillä resitatiivit liikkuvat ja ”elävät” puheen rytmissä ja niissä on antaumuksella heittäydettävä kamarimusiisoinnin ytimeen, herkkävireiseen kuunteluun ja yhteistyöhön.

Continuon soitto cembalolla, uruilla ja näppäilysoittimilla on improvisatorista sointujen muotoilua ja soinnuilla rytmittämistä, jossa pitää ottaa huomioon aarian, fraasin tai resitatiivipätkän teksti ja tunnelma. Joskus tunnelma saattaa vaihtua erillisen sanan, tavun tai jopa yhden ohikiitävän henkäyksen aikana. Kunkin soittimen luonne otetaan huomioon tekstin värittämisessä: Uruilla saadaan aikaan jatkuvaa sointia. Näppäilysoittimilla voidaan tuoda esille kevyitä, nopeasti haihtuvia ja syttyviä tunnelmia. Cembalo on hyvä riuksempiin ja sähköittämistä vaativiin hetkiin. Sävyjen etsiminen tehdään continuon soittajien kesken sekä tietysti yhteistyössä tekstin tulkitsevan laulajan kanssa.

Keinoja tekstin tai kulloisenkin ”lausuman” tunnelmien kuvaamiseen ovat erilaiset arpeggiot (murtosoinnut) tai suorat soinnut. Myös pelkän bassolinjan soittaminen tai soinnun muiden sävelien poisjättäminen (*tasto*) voi joissain tilanteissa olla tunnelman virittävä tehokeino. Soinnun luonteen lisäksi efektejä tehdään vastamelodioilla ja ennen kaikkea soinnun pituuksilla ja sointujen katkaisemisilla. Resitatiiveissa katkaisuilla on suuri merkitys, jotta laulajan puhe jaksottuisi selkeästi ja ymmärrettävästi.

### 5.1 ”Herätyskello”

Keskeinen kysymys resitatiivien fraasien rakentamisessa on: kuka aloittaa? Se tuleeko sointu ennen, jälkeen vai samaan aikaan laulajan kanssa on myös ilmaisun keino resitatiiveissa. Vaihtoehdot ovat siis:

- 1) sointu soitetaan ennen laulajaa
- 2) lähdetään yhtä aikaa
- 3) laulaja replikoi ennen continuon sointua

Laulajan kannalta hyvin tärkeä continuon ele on fraasin aloitussointu, jos se tulee ennen laulua. Continuon aloitussointu toimii ikään kuin "herätyskellona", joka laukaisee laulajan liikkeelle. Sointu kuvaa jotain, vaikkapa oivallusta, ulkoista katseen kiinnittävää tapahtumaa tai mielentilan vaihdosta, johon laulaja reagoi. "Herätyskello" ilmaisee syyn, miksi ilmaista tulevan fraasin sanoma. Se voi ilmentää myös laulajan hengitystä, jossa on tietynlainen ajatus: esimerkiksi hämmentynyt, autuas tai kiihkeä ajatus.

Tyypillinen esimerkki tällaisesta herätyskelloefektistä on Holoferneen resitatiivin VIIIa alku (Esimerkki 1). Cembalo ja teorbi aloittavat soinnulla, joka innostaa Holoferneen laulamaan huudahtavan kysymyksen "Quid cerno?" (Mitä näenkään?). Hän on juuri ennen sointua tai kenties sen aikana (tämän tulkintavalinnan laulaja voi itse tehdä) nähnyt taivaallisen kauniin Judithan ensimmäistä kertaa. Sointu on huudahtava ja kysyvä, kohtalokaskin. Oikea sävy saadaan aikaan arpeggion runsaudella ja sen sopivalla nopeudella.

#### Esimerkki 1

VIIIa  
Holofernes, Juditha  
Holofernes

Quid cer-no? O-cu-li me-i

Basso

6 #

(Vivaldi 2008, 77, tahti 1.)

Toinen esimerkki ekspressiivisestä huudahduksesta on Abran kiekaisu resitatiivissa XXIVb (Esimerkki 2). Juditha on juuri ojentanut Abralle Holoferneen leikatun pään, ja Abra sanoo "Quid mihi?" (Mitä minulla onkaan? / Mitä pitelen?). Tällä kertaa laulaja lähtee ennen continuon (teorbi ja urut) Fis-duurisointua. Sointu tulee vasta tavulle 'mi'. (Huom! Tahdissa näkyvä h-mollisointu on kadenssin loppusointu. Se kuuluu edeltävään Judithan repliikkiin.)

## Esimerkki 2

Abra

- vi-na. Quid mi-hi!

(Vivaldi 2008, 239, tahti 7.)

Koska laulaja lähtee ensin, hän saa rauhassa reagoida tunteen ennen aloitusta. Continuon sointu vahvistaa Abran typeryntyttä hämmästyttä. Tällä kertaa kohtalokas vaikutelma syntyy siitä, että sointu tulee vasta laulajan reagoinnin jälkeen. Laulaja siis voi vastaavasti olla continuon herätyskello.

Kummassakin edellä mainitussa esimerkissä herätyskellosointu toteutettiin nuotin mukaan. Aina näin ei ollut. Lukemattomissa tapauksissa päätimme continuon ja laulajien kesken, milloin sointu tulee, riippumatta siitä mitä nuotissa luki.

## 5.2 Resitatiivin opettelemisen vaiheet

Laulajalle resitatiivit ovat haasteellisia, koska puheen rytmi pitää yhdistää lauluilmaisuuksiin. Asiaa vaikeuttaa vielä se, että resitatiivit ovat muulla kuin omalla äidinkielellä. *Juditha triumphansin* parissa oma resitointitaitoni kehittyi ja opin uusia harjoittelemisen metodeita.

Resitatiivin harjoittelemisessa on hyvä edetä vaihe vaiheelta:

- 1) Tekstin kääntäminen ja ymmärtäminen on ensimmäinen askel. Kun tekstin sisältö on tuttu, pystyy hahmottamaan lausumat ja niiden luonteen (pituus, intonaatio).
- 2) Tekstiä lausutaan resitoiden pitkiä vokaaleja käyttäen (kuin pateettinen näyttelijä olympiastadionilla ennen mikrofonin keksimistä).
- 3) Haetaan sanapainot nuottiin kirjoitetun rytmien kautta.
- 4) Kun sanapainot ovat selkeämmät, irtaudutaan kirjoitetusta rytmistä ja etsitään puheen rytmi.
- 5) Resitatiivi lauletaan.

Kriittisin vaihe on kirjoitetusta rytmistä irtautuminen. Hyvä harjoitus, jota käytimme *Juditha triumphansin* parissa oli lennosta suomentaminen. Esimerkiksi Holoferneen tokaisu "Mag-na, o fe-mi-na pe-tis." on vapaasti suomennettuna: "Suur-ta pyy-dät, oi nai-nen" (Esimerkki 3).

Esimerkki 3

IXa  
Holofernes, Juditha

Holofernes

Ma-gna, o fe - mi-na, pe - tis,

Basso

(Vivaldi 2008, 89, tahti 1.)

Tekstin tunnelmiin pureuduttiin siis laulamalla resitoitavaa tekstiä suomeksi. Tässä harjoituksessa paljastui, kuinka hyvin tekstin sisältö istuu "lihoissa", eli kuinka hyvin laulajan keho oli harjoitettu reagoimaan tekstin tunnetilan mukaan. Improvisoitu kääntäminen oli välillä hermoja vaativaa puuhaa, koska suomen ja latinan sanapainot ja tavujen määrä eivät mene lainkaan yhteen. Mutta tulosta tuli. Imaisu selkeytyi, koska laulamisen taustalle tuli ajatus.

### 5.3 Continuo ja laulun yhteensovittaminen

Kun resitatiivi on itselle tuttu, sitä ryhdyttään hiomaan yhdessä continuo kanssa. Laulajan on harjoitettava, miten continuo "johdetaan"; miten näytetään soittajille siirtyminen vähemmän tärkeältä tavulta painolliselle tavulle, jonne sointu tulee. Harjaantumattoman resitatiivilaulajan tunnistaa liian selkeistä iskuista, jotka seisauttavat "puheen" virran. Tällöin painottomat sanapainot korostuvat tahattomasti, ja tärkeät tavut hukkuvat. Kun tärkeät tavut hukkuvat, continuo putoaa kärryiltä. Painollisille tavuille *meneminen* on oikeastaan tärkeämpää kuin siellä oleminen. Laulajan on merkattava painot niillä sävelillä, jotka ympäröivät tärkeää tavua.

Continuon ”johtaminen” on tehtävä, jossa laulajalta kysytään päättäväisyyttä. Jokaisen resitatiivin sisältämät merkitykset on iskostettava kartaksi tai tunnelmien ”koreografiaksi” kehoon ja mieleen. (Tämä koskee tietysti myös aarioita ja mitä tahansa kappaleita). Jos laulaja on sisäistänyt puheensa, continuo pystyy seuraamaan resitatiivin kulkua, vaikka laulaja tekisi sen joka kerran hieman eri tavalla.

*Juditha triumphansin* harjoituksissa panin merkille, kuinka erilainen käsitys laulajalla ja ei-laulavalla soittajalla saattaa olla liittyen sanapainoihin ja ”puheen rytmiin”. Resitatiivia ei voi laulaa yhtä vikkellästi kuin saman lausuisi puhuen ilman säveltasoja. Hitaus liittyy myös esitystilaan: isossa salissa täytyy puhua hitaammin. Vokaalin syttyminen ja muodostuminen ottaa oman aikansa, joka aiheuttaa sen että laulajan tavut saattavat tahattomasti (huonon tekniikan takia) venyä joskus liian pitkiksi. Tämä hermostuttaa soittajia, jotka ovat tottuneet siihen, että sävelen vaihdoksia tai tilanteiden muutoksia voi tehdä hyvinkin nopeasti. Laulajia taas ärsyttää soittajien kiireisyys, joka ei anna aikaa hengityksille tai ääntöön valmistautumisille. Näitä konfliktitilannetta voi lievittää esimerkiksi puhumalla tekstiä soiton päälle venytellen vokaaleita ikään kuin laulaisi ja pitäen samanlaista ilmanpainetta yllä kuin laulaessa. Silloin laulaja ja soittajat pystyvät kuuntelemaan toisiaan.

Barokkilauluopinnoissani olen huomannut, että soittajat eivät yleensä harjoituksiin tullessa osaa tekstiä, eivätkä siksi hahmota kappaleen tunnesisältöjä. Tämä hidastaa yhteismusisointia. Laulajan on ikään kuin palattava askel taaksepäin omassa harjoitusprosessissaan ja ”markkinoitava” laulamisensa soittajille. Tämä on hankalaa, koska silloin laulaja ei pysty keskittymään tasapainoiseen äänenmuodostukseen, vaan joutuu kiinnittämään laulaessaan huomiota muuhun. Kappaleen sisältö on siksi hyvä kertoa soittajille ennen musiikkiin siirtymistä. Toinen vaihtoehto on vaatia soittajia tutustumaan kappaleeseen paremmin ennen harjoituksia. Jos laulajakaan ei osaa tekstiä, harjoittelu on turhaa.

Koska olin laulava tuottaja, halusin lähettää soittajille suomennotukset kaikista teksteistä ennen harjoituksia. Monetkaan (muut kuin continuon soittajat) eivät käänneksiä lukeneet ja kokivat ne tarpeettomiksi. Kuitenkin sanapainot vaikuttavat myös esimerkiksi aarioiden viulustemmojen fraseeraukseen.

Vastaavasti laulajat eivät useinkaan automaattisesti tunnista kappaleen harmoniakulkuihin sävellettyjä merkityksiä kuten harhalopuketta. Esimerkiksi laulajan pitkä ääni, joka johtaa

pidätykseen ja jonka alla on sointukulku, täytyy muotoilla selkeästi, muuten yhteissoitto kärsii. Myös rytmisyys on asia, joka laulaessa helposti jää vokaalin "soittamisen" varjoon.

Harjoituksissa pistin merkille, miten tekstin fraasien suuntien (esimerkiksi nousevan fraasin kysyvä intonaatio tai vaikkapa hartaan runosäkeen laskeva intensiteetti) pitäisi vaikuttaa jousibassojen linjojen muotoiluun, ja kuinka paljon niiden avulla pystytään tukemaan continuon päällä "lepäävää" laulajaa. Paikallaan pysyvät säkeet, joissa ei tapahdu mitään ulkoisesti kovin kiihkeä, osoittautuivat haasteellisiksi saada virtaamaan koko yhtyeen voimin. Yksi esimerkki tällaisesta ulkoisesti intohimottomasta neljän tahdin säkeestä, jossa neitsyet rukoilevat maailman hallitsijaa, on kuoro-osan (XIVb) alku "Mundirector de caelo micanti" (Esimerkki 4). Fraasissa tähdätään tavulle 'can'. Myös sellon ja basson on muotoiltava pätkä niin, että syntyy vaikutelma suunnasta suuntaan liikkuvasta bassosta, joka todella johdattaa sen päällä olevia melodioita. Koko kappale koostuu samanlaisista neljän tahdin fraaseista. Ne oli saatava ilmaviksi ja jatkuviksi säkeistöjen väliset tauot huomioiden.

#### Esimerkki 4

(Vivaldi 2008, 141, tahdit 13-16.)

## 6 POHDINTA

*Juditha triumphansin* harjoitusprosessi oli antoisa, samoin konsertti, johon projektimme huipentui 24.8.2010. Sekä laulajat että soittajat ylsivät konsertissa parhaimpaansa. Yleisön antama palaute oli kiittävää. Kokonaisuudessaan projekti onnistui hyvin: välttyimme suuremmilta vastoinkäymisiltä, ja mikä tärkeintä, kaikki oppivat uutta ja toivottavasti kehittyivät myös muusikkoina.

Minulle itselleni *Juditha triumphansin* parissa työskentely oli erityisen merkityksellistä. Minulle Vivaldin musiikki on aina ollut iloisen inspiraation lähde, ja *Juditha triumphans* on Vivaldia parhaimmillaan. Musiikin lisäksi innostustani projektiin lisäsivät sävellyksen historiaan liittyvät tutkimukset.

Ospedale della Pietà ja Venetsian musiikkielämä ovat erittäin kiinnostavia tutkimuskohteita. Teoksen taustaan perehtyessäni huomasin jälleen, että historiallisen kontekstin tunteminen voi tuoda lisäväriä omaan tulkintaan ja avata uusia merkityksiä, jotka tekevät harjoitusprosessista entistäkin mielenkiintoisemman. Vanhan musiikin saralla esittämisen käytännöt ovat keskeinen osa musiikkia, joten historiaan on hyvä paneutua. Uskon kuitenkin, että esimerkiksi Vivaldin musiikkia voi hyvässä ohjauksessa esittää ilman, että tietää mitään Venetsiasta, ospedaleista tai säveltäjä elämänvaiheista. Nuotit ovat kuitenkin olemassa ja musiikki on pääpiirteissään kirjoitettu sinne.

Ospedale della Pietà'n historia herätti monia kysymyksiä, joita olen sivunnut tässä opinnäytetyössä: Miltä *filgie di coron* musisointi kuulosti? Millaista lauluopetusta *coron* laulajat saivat? Mitä musiikkikasvatus merkitsi näiden löytölapsien elämässä? Näihin kysymyksiin emme valitettavasti saa selkeitä vastauksia. Tämän kaltaista aihetta tutkiessa törmää väistämättä siihen tosiseikkaan, että naisten tekemän musiikin tutkimuksessa on aukkoja, koska aikalaisia ei kiinnostanut dokumentoida sitä. Ospedalien kaltaisten laitosten, nunnaluostarien ja kotimusiisoinnin historia on hämärän peitossa monilta osin. Lisätutkimuksiin olisi aihetta. Kiinnostava ospedalien kaltainen tutkimuskohde barokin ajalta olisi esimerkiksi musiikistaan kuuluisa Milanon Santa Radegondan nunnaluostari, jossa Chiara Margarita Cozzolani (n.1602-n.1677) sävelsi.

Tämän projektin äärellä pohdin paljon sitä, mikä erottaa barokin ajan musiikin muista tyyleistä. Koska barokkimusiikki on yleensä varsin konventionaalista, siihen liittyy



helppoutta ja luonnollisuutta, joka palkitsee kunhan vain tuntee tyyllilajin konventiot. Esimerkiksi Vivaldin musiikki on helposti lähestyttävää. Tulkinnan avaimet löytyvät nuotista, ilman että esittäjän vapautta liiaksi rajoitetaan. Tekstin nuottiin kirjoitettu ”puhuvuus” on vain kaivettava esille. Onnistumisen elämys oli produktiossamme käsin kosketeltava: kun kaikki loksautti kohdalleen, musiikki lähti tanssimaan ja virtaamaan.

Tekstin ja musiikin suhde on aina huomionarvoinen asia, kun on vokaalimusiikista kyse. Siksi olen tässä työssä paneutunut erityisesti resitatiivien laulamiseen. Tekstiä on toki myös aarioissa, kuoro-osissa ja tavallaan myös välisoittojen retoriikassa. Vivaldin musiikki on hyvällä barokkikäsitöläisen taidolla sävellettyä. Se hengittää kaikissa kerroksissaan tekstin mukaan.

Laulajalle barokkimusiikin haaste on siinä, miten yhdistää laulullisuus ja teksti; miten laulaa vuolaasti ja samalla fraseerata esille affektien nopeat vaihdokset. Barokkimusiikki on joskus hyvin koukeroista yksityiskohtien taidetta. Jotta kaikki tekstiä noudattelevat huokaukset, henkäykset ja purskahdukset saisi laulettua, alle tarvitaan hyvää laululinjaa ja kehon hallintaa. Tämä pätee myös resitatiivien laulamiseen ja Vivaldin tyylisten myöhäisbarokkisten aarioiden koristeiden laulamiseen.

Laulamiseni kannalta projekti oli opettavainen, koska pääsin laulamaan suuren kokoonpanon kanssa. Tärkeimmät oppini laulajana liittyivät kuitenkin continuon kanssa työskentelyyn, joita pohdin luvussa 5. Pedagoginen haaste barokkimusiikin laulajalle on kommunikoida toiveensa continuon soittajille. He ovat laulajan kannalta keskeisimmässä osassa, koska voivat bassolinjan kuljetuksella helpottaa tai vaikeuttaa laulamista. Projektin aikana opin, että laulajan ja continuon yhteistyö sujuu paremmin, jos itse osaan soittaa continuoa ja tunnen erilaisten arpeggioiden merkitykset. Sain siis uutta intoa opiskella cembalon soittoa ja tutustua sellon ja viulun jousitekniikoihin.

Projektin tuottaminen oli mielekäs kokemus. Se opetti, kuinka paljon *Juditha triumphansin* kaltainen suurimuotoinen teos vaatii harjoitusta ja käytännön järjestelyjä. Koska osallistuin konsertin suunnitteluun, suhteeni esitettävään musiikkiin syveni. Huomasin, että koska tunsin oratorion hyvin jo harjoitusten alussa, oma roolini oli helppo sisäistää. Jos en olisi toiminut konsertin tuottajana, olisi omalle laulamiselleni jäänyt enemmän aikaa. Toisaalta, tuotannollinen vastuu oli helpompi kantaa, koska osallistuin projektiin myös esiintyjänä. Motivaatio pysyi korkealla.

## LÄHTEET

## Partituuri

Vivaldi, Antonio 2008. *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716.* (Toim. & esipuhe Michael Talbot). Ricordi: Milano.

## Muut lähteet

Arnold, Denis 1962. "Orphans and Ladies: The Venetian Conservatoires (1680-1790)". *Royal Musical Association*, 89 (1962-1963), 31-47.

Viitattu 6.4.2010: <http://www.jstor.org/stable/765995>

Baldauf-Berdes, Jane L. 1996: *Women Musicians of Venice*. Clarendon press: Oxford.

Beare, Charles 2002. "Vivaldi's Violins: the Accounts of Ospedale della Pietà".

Viitattu 1.3.2010. <http://www.soundpostonline.com/archive/summer2002/page10.htm>

Cross, Richard 2010. "Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice".

Viitattu 1.3.2010. <http://www.users.cloud9.net~recross/why-not/Vivaldi.html>

Eanes, Christopher 2009. "Angels of Song: An Introduction to Musical Life at the Venetian Ospedali." *Choral Journal*, February 2009, 71-81.

Fondo musicale Correr. Viitattu 29.4.2010.

<http://images.google.fi/imgres?imgurl=http://fondocorner.files.wordpress.com/2008/12/calle-della-pieta-lapide-della-ex-ruota-degli-esposti-1548.jpg&imgrefurl=http://fondocorner.wordpress.com/foto/ospedale-della-pieta/&usq=ML41yC2zT8YK1UDMNNGAPwZ4Eok=&h=1114&w=1723&sz=803&hl=fi&start=11&um=1&itbs=1&tbnid=uh845tWufNsqjM:&tbnh=97&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dospedale%2Bdella%2Bpieta%26um%3D1%26hl%3Dfi%26sa%3Dn%26tbs%3Disch:1>

Fuller, David 1989. "The Performer as Composer". Teoksessa Brown, Howard Mayer & Sadie, Stanley (eds.) 1989. *Performance Practice: Music after 1600*. 117-146. Macmillan: London.

Mattila, Talvikki 2003. "Judith, Ester ja Susanna – Naisia vanhan testamentin maailmassa". Viitattu 22.4.2010. <http://www.naisteologit.fi/tutkimuksia/mattila.pdf>

Rousseau, Jean-Jacques 2010. *Famous Rousseau Quotes*. "On the musicians of the Ospedale della Pietà (book VII)".

Viitattu 20.4. 2010. <http://www.philosophyparadise.com/quotes/rousseau.html>

Selfridge-Field, Eleanor 1986. "Music at the Pietà before Vivaldi". *Early Music* 1986, Vol. 14, No. 3, 373-386.

Talbot, Michael 1994. "Tenors and Basses at the Venetian Ospedali". *Acta Musicologica*, Vol. 66, Fasc. 2 (July-December, 1994), 123-138.

Viitattu 6.4.2010. <http://www.jstor.org/stable/932767>

Talbot, Michael 2010. "Antonio Vivaldi". *Oxford Music Online*.

Viitattu 6.4.2010.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/52217>

Ward, Adolphus William; Prothero, G.W.; Mordaunt Leathes, Stanley and Benians, E.A. (Eds.) 1912. *The Cambridge Modern History Atlas*. Map. 41. Cambridge University Press: London. Viitattu 29.4.2010. [http://www.lib.utexas.edu/maps/historical/ward\\_1912.html](http://www.lib.utexas.edu/maps/historical/ward_1912.html)

## Indice dei pezzi / Index to the pieces

## Pars prior / Prima parte / First part

I	Coro, <i>Arma, caedes, vindictae, furores</i>	1
<del>II</del>	<del>Recitativo, <i>Felix en fausta dies</i></del>	<del>20</del>
<del>IIb</del>	<del>Aria di Holofernes, <i>Nil arma, nil bella</i></del>	<del>21</del>
IIIa	Recitativo, <i>Mi dux, domine mi</i>	26
IIIb	Aria di Vagaus, <i>Matrona inimica</i>	27
<del>IIIc</del>	<del>Aria alternativa di Vagaus, <i>Matrona inimica</i></del>	<del>32</del>
IVa	Recitativo, <i>Huc accedat matrona</i>	44
IVb	Aria di Juditha, <i>Quocum patriae me ducit amore</i>	46
Va	Recitativo, <i>Ne timeas, non, laetare</i>	51
Vb	Aria di Abra, <i>Vultus tui vago splendore</i>	51
VIa	Recitativo, <i>Vide, humilis prostrata</i>	54
Vb	Coro, <i>O quam vaga, venusta, o quam decora</i>	55
VIIa	Recitativo, <i>Quem vides prope aspectu</i>	67
VIIb	Aria di Vagaus, <i>Quamvis ferro et ense gravis</i>	68
VIIIa	Recitativo, <i>Quid cerno? Oculi mei</i>	77
VIIIb	Aria di Juditha, <i>Quanto magis generosa</i>	79
IXa	Recitativo, <i>Magna, o femina, petis</i>	89
IXb	Aria di Holofernes, <i>Sede, o cara</i>	91
Xa	Recitativo, <i>Tu iudex es, tu dominus, tu potens</i>	96
Xb	Aria di Juditha, <i>Agitata infido flatu</i>	98
XIa	Recitativo, <i>In tentorio supernae</i>	109
XIb	Aria di Vagaus (con coro), <i>O servi, volate</i>	110
XIc	Aria alternativa di Vagaus, <i>O servi, volate</i>	117
XIIa	Recitativo, <i>Tu quoque, hebraica ancilla</i>	121
XIIb	Aria di Juditha, <i>Veni, veni me sequere fide</i>	122
XIIIa	Recitativo, <i>Venio, Juditha, venio: animo fave</i>	132
XIIIb	Aria di Abra, <i>Fulgeat sol frontis decorae</i> <i>ei re. Arabica</i>	132
XIVa	Recitativo, <i>In urbe interim pia</i>	138
XIVb	Coro, <i>Mundi Rector, de caelo micanti</i>	139

## Pars altera / Seconda parte / Second part

XVa	Recitativo, <i>Suum Regis in mente</i>	151
XVb	Aria di Ozias, <i>O sidera, o stellae</i>	152
XVIa	Recitativo, <i>Iam saevientis in hostem</i>	160
<del>XVIb</del>	<del>Aria di Holofernes, <i>Nox obscura, tenebrosa</i></del>	<del>161</del>
XVIIa	Recitativo, <i>Belligerae meae sorti</i>	176
XVIIb	Aria di Juditha, <i>Transit aetas</i> <i>ei Accipio</i>	178
XVIIIa	Recitativo, <i>Haec in crastinum serva: ab, nimis vere</i>	183
XVIIIb	Aria di Holofernes, <i>Noli, o cara, te adorantis</i>	184

<del>XXIXa</del>	<del>Recitativo, <i>Tibi dona salutis</i></del>	190
<del>XXIXb</del>	<del>Coro, <i>Plena nectare non mero</i></del>	191
XXa	Recitativo, <i>Tormenta mentis tuae fugiant a corde</i>	199
XXb	Aria di Juditha, <i>Vivat in pace, et pax regnet sincera</i> <i>van aln nstn</i>	200
XXIa	Recitativo, <i>Sic in pace inter hostes</i>	204
XXIb	Aria di Vagaus, <i>Umbrae carae, aerae adoratae</i> <i>ei decore</i>	205
XXIIa	Recitativo, <i>Quam fortunata es tu, vaga matrona</i>	216
<del>XXIIb</del>	<del>Aria di Abra, <i>Non ita reducem</i></del>	219
<del>XXIIIa</del>	<del>Recitativo, <i>Iam pergo, postes claudio</i></del>	224
<del>XXIIIb</del>	<del>Recitativo accompagnato, <i>Sunne astrorum Creator</i></del>	225
<del>XXIIIc</del>	<del>Aria di Juditha, <i>In somno profunda</i></del>	228
XXIVa	Recitativo accompagnato, <i>Impii, indigni, tyranni</i>	236
XXIVb	Recitativo, <i>Abra, Abra, accipe munus</i>	238
XXIVc	Aria di Abra, <i>Si fulgida per te</i>	240
XXVa	Recitativo, <i>Iam non procul ab axe</i>	244
XXVb	Aria di Vagaus, <i>Armatae face et anguibus</i>	246
XXVIa	Recitativo, <i>Quam insolita luce</i>	257
<del>XXVIIb</del>	<del>Aria di Ozias, <i>Gaude, felix</i></del>	258
<del>XXVIIa</del>	<del>Recitativo accompagnato, <i>Ita decreto aeterno</i></del>	267
<del>XXVIIb</del>	<del>Coro, <i>Salve, invicta Juditha formosa</i></del>	271

#### Appendice / Appendix

Aria di Juditha, *Quanto magis generosa*: parte di viola d'amore in scordatura  
aggiustata dal curatore / part for viola d'amore in *scordatura* notation amended  
by the editor

278

## Juditha triumphans, kappaleista ja soitinnukset

<b>Pars prior</b>	<b>Sivu</b>
<b>1 Chorus</b> , <i>Arma , caedes, vindictae, furores</i> TUTTI: Viulut 1, viulut 2 (osa viuluista korvaa trumpetit), cembalo, urut, sello, kontrabasso, teorbi, kitara, nokkahuilut, patarummut	1
<b>2b <u>Aria</u></b> , Holofernes: <i>Nil arma, nil bella</i> Viulut 1&2 , alttoviulu, cembalo, sello, teorbi, (kontrabasso ja kitara vain tahdit 1-12, 20-23, 31-32, 43-44, 49-56, 69-70 ja aina päätää seuraavan tahdin ykkönen mukaan)	20
<b>3a Recitativo</b> , Vagaus, Holofernes: <i>Mi dux</i> Cembalo, teorbi, kitara	26
<b>3b <u>Aria</u></b> , Vagaus: <i>Matrona inimica</i> Viulut 1&2, alttoviulu, cembalo, sello, kontrabasso, teorbi, kitara	27
<b>4a Recitativo</b> , Vagaus: <i>Veni, femina illustris</i> (Holoferneen osa poistettu) cembalo, teorbi, kitara	45
<b>4b <u>Aria</u></b> , Juditha: <i>Quocum patriae me ducit amore</i> ("dolce") Viulu 1 (solo), viulu 2 (solo), urut, teorbi, kitara, sello. (cembalo, kontrabasso vain tahdit 1-6, 14-16, 30-34 puoliväli)	46
<b>8a Recitativo</b> , Holofernes, Juditha: <i>Quid cerno</i> Cembalo + teorbi (Holofernes), urut + teorbi (Juditha)	77
<b>9a Recitativo</b> , Holofernes, Juditha: <i>Magna, o femina, petis</i> (poistettu tahdin 4 puoliväli-11) Cembalo, teorbi, kitara	89
<b>10a Recitativo</b> Juditha: <i>Tu iudex es</i> (poistettu tahdit 1-15 puoliväli) Urut + teorbi ja kitara (Juditha)	97
<b>10b <u>Aria</u></b> , Juditha: <i>Agitata infino flatu</i> Viulut 1, viulut 2, alttoviulu, cembalo, sello, teorbi, kitara, kontrabasso	98
<b>11a Recitativo</b> , Holofernes: <i>In tentorio supernae</i> Cembalo, teorbi, kitara	109
<b>13a Recitativo</b> , Abra: <i>Venio, Juditha, venio</i> Teorbi, kitara	132
<b>13b <u>Aria</u></b> , Abra: <i>Fulgeat sol frontis decorae</i> Viulu (solo), cembalo, urut, sello, teorbi, kitara	132
<b>14b Chorus</b> : <i>Mundi Rector, de caelo micanti</i> Viulut 1, viulut 2, alttoviulu, urut, sello, kontrabasso, teorbi, kitara (soolosäkeistöt: sooloviulu, urut, sello, teorbi, kitara)	139

## Pars altera

- 15b Aria**, Ozias: *O sidera, o stellae* 152  
Viulut 1&2, alttoviulu, cembalo, urut, sello, kontrabasso, teorbi  
Tässä aariassa basso on ajoittain laulajan alapuolella nyt, kun käytämme baritonia. Ongelma ratkaisu:  
sello ja urut soittavat viulun/alttoviulun stemmaa oktaavia alemmpaa seuraavasti:  
- tahti 11 puoliväli–12 (tässä viulut tacent, sello soittaa viulujen stemmaa oktaavia alemppaa),  
- tahti 21 ykkösen jälkipuolisko–31 (tässä viulut soittavat omaa stemmaansa, sello soittaa alton stemmaa oktaavia alemppaa, continuo kontrabasson kanssa soittaa omaa stemmaansa tahdista 23 eteenpäin)  
- tahti 37 kakkosen jälkipuolisko–42 kolmosen alkupuolisko viulut tacent, sello soittaa viulujen stemmaa oktaavia alemppaa)  
- tahti 42 kolmosen alkupuolisko–45 ykkönen viulut soittavat omaa stemmaansa, sello soittaa alton stemmaa oktaavia alemppaa)  
- tahti 47 kakkosen puoliväli–48 viulut tacent, sello soittaa viulun stemmaa oktaavia alemppaa  
- tahti 49–52 viulut soittavat omaa stemmaansa, sello soittaa alton stemmaa oktaavia alemppaa (viulut tacent tahdin 51 kakkoselta eteenpäin)
- 16a Recitativo**, Ozias: *Iam saevientis in hostem* (Holoferneen osa poistettu) 160  
Urut, teorbi, kitara
- 17a Recitativo**, Holofernes, Juditha: *Belligerae, meae sortis* 176  
Cembalo (vain Holofernes), teorbi ja kitara (Juditha)
- 17b Aria**, Abra: *Transit aetas* (oikeasti Judithan aaria) 178  
Mandoliini, viulut (pizzicato, tutti)
- 18a Recitativo**, Holofernes, Juditha: *Haec in crastinum serva* 183  
Cembalo (vain Holofernes), teorbi (ei mene ihan niin, että Holofernes cembalo ja Juditha teorbi... mietitään sitten)
- 18b Aria**, Holofernes: *Noli, o cara, te adorantis* 184  
Nokkahuilu (solo), urut, sello, teorbi, kitara
- 20a Recitativo**, Holofernis: *Tormenta mentis* 199  
urut, teorbi, kitara
- 20b Aria: instru** (*Vivat in pace, et pax sincera*) Fine tahti 15 200  
Viulu 1 (tutti), viulu 2 (tutti), alttoviulu
- 21a Recitativo**, Juditha: *Sic in pace inter hostes* 204  
Urut (tahdit 1–6), Cembalo (tahti 7–12), teorbi ja kitara (koko ajan)
- 21b Aria**, Vagaus: *Umbrae carae, aurae adoratae* 205  
Nokkahuilu 1, nokkahuilu 2, viulut 1, viulut 2, alttoviulu, urut, sello, kontrabasso, teorbi, kitara
- 22a Recitativo**, Vagaus, Juditha, Abra: *Quam fortunata es tu* 216  
Cembalo+teorbi, kitara (Vagaus, Abra), teorbi ja kitara (Juditha)
- 24a Recitativo accompagnato**, Juditha *Impii, indigni, tyranni* 236  
Viulut 1, viulut 2, alttoviulu, cembalo, sello, kontrabasso, teorbi, kitara, urut

<b>24b Recitativo</b> , Juditha, Abra: <i>Abra, Abra, accipe munus</i> Cembalo (Juditha), teorbi, kitara ja urut (Abra)	238
<b>24c Aria</b> , Abra: <i>Si fulgida per te</i> Viulut 1&2, cembalo, sello, kontrabasso, teorbi, kitara	240
<b>25a Recitativo</b> , Vagaus: <i>Iam non procul</i> Teorbi, kitara, urut, cembalo (tahti 7 -> loppuu tahdissa 18)	244
<b>25b Aria</b> , Vagaus: <i>Armatae face et anguibus</i> Viulut 1, viulut 2, alttoviulu, cembalo, sello, kontrabasso, teorbi, kitara	246
<b>26a Recitativo</b> , Ozias, <i>Quam insolita luce</i> Urut, teorbi, kitara	257
<b>27b Chorus</b> , <i>Salve, invicta Juditha formosa</i> TUTTI: Nokkahuilut ("oboet"), viulut 1&2, alttoviulu, cembalo, urut, sello, kontrabasso, teorbi, kitara, patarummut	271







Antonio Vivaldi

# JUDITHA TRIUMPHANS

*Osia oratoriosta*

*Metropolitan barokkilaulajat ja -orkesteri*

**Ke 28.4.2010 klo 19**

*Konserttisali*

*Ruoholahdentori 6*

Vapaa pääsy



Lyhennelmä Antonio Vivaldin (1678-1741) oratoriosta

## Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie

Sacrum militare oratorium, Venezia 1716

*”Ylipappi Oziaksen uskonkiihkon lietsomana, jalo Juditha, paaston ja rukoilun voimistamana ja viittaaan verhoutuneena kulkee reippaasti sotilasrivistöjen läpi ja valloittaa barbaarikenraalin sydämen. Illallisen jälkeen, kun uni ja viini, kiitos jumalaisen laupeuden, on tainnut Holoferneksen tokkuraan, Juditha leikkaa Holoferneen pään tämän omalla miekalla, ja Bethulia riemuitsee voittoa ankarasta vihollisesta.”*  
(Giacomo Casseti)

Metropolian barokkiorkesteri ja -laulajat:

Viivi Tulkki, *Juditha* – nuori leski  
Eira Karlson, *Holofernes* – sotapäällikkö  
Laura Salovaara, *Vagus* – Holoferneen palvelija  
Meri Metsomäki, *Abra* – orjatyttö, Judithan uskottu  
Jaakko Olkinuora, *Ozias* – ylipappi

Kaisu Hynninen, *nokkahuilu*  
Kaisa Pulkkinen, *nokkahuilu*  
Inka Eerola, *viulu 1 (soolo)*  
Katri Linjama, *1 viulu*  
Hanna Mansikka, *1 viulu*  
Marja Sinbel, *1 viulu*  
Pauliina Lehtinen, *2 viulu (soolo)*  
Jannika Lahin, *2 viulu*  
Mirva Laine, *2 viulu*  
Pauliina Ylinen, *alttoviulu*

Ulla Rantanen, *cembalo*  
Anna-Riikka Santapukki, *urut*  
Solmund Nystabakk, *teorbi (SibA)*  
Kaisamaija Uljas, *barokkikitara ja mandoliini*  
Pieta Mattila, *sello*  
Malla Lounasheimo, *kontrabasso*  
Kalle Kataja, *patarummut*

Musiikin ohjaus: Päivi Järviö ja Minna Kangas  
Valot ja projisointi: Janne Hast  
Tuottaja: Meri Metsomäki

## I osa

Taistelevat sotilaat laulavat. Holofernes laulaa urhoollisuudesta. Juditha saapuu leiriin ja Vagaus esittelee Judithan. Juditha pyytää Holofernestä lopettamaan sodan. Holofernes ihastuu Judithaan ja suostuu. Hän kutsuu Judithan illalliselle telttaansa. Juditha estelee ja sanoo mieluummin paastoavansa. Abra valaa uskoa Judithaan. Neidot rukoilevat Judithan puolesta.

## II osa

Ylipappi Ozias näkee hyvän enteent: rukous on kuultu ja Juditha tulee voittajana kotiin. Päällikön teltassa Holofernes vokottelee Judithaa. Voittaakseen aikaa Abra ja Juditha esittävät laulun. Holofernes juopuu ja tunnustaa rakkautensa. Holofernes nukahtaa ja Vagaus laulaa hänelle unilaulun. Vagaus ja Abra jättävät Judithan kahden Holoferneen kanssa. Juditha löytää Holoferneen miekan ja katkaisee Holoferneen kaulan. Abra laulaa ylistyslaulun. Juditha ja Abra pakenevat leiristä. Aamulla Vagaus löytää kuolleen Holoferneen ja vannoo kostoa. Ozias ottaa Judithan vastaan. Koko Bethulia (Venetsia) iloitsee.

## Juditha triumphans – Voittoisa Juditha

Antonio Vivaldin oratorio *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (RV 644) on yksi Vivaldin suosituimpia ja taiteellisesti arvostetuimpia suurimuotoisia kirkollisia teoksia *Magnificatin* (RV 610) ja *Glorian* (RV 589) ohella. Vivaldi sävelsi oratorion Ospedale della Pietà:n muusikoille ja musiikin opiskelijoille. Ospedale della Pietà oli yksi Venetsian neljästä ospedalesta eli hoitokodista. Pietà oli hylätyille lapsille tarkoitettu lastenkoti ja tyttöjen musiikkikoulu, jossa Vivaldi työskenteli viulun ja gamban (*viola all'inglese*) soiton opettajana vuosina 1703-1709 ja 1711-1716 sekä johtavana säveltäjänä (*maestro de' concert*) vaihtelevin väliajoin vuosina 1713-1740. Pietà:n taidokas *figlie di coro* koostui ainoastaan naisista ja tytöistä. He kantaesittivät oratorion vuonna 1716.

Venetsiassa elettiin tuolloin poliittisesti kiihkeää aikaa. Sota ottomaaneja vastaan oli käynnissä. Venetsian laivasto taisteli Habsburgien rinnalla ja kristittyjen liittoutuma oli juuri saavuttanut tilapäisiä voittoja Peloponnesoksella ja Aegean merellä. Patrioottinen hengennostatus kuului musiikissakin. Vanhan testamentin kertomus juutalaisesta Judithasta, joka voittaa pakanalliset assyrialaiset sotiin tarkoitukseen oivallisesti.

Giacomo Cassetin latinankielinen teksti, joka osin poikkeaa Raamatun kertomuksesta (Judithin kirja), on allegoria Venetsian sen hetkisestä poliittisesta tilanteesta. Näin Cassetti itse muotoilee roolituksen libretin esipuheessa:

*”Juditha on ADRIA ja hänen seuralaisensa Abra on USKO. Bethulia on kirkko ja Ozias ylin paavi, kristittyjen liitto ja neitseiden johtaja. Holofernes on turkkilaisten sulttaani, eunukki Vagaus hänen kenraalinsa, ja koko Venetsian laivue nauttii suurenmoisesta voitosta.”*

Kenties Juditha on älykäs sotilaallinen strategi, kotimaansa ”salainen ase”, joka harkitulla diplomatialla voittaa vihollisen luottamuksen puolelleen ja toteuttaa huolellisesti suunnitellun tehtävän. Hän saattaa olla myös hullu fanaatikko, joka päähänpistosta murhaa vastustuskyvyttömän miehen. Perusviesti kertomuksessa on: tarkoitus pyhittää keinot.

Judithan ja Holoferneen tarinaa on tulkittu versioksi Davidin ja Goljatin taistelusta, jossa ulkoisesti heikompi voittaa oveluudella ja uskon voimalla fyysisesti mahtavan vastustajansa. Juditha on innoittanut monia kuvataiteilijoita ja säveltäjiä kautta vuosisatojen. Nainen, joka taistelee sekä feminiinisin että maskuliinisin asein herätti ihmisissä intoa ja kiihkoa, ehkäpä samanlaista viehätystä kuin Pietän naisorkesteri miesten musisointiin tottuneessa konserttiyleisössä. Vaikka Judithan missiossa on selkeä seksuaalinen vire – käyttäähän Juditha kauneuttaan ja sukupuoltaan hyväkseen – tarina urheasta Judithasta miellettiin naisille sopivaksi moraaliseksi samaistumiskohteeksi ja siksi myös hyväksi oratorion aiheeksi tyttöjen ja naisten luostarityyppiseen laitokseen.

Oratoriot olivat Venetsian ospedalien keskeistä ohjelmistoa 1700-luvun alussa. Vivaldin Pietälle säveltämä hengellinen musiikki on ”konsertoivaa” ja esittäjiensä virtuoottisia kykyjä korostavaa. Tyyllillisesti *Juditha triumphans* on oopperamaista ja vähemmän tekstilähtöistä kuin 1600-luvun venetsialainen kirkkomusiikki vaikkapa Monteverdin tai Cavallin aikaan. Teos tuo esille instrumentaalisia arvoja, mikä oli tuolloin uutta; laaja soitinkirjo koettiin kappaleen hengellisyyttä syventäväksi, toisin kuin esimerkiksi 1500-luvun lopulla, jolloin puhdas vokaalimusiikki oli kirkon suosiossa.

*Juditha triumphans* on sävelletty viidelle naissolistille, kuorolle ja orkesterille. Siinä on käytetty monipuolisesti Pietän varsin eksoottista instrumenttivalikoimaa. Teoksessa on esimerkiksi aariat viola d’amorelle, neljälle teorbillle sekä kaksi aariaa, joissa laulajaa säestää viisi viola da gambaa. Yhdessä aariassa obligato-soittimena on klarinetin sukuinen sopraano-chalumeau. Nämä aariat on käytännön syistä jätetty tästä produktiosta pois. Teosta on reilusti lyhennetty myös muita osin, jotta konsertin kesto olisi opiskelijakonsertin mittainen.<sup>1</sup>

Otamme myös muita esittämisen käytäntöihin liittyviä vapauksia: Kontra-altolle kirjoitetun ylipappi Oziaan osan laulaa tässä konsertissa baritoni. Judithan mandoliiniaarian ”Transit aetas” laulaakin Abra. Joistakin aarioista jätämme da capo -kertaukset pois. Holoferneen aariassa ”Noli, o cara te adorantis” ja alku- ja loppukuoroissa nokkahuilut korvaavat oboet. Trumpettien stemmat on jaettu viulujen kesken.

Kuoro-osissa, jotka Vivaldi varusti aina merkinnällä SATB, tenoria laulaa sopraano oktaavia kirjoitettua korkeammalta. Tämä ratkaisu on melko radikaali, sillä kuoro-osat on alun perin luultavasti esitetty niin, että *coron* naiset ovat laulaneet tenoristemman kirjoitetulta korkeudelta. Bassostemma jätettiin pois tai laulettiin oktaavia korkeammalta. Joidenkin lähteiden mukaan Pietässä lauloi silloin tällöin myös naisbassoja, joten kirjoitettu korkeuskin on ensiesityksessä saattanut olla mahdollinen.

Meri Metsomäki

---

<sup>1</sup> Lyhennetyin libreton numerointi on partituurin mukainen. Vivaldi, Antonio 2008. *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716*. Ricordi, Milano.

## Pars prior

### **I Chorus**

(Militum pugnatum in acie cum timbano bellico.)

Arma, caedes, vindicate, furores,  
Angustiae, timores precedite nos.  
Rotate, pugnate o bellicae sortes,  
Mille plagas, mille mortes adducite vos.

### **IIb Aria, Holofernes**

Nil arma, nil bella,  
Nil fiamma furoris  
Si cor bellatoris  
Est cadens in se.  
Si pugnat sperando,  
Iam virtus pugnando  
Vigescit in spe.

### **IIIa Recitativo, Vagaus, Holofernes**

*Vagaus:*  
Mi Dux, Domine mi...

*Holofernes:*  
Et quid ne petis?

*Vagaus:*  
Felicitatis tuae Nuncius accedo.

*Holofernes:*  
Quidne fausti tu refers?

*Vagaus:*  
Nil nisi Gloriam tuae  
grande incrementum,  
Et vere oculis tuis  
dulce portem.

*Holofernes:*  
Dic...

### **IIIb Aria, Vagaus**

Matrona inimica  
Te quaerit ad arma  
Dux magne Holofernes.  
Et cito deh, credas,  
Tibi erit amica  
Si lumina cernes.

### **IVa Recitativo, Vagaus**

Veni, femina illustris,  
Pulchra bellatrix,  
Huc; lumen pede  
Videntes feri,  
Et generosa accede.

## Ensimmäinen osa

### **Kuoro**

(Riveissä taistelevat sotilaat sotarumpuineen.)

Aseet, verenvuodatus, kosto, viha!  
Ahdistukset ja pelot, käykää edessämme!  
Vyörykää, raivotkaa, oi sodan voimat!  
Tuhat haavaa, tuhat kuolemaa levittäkää!

### **Aaria, Holofernes**

Mitättömiä ovat aseet, sodat  
ja raivoisat liekit,  
jos soturin mieli  
on maassa.  
Mutta jos hän taistelee toiveikkaana,  
vahvistuu myös taistelevan  
urhoollisuus toivossa.

### **Resitatiivi**

*Vagaus:*  
Päällikköni, herrani...

*Holofernes:*  
Mitä tahdot?

*Vagaus:*  
Tuon sinulle hyviä uutisia.

*Holofernes:*  
Mitä tarkoitat hyvillä uutisilla?

*Vagaus:*  
Ei enempää kuin sellaista, joka  
kunniaasi suuresti lisää,  
ja totisesti silmiäsi hivelee.

*Holofernes:*  
Puhu.

### **Aaria, Vagaus**

Vihollisnainen  
kysyy sinusta armeijaltasi,  
suuri päällikkö Holofernes.  
Ja pian, luulen,  
hänenä tulee ystäväsi,  
jos katsot häneen.

### **Resitatiivi, Vagaus**

Tule, hehkeä nainen,  
kaunis soturi.  
Jonka silmät ja ryhti  
haavoittavat niitä, jotka sinut näkevät,  
ja lähesty jalomielisenä.

#### **IVb Aria, Juditha**

Quocum patriae me ducit amore  
Libertatis dulcissima spes  
Summo ductus a caeli fulgore  
Tuto pergat per classica spes.

#### **VIIIa Recitativo, Holofernes, Juditha**

*Holofernes:*

Quid cerno! Oculi mei  
Stupidi quid videtis!  
Solis, an caeli splendor!  
Ah, summae prolis  
Vincunt lumina sua lumina solis.  
Sistite, viatrici  
Praeparate Trophea, spargite flores,  
Et obviant Divae suae teneri Amores.

*Juditha:*

Summa Rex, strenue miles,  
Nabuc Regis cor, cuius in manu  
Stat suprema potestas, nutui cuius  
Fortuna, et sors obedite,  
Et cuncta iura sua gloria concedit.

*Holofernes:*

O quam pulcrior in pulcro  
Virtus est ore sonans!  
Quidnam petis,  
Suavissima supplex?

*Juditha:*

Non mihi, Patriae meae  
Spem salutis exoro,  
Et sic Bethuliae a te pacem imploro.

#### **IXa Recitativo, Holofernes, Juditha**

*Holofernes:*

Magna, o femina petis,  
Quae maxima, si dentur!  
Maiora sed a me tibi debentur  
Hic sede amica mea.

*Juditha:*

Non tantus honor  
Tuae famulae donetur.

*Holofernes:*

Tu me honoras

*Juditha:*

Te colo

*Holofernes:*

Sedeas hic.

*Juditha:*

Non debeo, non.

*Holofernes:*

Sic jubeo, et volo.

#### **Aaria, Juditha**

Rakkaus isänmaata kohtaan  
ja suloisin toivo vapaudesta ohjaavat askeleitani.  
Olkoon taivaallisten säteiden valaisemat askeleeni  
turvassa näiden sotilaiden keskellä.

#### **Resitatiivi:**

*Holofernes:*

Mitä näenkään! En usko,  
mitä silmäni näkevät!  
Aurinko ja taivaan säihke!  
Ah, hänen silmiensä korkea loisto  
voittaa auringonkin säteilyn.  
Palvelkaa vieraitamme.  
Valmistakaa pöytä, sirotelkaa kukkasia  
ja rientäkööt hennot rakkauden neidot jumalatartaan  
vastaan.

*Juditha:*

Kunnioitettu ruhtinas, urhea sotilas,  
kuningas Nebukadnessarin sydän, jonka kädessä  
on suurenmoinen valtio, ja jota  
kohtalo tottelee, ja jonka  
kunnia sallii oikeudenmukaisuuden.

*Holofernes:*

Oi miten kauniilta totuus kuulostaa,  
kun se lausutaan noin kauniilla suulla.  
Mitä haluat,  
ylen suloinen olento?

*Juditha:*

En itselleni, vaan isänmaalleni  
pyydän toivoa pelastuksesta:  
anon teiltä rauhaa Bethuliaan.

#### **Resitatiivi:**

*Holofernes:*

Oi nainen, pyydät suuria,  
suurinta, mitä vaatia voi.  
Mutta olen sinulle suurempia asioita velkaa.  
Istu tähän, kaunokaiseni.

*Juditha:*

Niin suuri kunnia  
osoitetaan alamaisesellesi.

*Holofernes:*

Kunnioita minua.

*Juditha:*

Tottelen sinua.

*Holofernes:*

Istu tähän.

*Juditha:*

En voi, ei.

*Holofernes:*

Niin käsken ja tahdon.

**Xa Recitativo** Juditha, Holofernes*Holofernes:*

In convivio tu reddas,  
 Ut melius pacis nostrae amatae, et carae,  
 Solemnia tecum possim celebrare.

*Juditha:*

Inter convivia, et dapes  
 Torpescent labia mea  
 In jeunio assueta:  
 Tristis, nec unquam laeta  
 In eduliis astricta  
 Nescia est delitiae tantae anima afflicta.

**Xb Aria**, Juditha

Agitata in fido flatu  
 Diu volatu  
 Vagabundo  
 Maesta hirundo  
 It plorando  
 Boni ignara.  
 Sed impulsu aerae serena  
 Tanta cito oblita poenae  
 In dilecta dulcia tecta  
 Gaudi ridet haud avara.

**XIa Recitativo**, Holofernes*Holofernes:*

In tentorio supernae  
 Sint in ordine coenae.  
 Quid, quid natat in Ponto,  
 Quid, quid in Caelo,  
 et terra nutrit  
 Ne sit legere grave.  
 Hinc nostrae Reginae,  
 Cui Vagae, tu deservies,  
 Sit cretensis Lyei donum suave.

**XIIIa Recitativo**, Abra*Abra:*

Venio Juditha, venio: animo fave,  
 amori, crede, tuo nil erit grave.

**XIIIb Aria**, Abra

Fulgeat sol frontis decorae,  
 et afflictae abeat Aurorae  
 ros a vaga tua pupilla.  
 Ama, langue, finge ardere,  
 nostrae sorti si favere  
 potest una tua favilla.

**Resitatiivi***Holofernes:*

Silloin pyydän kunnian  
 saada sinut vieraakseni  
 juhlimaan parempaa maailmaa ja ihanaa rauhaa.

*Juditha:*

Pitojen ja juhlien keskellä  
 turtuvat huuleni,  
 jotka ovat tottuneet paastoamiseen.  
 Surullisena en voi nauttia ruoasta,  
 sydämeni on raskas,  
 eikä ota vastaan nautintoja.

**Aaria**, Juditha

Katkonaisten tuulenpuuskiensa iskiessä  
 vaeltava pääskynen surullisena  
 valittaa kurjuuttaan.  
 Mutta lempeän tuulahduksen myötä  
 se pian unohtaa onnettomuutensa.  
 Se rakastaa pehmoista pesäänsä  
 ja laulaa, sirkuttaen onnellisena,  
 haluamatta elämältä mitään enempää.

**Resitatiivi**, Holofernes*Holofernes:*

Tarjottakoon teltassani  
 mitä ylellisin illallinen.  
 Ruoat, mitkä ikinä uivatkaan Ponto-joessa,  
 mitkä ikinä lentävät ilmassa,  
 ja joita maa ravitsee,  
 älkööt olko liian vaikeita saavuttaa.  
 Lahjoittakoon Dionysos  
 kuningattarellemme sen,  
 minkä sinä, Vagaus, olet tarjoileva.

**Resitatiivi**, Abra*Abra:*

Minä tulen, Juditha. Ole rohkea!  
 ”Rakkaudellesi”, usko minua, ei tule mitään esteitä.

**Aaria**, Abra:

Loistakoon aurinko upealle otsallesi,  
 ja kadotkoon surullisen aamuruskon puna  
 kauniista silmistäsi.  
 Rakasta, kaipaa häntä, teeskentele kiihkeyttä,  
 koska hankkeemme edistyy  
 sinun palosi avulla.



#### **XIVb Chorus**

(Virginun psallentium in Bethulia)

Mundi Rector de Caelo micanti  
Audi preces, et suscipe vota  
Quae de corde pro te dimicanti  
Sunt pietatis in sinu devota.  
In Juditha tuae legi dicata  
Flammis dulcis tui amoris accende  
Feritate sic hostes domata  
In Bethuliae spem pacis intende.  
Redi, redi iam Victrix pugnando  
In cilicio in perice revive  
De Holoferne sic hodie triumphando  
Pia Juditha per saecula vive.

#### **Pars altera**

#### **XVb Aria, Ozias**

O Sydera, o stellae,  
Cum luna cadenti  
Estote facellae  
In hostem ferales.  
Cum nocte felici  
Ruant impij inimici,  
Et sole surgenti  
Sint lucis mortales.

#### **XVIa Recitativo, Ozias**

Iam saevientis in hostem  
Castae nostrae Judithae  
Gratae sunt caelo preces, triumphando  
Ad nos cito redibit,  
Et Duce ablato ria gens peribit.

#### **XVIIa Recitativo, Holofernes, Juditha**

*Holofernes:*

Belligerae, meae sortis  
Quaeso, o cara condona:  
Haec numinen conviva  
Non sunt fercula digna.

*Juditha:*

Magnitudinis tuae bene sunt signa.

*Holofernes:*

Magnum meum cor tu reddis,  
Si amantem vultus tui iure me credis.

*Juditha:*

Nil nisi sui Factoris  
In orbe a creatura  
Est conservando Imago.

*Holofernes:*

Ad tantum cogis me vultu tuo vago.

*Juditha:*

Quid, quid splendet in ore  
Est pulvis, umbra, nihil.

#### **Kuoro :**

(Rukoilevat neidot Bethuliassa.)

Maailman hallitsija, taivaan valtiat,  
kuule pyyntömme, ota vastaan rukouksemme,  
ne lähetetään sinulle omistetusta sydäimestä  
hartaudella.

Judithaan, joka omistautuu laeillesi,  
sytytä hellän rakkauden liekit  
ja niin kukista barbaarinen vihollisemme.  
Palauta rauhan toivo Bethuliaan.  
Anna soturinen voitokkuus  
katumuksen ja rukoilun voimalla.  
Se voima voittakoon Holoferneen tänään,  
hurskas Juditha eläköön ikuisesti.

#### **Toinen osa**

#### **Aaria, Ozias**

Oi tähdet, oi valot,  
kanssa vähenevän kuun,  
olkaa kuolinsoihtuja vihollisille.

Onnekkaana yönä  
ovat jumalattomat vihamiehet syöksyvä alas  
ja auringon noustua  
heidät löydetään kuolleina.

#### **Resitatiivi, Ozias**

Jo vihollisia vastaan taistelevan  
hyveellisen Judithamme  
rukoukset otetaan suosiollisesti vastaan taivaissa,  
hän saapuu pian luoksemme voitollisena  
ja johtajan menetettyään kirottu kansa katoaa.

#### **Resitatiivi:**

*Holofernes:*

Anna anteeksi sotilaalleni.  
Pyydän, oi armaani.  
Nämä ruuat ovat kelvottomia,  
noin jumalaiselle vieraille.

*Juditha:*

Mutta ne ovat osoitus suuresta hyvääntahtoisuudestasi.

*Holofernes:*

Sinä saat sydämeni jalomieliseksi.  
kun kiinnyn kasvojesi kauneuteen.

*Juditha:*

Vain Luojan kuvaa  
tulisi kuolevaisen maan päällä  
kunnioittaa.

*Holofernes:*

Minua suuresti kiehtoo kauneutesi.

*Juditha:*

Mitä muuta on kasvojen loiste  
kuin tomua, varjoja, ei mitään.

**XVIIb Aria:**

Transit aetas,  
 Volant anni  
 Nostri danni  
 Causa sumus.  
 Vivit anima immortalis  
 Si vitalis  
 Amor, ignis, cuncta sumus.

**XVIIIa Recitativo, Holofernes, Juditha***Holofernes:*

Haec in crastinum serva: Ah, nimis vere  
 Esse ignem sentio amorem,  
 Si nimis sentio in me viscera ardere.

*Juditha:*

Tanti caloris aestum  
 Tempera strenue Dux, flammas evita...

*Holofernes:*

Uror...

*Juditha:*

Longe ibo...

*Holofernes:*

No cara Juditha.

**XVIIIb Aria, Holofernes**

Noli o cara te adorantis  
 Voto Ducis non favere,  
 Et suspiria animae amantis  
 Saltem disce non horrere.

**XXa Recitativo, Holofernes**

Tormenta mentis tuae fugiant a corde,  
 Et calicem sumendo  
 Vivat gloria Judithae, et belli face  
 Extincta, amor per te vivat in pace.

**XXa Aria: instru****XXIa Recitativo, Juditha**

Sic in Pace inter hostes  
 Sit mea Patria inofensa.  
 Sed quid video!  
 Holofernes accensus mero suo dormit in mensa!  
 Consurgam. Vestro Duci  
 Huc arrite, o servi: huc Abra veni,  
 Hic in tentorio stantes,  
 Dum dormit inimicus  
 Precemur vere Deum nos vigilantes.

**Aaria, Abra:**

Aikakausi kuluu,  
 vuodet kiitävät,  
 onnettomuutemme  
 itse aiheutamme.  
 Sielut elävät kuolematomina.  
 Niin haihtuvat savuna ilmaan  
 rakkaus ja intohimo.

**Resitatiivi***Holofernes:*

Säästäkää tuollaiset miitteet huomiselle. Ah,  
 yhä enemmän tunnen rinnassani  
 rakkauden paloa.

*Juditha:*

Hillitse intohimosi,  
 rohkea johtaja. Pakene paloa.

*Holofernes:*

Palan...

*Juditha:*

Menen kauemmas...

*Holofernes:*

Ei, rakas Juditha.

**Aaria, Holofernes**

Rakkaimpani, älä ylenkatso  
 sinua ihannoivan johtajan rukousta.  
 Pyydän, ettet väheksyisi  
 rakastavan sieluni huokausta.

**Resitatiivi, Holofernes**

Kadotkoon mielesi tuskat sydäimestä,  
 nostan maljani kunniaksesi, Juditha.  
 Sodan lieskojen sammuttua  
 rakkauteni eläköön rauhassa sinun kauttasi.

**Aria: instru****Resitatiivi, Juditha**

Näin isänmaani olkoon turvassa,  
 kun se on sovussa vihollisensa kanssa.  
 Mutta mitä näenkään!  
 Holofernes on nukahtanut päissään pöydän ääreen!  
 Nouskaamme kaikki.  
 Kiirehtikää, palvelijat, johtajanne luo.  
 Tule, Abra, jääkäämme teltaan.  
 Rukoilkaamme totisesti  
 Jumalaamme valvoen kun vihollinen nukkuu.

## XXIb Aria, Vagaus

Umbrae carae, aurae adoratae  
Deh gratae  
Spirate;  
Si Dominus dormit  
Stet tacita gens.  
A cura tam gravi  
In somno suavi  
Sit placida mens.

## XXIIa Recitativo, Vagaus, Juditha, Abra:

*Vagaus:*  
Quae fortunata es tu vaga Matriona  
Quae de tam strenuo Duce triumphasti,  
Et hostium domatorem tu domasti.

*Juditha:*  
Faxit de Caelo Rex, Reges qui regit,  
Et cordis mei devota  
Exaudiat pietas Dei suspira et vota.

*Vagaus:*  
Bene in thalamo quiescat, mensas tollo,  
Et hic pulcra Juditha  
Potes cum Duce tuo sola laetari,  
Et poenas cordis tui tu consolari.  
Sed huc ancilla venit.  
Jam festinans discedo,  
Et sic, amoris tuo locum concedo.

*Juditha:*  
Bene venisti, o fida,  
En tempus nostrae gloriae.  
Et suspirata tandem hora victoriae.

*Abra:*  
Cuncta fauste succedat  
Et tibi, o mea Juditha  
Eris, et Patriae tuae, salus, et vita.

*Juditha:*  
Nil ultra: claude fores,  
Impedi viatores,  
Et caelesti fervore cor accende,  
Et mox vitricem me tacita attende.

## XXIVa Recitativo accompagnato, Juditha

Impii, indigni Tiranni  
Conopeo hic appensum  
Denudo ferrum, ictus tendo, infelicem  
Ab Holofernis busto  
Deus in nomen tuo scindo cervicem.  
Salvete o pia tentoria  
In vobis semper clara  
Et caelo, et mundo sit alta victoria.

## Aaria, Vagaus

Rakkaat varjot, ihanat ja suloiset tuulokset,  
kevyesti  
puhaltakaa,  
Kun herra nukkuu,  
olkoon kansa hiljaa.  
Suloisessa unessa  
olkoon raskaista huolista  
hänen mielensä vapaana.

## Resitatiivi

*Vagaus:*  
Kuinka onnellinen oletkaan, hyvä rouva,  
kun voitit puolellesse noin ylpeän johtajan.  
Olette kukistanut kukistajan.

*Juditha:*  
Se on taivaan kuninkaan tekosia, hän hallitsee kuninkaita.  
Ja hartaasta sydämeistäni  
kumpuavat huokaukset ja rukoukset hän kuulloon.

*Vagaus:*  
Rauhassa hän nukkukoon vuoteellaan, minä korjaan  
pöydän. Ja siten, kaunis Juditha,  
suon sinulle ilon olla johtajan kanssa kahden  
ja mahdollisuuden helpottaa rakkauden kaipuutasi.  
Mutta tässä on palvelijattarenne.  
Minä riennän pois,  
te jäätte rakastajanne kanssa kahden.

*Juditha:*  
Tulit sopivasti, uskottuni.  
Kunniamme hetkellä,  
pitkään odotetun voiton hetkellä.

*Abra:*  
Tulkoon menestys,  
ja sinulle, oi Judithani,  
ja sinun isänmaallesi tulkoon terveys ja elämä.

*Juditha:*  
Ei puhuta enempää. Sulje ovi.  
Älä päästä ketään sisään.  
Anna taivaallisen kiihkön syyttää sydämesi  
ja kohta hiljaa todista voittoani.

## Resitatiivi, Juditha

Julman, häpeällisen tyrannin miekan  
löysin teltasta hänen vuoteensa viereltä.  
Sivallan Holofernestä, ja Jumala, sinun nimessäsi,  
ja leikkaa irti hänen kurjan päänsä.  
Hyvästi, oi pyhä telta,  
jonka suojissa oikeus toteutui.  
Muistettakoon voittoa  
ikuisesti maan päällä ja taivaassa.

#### **XXIVb Recitativo, Juditha, Abra**

*Juditha:*

Abra, accipe munus  
In saclum repone, et fida ancilla  
Me sequere, festina,  
Et clemens extra castra  
Tuto perducatur nos dextra divina.

*Abra:*

Quod mihi? O mira res! Diro Draconi  
Tu caput obruncasti,  
Et simul una in uno omnes domasti!  
Eamus cito eamus,  
Et mille mille Deo gratias agamus.

#### **XXIVc Aria, Abra**

Si fulgida per te  
Propitia caeli fax  
Si dulci animae spe  
Refulsit alma pax,  
Solum beato  
Duci increato  
Debentur nostra pax, et nostra gloria.  
dat ille cordi ardorem,  
Ille dextrae vigorem,  
Et manus donum suae  
Nostra Victoria.

#### **XXVa Recitativo, Vagaus**

Jam non procul ab axe  
Et ascendens Aurora, undique rara  
Caelo sydera micant: in tentorio  
Pallet incenrta lux: patet ingressus,  
Neminem video. Sed heu, heu, quid cerno?  
Fusus undique sanguis!  
Heu quam horrendum visu!  
Truncus Domini mei jacet exanguis.  
Milites huc venite,  
Surgite, o servi, excubiae non dormite.  
Omnes perditum sumus:  
Bethulia amissa, et Holoferne extincto.  
Heu cuncti, cuncti miseri ploremus,  
Et Ducis nostri funus vindicemus.

#### **XXVb Aria, Vagaus**

Armatae face, et anguibus  
A caeco regno squallido  
Furoris sociae barbari  
Furiae venite ad nos.  
Morte, flagello, stragibus  
Vindictam tanti funeris  
Irata nostra pectora  
Duces docete vos.

#### **Resitatiivi:**

*Juditha:*

Abra, ota tämä!  
Laita se laukkuun, uskollinen palvelijattareni,  
ja seuraa minua, kiireesti!  
Ja johdattakoon laupias jumalan käsi  
meidät pois leiristä.

*Abra:*

Mitä minulla onkaan? Voi ihme! Hirviön  
pään olet katkaissut  
ja vihollisen tuhonnut!  
Menkäämme, nopeasti, menkäämme!  
Ja lähettäkäämme tuhansia kiitoksia Jumalalle.

#### **Aaria, Abra**

Niin loistaa sinun vuoksesi  
taivaan siunaama valo.  
Niin sulostuttaa sieluja toivolla,  
säteilee lempeää rauhaa,  
siunaus sellainen on  
taivaan ruhtinaan.  
Velkaa olemme hänelle rauhasta ja kunniaista.  
Hän antaa rohkeuden sydämeen  
ja käsivarteen voiman.  
Ja hänen kätensä  
ojentaa meille lahjaksi voiton.

#### **Resitatiivi, Vagaus**

Jo lähellä on aamunkoitto  
ja aurinko nousee, taivaalla loistavat  
vielä harvat tähdet. Teltassa hohtaa  
himmeä valo. Ovi on auki,  
en näe ketään. Mutta ah, mitä näen?  
Verta joka puolella!  
Voi mikä kaamea näky!  
Herrani ruumis makaa elottomana.  
Tulkaa, sotilaat.  
Nouskaa, palvelijat, vartijat, älkää nukkuko.  
Olemme kaikki hukassa:  
Bethulia on menetetty ja Holofernes surmattu.  
Ah, itkekäämme kaikki, kaikki epäonneamme,  
ja kostakaamme valtiamme kuolema.

#### **Aaria, Vagaus**

Aseistautuneina soihduin ja käärmein  
synkästä ja kauheasta valtakunnastanne,  
raivon kauhistuttavat liittolaiset,  
raivottaret tulkaa luoksemme.  
Kuolemalla, ruoskilla, verilöylyllä  
opastakaa meidän  
surevia sydämiämme  
kostamaan valtiamme kuolema.

### **XXVIa Recitativo, Ozias**

Quam insolita luce  
Eois surgit ab oris  
Floribus cincta suis roscida Aurora!  
O quam ridet serena  
Jucundo nobis dies lumine plena!  
En venit tandem venit  
(Eam a longe prospicio, ad eam curramus)  
Venit, Juditha, venit,  
Et Juditha triumphans. Filia electa  
Quanto gaudio te amplector:  
Summe Deus  
Exultat ecce in te spiritus meus.

### **XXVIIb Chorus**

(Exultantium Virginum pro Judithae triumpho)

Salve invicta Juditha formosa  
Patriae splendor spes nostrae salutis.  
Summae norma tu vere virtutis  
Eris semper in mundo gloriosa.  
Debellato sic barbaro Trace  
Triumphatrix sit Maris Regina,  
Et placata sic ira divina  
Adria vivat, et regnet in pace.

### **Finis**

### **Resitatiivi, Ozias**

Kuinka oudossa valossa  
kukillaan vyöttäytynyt ruusunpunainen aamurusko  
nousee maan itäisistä ääristä!  
Oi kuinka meille hymyilee  
seesteinen päivä täynnä suloista valoa!  
Hän saapuu, hän saapuu vihdoin  
(näen hänet kaukaa, rientäkäämme hänen luokseen).  
Tulee, Juditha tulee,  
ja Juditha on voitollinen. Valittu ystävä,  
kuinka suurella ilolla sinua syleilen:  
Korkein Jumala,  
katso, sinussa iloitsee minun sieluni.

### **Kuoro:**

(Judithan voittoa iloitsevat neidot.)

Terve Juditha, voittamaton ja kaunis,  
isänmaamme loisto, pelastuksemme toivo,  
todellisen hyveen korkein esikuva  
olkoon ainiaan kunniakas maailmassa.  
Barbaarinen Traakia näin kukistuttua,  
riemuitkoon Meren Kuningatar  
ja tyyntyköön jumalainen viha.  
Eläköön Adria, ja hallitkoon rauhassa!

### **Loppu**

Suomennokset:

Meri Metsomäki, Jaakko Olkinuora,  
Eira Karlson, Laura Salovaara, Viivi Tulkki





