

Georg Friedrich Händel och den italienska solokantaten

Raili Peltonen

Examensarbete för musiker (YH)-examen
Utbildningsprogram för musik / Barockmusik
Jakobstad 2020



EXAMENSARBETE

Författare: Raili Peltonen

Utbildning och ort: Yrkeshögskolan Novia, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Barockmusik

Handledare: Petteri Pitko

Titel: Georg Friedrich Händel och den italienska solokantaten

Datum 3.2.2020

Sidantal 20

Bilagor 1

Abstrakt

I mitt examensarbete skriver jag ut continuostämman av Georg Friedrich Händels solokantat *E partirai, mia vita?* HWV 111 a för sopran och basso continuo. I textdelen analyserar jag kantatens form, ackord och tonarter. Jag koncentrerar mig på specialdrag som är kännetecknande för barockmusiken och förklarar termer såsom solokantat, basso continuo, retorik samt affektlära som anknyter sig nära till barockmusikens uppförandepaxis. I början av examensarbete berättar jag kort om Händels liv och speciellt om de år i Italien då kantaterna komponerades.

Språk: Finska Nyckelord: Händel. Solokantat. Realisation. Basso continuo.

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Raili Peltonen

Koulutus ja paikkakunta: Ammattikorkeakoulu Novia, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Barokkimusiikki

Ohjaaja: Petteri Pitko

Nimeke: Georg Friedrich Händel ja italialainen soolokantaatti

Päivämäärä 3.2.2020

Sivumäärä 20

Liitteet 1

Tiivistelmä

Opinnäytetyössäni realisoin, toisin sanoen nuotinnan numeroidun bassoäänen Georg Friedrich Händelin soolokantaatissa *E partirai, mia vita?* HWV 111 a sopraanolle ja basso continuoille. Realisaatio sekä muodon, sointujen, sävellajien ja muiden barokkimusiikin erityispiirteiden luonnehdinta ovat osa teoksen analyysiä ja ovat opinnäytetyöni keskiössä. Selitän työssäni barokin ajan (1600-1700) termejä: soolokantaatti, basso continuo, retoriikka ja affektioppi, jotka liittyvät kiinteästi barokkimusiikin esityskäytäntöihin. Opinnäytetyöni aluksi kerron lyhyesti Händelin elämästä ja erityisesti vuosista Italiassa kantaattien säveltämisen aikaan.

Kieli: Suomi

Avainsanat: Händel. Soolokantaatti. Realisaatio. Basso continuo.

BARCHELOR' S THESIS

Author: Raili Peltonen

Degree Programme: Novia University of Applied Sciences, Pietarsaari

Specialization: Baroque Music

Supervision: Petteri Pitko

Title: Georg Friedrich Händel and the Italian cantata

Date: 3.2.2020

Number of pages 20

Appendices 1

Abstract

In my degree thesis I realize the basso continuo chords and numbers in the Italian solo cantata *E partirai, mia vita?* HWV 111 a for soprano and basso continuo composed by Georg Friedrich Händel. The focus of my thesis is in the realization of the continuo part, but also the analysis of the structure, the chords, the keys and the special characters of the cantata are also under examination. I will clarify the central concepts of the Baroque era (1600-1700): solo cantata, basso continuo, doctrine of rhetoric and doctrine of affects, which are linked essentially to the performance practice of Baroque music. At first, I tell shortly about the life of Händel, particularly the years in Italy when the cantatas were composed.

Language: Finnish

Key words: Händel. Solo cantata. Realization. Basso continuo.

SISÄLLYSLUETTELO

Johdanto	1
1. Händelin elämästä	1
1.1. Italian vuodet	2
1.2. Arkadian akatemia (it. Accademia Dell' Arcadia)	3
2. Barokin käsitteitä	5
2.1. Soolokantaatti	5
2.2. Basso continuo	6
2.3. Retoriikka	8
2.3.1. Aristoteles	8
2.3.2. Cicero	8
2.3.3. Quintilianus	9
2.3.4. Hyvän esityksen rakenne	9
2.3.5. Retoriikka musiikissa	10
2.4. Affektioppi	10
3. Johdanto realisaatioon ja analyysiin	11
3.1. Resitatiivi I	12
3.2. Aaria-Larghetto	13
3.3. Resitatiivi II	15
3.4. Aaria-Vivace	16
4. Oppia ikä kaikki	18
Lähdeluettelo	19
Liite	

Johdanto

Georg Friedrich Händelin soolokantaatti *E partirai, mia vita?* sopraanolle ja basso continuoille sisältyi cembalotutkintoni kamarimusiikki/continuo-osioon. Oppimisprosessi sai jatkoa valitessani kantaatin opinnäytetyöni aiheeksi. Basso continuo perusteellinen realisointi, toisin sanoen nuotinnus, ja muoto- sekä sointuanalyysi ovat tuoneet syvyyttä teoksen tuntemiselle. Koska ammattini on opettaja ja pianisti/cembalisti ja työtehtävät sisältävät usein continuosoittoa, realisoinnin taito on aktiivisessa käytössä tulevaisuudessakin.

Tutkiessani Händelin elämänvaiheita minulle selvisi, että Italiassa vietetty aika vaikutti hänen vokaalisävellystensä tyyliin ja kehittymiseen. Barokkimusiikille tunnusomaiset piirteet tuon esiin käsitellessäni soolokantaattia, basso continuota, retoriikkaa ja affektioppia omissa luvuissaan. Lopuksi valotan lukijalle ajatuksiani opiskeluajastani Pietarsaaressa.

1.Händelin elämästä

Georg Friedrich Händel (23.2.1685–14.4.1759) syntyi Leipzigin lähellä Hallessa pohjoissaksalaiseen porvarisperheeseen. Hänen varhaisista elämänvaiheistaan tiedetään vain vähän. Isä Georg Händel toivoi pojastaan lakimiestä, mutta Georg Friedrichin taipumukset viittasivat musiikin alalle. Isän vastustuksesta huolimatta Georg Friedrichin

onnistui lapsena salaa opetella urkujen ja spinetin soittoa. Tarina kertoo, että äiti Dorothea oli mukana juonessa ja kuljetti spinetin ullakolle, jossa poika harjoitellessaan vaimensi soittimen kielet kankaanpalasilla. (Sävelten maailma 1, 1989, 93)

Seitsemänvuotiaana Georg Friedrich uskaltautui kokeilemaan urkujensoittoa Weissenfelsin herttuan ja säveltäjä J.P. Kriegerin läsnäollessa, ja he suosittelevat pojalle musiikkiopintoja. Georg Friedrich oli onnekas saadessaan opettajakseen Hallessa urkuri ja säveltäjä Friedrich W. Zachovin, joka huomattuaan Händelin lahjakkuuden antoi tälle perusteellisen pohjakoulutuksen kosketinsoittimen tekniikassa, kontrapunktissa, sävellyksessä ja instrumentaatiossa. Zachov opetti myös kantaattien ja sonaattien analyysiä, ja käsinkirjoitettu muistivihko, jota Händel kuljetti aina mukanaan, sisältää kopioita Krellin, Frobergerin ja Albertin sävellyksistä.

Händel kiersi maailmaa ensin opiskelijana Hallessa, sitten urkurina, säveltäjänä ja hovimuusikkona Berliinissä, Hampurissa, Hannoverissa, Lontoossa ja Italian eri kaupungeissa. Hän oli olemukseltaan kosmopoliitti, jonka elämään sisältyi paljon toimintaa ja vaihtelua. Hänen persoonansa oli yleismaailmallinen henki ja nero. Hän yhdisti sävellyksiinsä saamansa vaikutteet säilyttäen kuitenkin saksalaiset, voimakkaat juurensa. (Larousse encyclopedia 1993 ,214-216; Jeanson & Rabe: Musiikki kautta aikojen 1, 1970 191)

1.1. Italian vuodet

Händel vietti 1706–1710 välisen ajan matkustellen ristiin rastiin Italiassa: Firenzessä, Roomassa, Venetsiassa ja Napolissa. Näillä matkoilla hän tutustui maineikkaisiin säveltäjiin ja muusikoihin, Arcangelo Corelliin, Alessandro ja Domenico Scarlattiin sekä Bernardo Pasquiniin, joiden vaikutuksen voi löytää Händelin koko myöhemmästä tuotannosta. (Jeanson & Rabe, 1970, 195-196)

Italian vuosien kokemukset prinssi Ruspolin suojeluksessa vaikuttivat ratkaisevasti Händelin kehitykseen italialaisen soolokantaatin ja oopperan säveltäjänä. Italialaisen kulttuurin tuntemus oli välttämätöntä 1600–1700-lukujen taiteilijalle; maa oli barokin ajan tärkeimpien vokaalimusiikin muotojen (ooppera, oratorio ja kantaatti) syntysija. (Anderson, 2004, 167-168)

Roomassa ja Venetsiassa vietetty aika oli tuottoisaa monin tavoin: Händel sävelsi muutamia oopperoita (*Rodrigo, Agrippina*), kaksi oratoriota (*La Resurrezione, Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* 1708), latinan kieleen sävellettyä kirkkomusiikkia (*Dixit Dominus*), sekä suuren määrän soolokantaatteja. Tämän ajanjakson aikana Händel omaksui italialaisen musiikkityylin: tekstin kuvailun musiikin kautta, tehokeinot ja vaikuttavuuden. (Jeanson & Rabe, 1970, 195-196) Händelin Italiassa vietetyn vaiheen merkityksen on tiivistänyt tutkija Winton Dean, jota Nicholas Anderson siteeraa kirjassaan Barokin musiikki (168):

”Merkittävin hänen Italiassa oppimansa seikka oli rikkaan, vapaan ja vaihtelevan sekä pitkäjänteisen, mutta rytmisesti joustavan melodisen tyylin hallinta sävellyksessä. Sen hän omaksui pääasiassa Alessandro Scarlattin oopperoiden ja kantaattien kautta. Se oli tunnusmerkkinä kaikessa hänen myöhemmin valmistuneessa musiikissaan. Sen myötä hän saavutti ehdottoman mestarillisuuden lauluäänelle säveltämisen tekniikassa. Italialaisen lyyrisyyden lämmin ilmapiiri sulatti saksalaisen perinnön jäykkyyden ja kulmikkisuuden, ja raikasti samalla hänen kontrapunktiaan...”

1.2. Arkadian akatemia (it. Accademia Dell' Arcadia)

Italiassa renessanssin aikana syntyneet keskustelufoorumit, akatemit, olivat tärkeitä retoriikan eli puheopin tiedonvälittäjiä. Oppien mukaisesti puheenpitäjä pyrki vaikuttamaan kuulijoihin. Tämä oli myös musiikin tavoitteena. (Grove Music On Line)

Händelin säveltämiä kantaatteja esitettiin yksityisissä tilaisuuksissa Arkadian akatemian kokoontumisissa (it. *conversazione*, keskustelu) Roomassa, jossa hän toimi hovimuusikkona. Arkadian akademia perustettiin 1690 kirjallisesti suuntautuneen Ruotsin kuningatar Kristiinan (1626–1689) toimesta. Arkadian akatemian tarkoituksena oli elvyttää italialaisen kirjallisuuden ja runouden kulta-aika ja perinteet uuteen kukoistukseen. Perustajajäseninä olivat aristokraatit ja muusikot, kuten Alessandro Scarlatti (1660–1725). Vaikka Arkadian akademia oli ensisijaisesti kirjallisuusseura, musiikki näytteli merkittävää osaa sen toiminnassa: jokainen tapaaminen päättyi konserttiin tai pastoraalioopperaan. (Grove Music On Line)

Arkadian akatemialla oli korkea-arvoisia jäseniä, kuten paaveja, kardinaaleja, valtion virkamiehiä, prinsessoja sekä prinsskejä. Sen jäsenet nimesivät itsensä paimenlyriikasta tutuilla nimillä ja kirjoittivat kiihkeitä rakkaus-, kärsimys- ja kaipaussaiheisia runoja, joihin Händel sävelsi musiikin. Noin sadasta kantaatista 52 syntyi Italian vuosina, mutta muutamia hän sävelsi Hannoverissa ja Lontoossa vuosina 1711–1723. Kaikki kantaatit voidaan kuitenkin jäljittää mesenaattien maksamien sävellyspalkkiomerkintöjen avulla niihin vuosiin, jolloin Händel nautti ylhäisön suojelusta Italiassa, Saksassa ja Englannissa. Rooman mesenaatteja olivat kardinaalit Ottoboni ja Pamphili sekä markiisi Ruspoli, Firenzessä Medicit, vaaliruhtinas Georg Ludvig Hannoverissa ja Chandosin herttua Englannissa. Vuoden 1723 jälkeen säveltäjä ei enää palannut kantaatin pariin vaan silloin oli oopperoiden vuoro. (Harris 2001, 6, 7, 268-294)

Markiisi Ruspolin (1672–1731) suojeluksessa Händel sai kantaattien esittämisen lisäksi tilaisuuden laajempienkin teosten esilletuomiseen. *La Resurrezione* -oratorion (1708) esityksessä suurikokoiset seinämaalaukset kuvasivat teoksen tapahtumia, ja kuoroa ja suurta orkesteria johti Arcangelo Corelli. Lisäksi oratorion hahmojen, ärjyvän Luciferin, surun murtaman Maria Magdalenan ja Enkelin ilmestyminen alkusoiton loistokkaan

trumpettisoolon aikana toi esille Händelin draamallisen tajun. (Vitale, M. Brilliant Classics; New Grove On Line)

Händelin maine italialaisen tyylin mestarina avasi tien hovimuusikoksi Englannin kuningashuoneeseen. Asetuttuaan pysyvästi Lontooseen 1723 Händel ei muutamaa ulkomaanmatkaa lukuunottamatta jättänyt Englantia. Hän sai Britannian kansalaisuuden 1727 ja muutti nimensä George Frederic Handeliksi. Hän kuoli Lontoossa 14.4.1759. (Grove Music On Line)

2. Barokin käsitteitä

2.1. Soolokantaatti

Barokin aikakauden tärkein vokaalimusiikin muoto oopperan ja oratorion ohella oli kantaatti (it. cantare, laulaa). Varhaisimmat kantaatit 1600-luvun alkupuolelta ovat italialaisten säveltäjien kirjoittamia. Ne olivat yleensä maallisiin ja mytologisiin aiheisiin perustuvia (cantata da camera) mutta mukana oli myös hengellisiä kantaatteja (cantata da chiesa). Lopulta kantaattisävellyksen muoto vakiintui jäsennellyksi resitatiivi- ja aariatyyppiseksi, ja resitatiivin ja aarian välille pyrittiin saamaan suuri affektiero. Resitatiivissa affektit vaihtelevat nopeasti, ja se vie tarinaa eteenpäin. Aariassa pysähdytään yhteen tunnetilaan. Säveltäjät tekivät rohkeasti uusia teknisiä kokeiluja avaten tietä oopperan synnylle. Da capo -aariassa (A-B-A) esittäjät voivat varioida musiikkia ornamentein (korukuvioin) ja diminuutioin (suurempia aika-arvoja pilkkoen) musiikin affektin hengessä. (Encyclopedia Britannica 2019; Jeanson & Rabe, 1970, 122-124)

Händelillä on kaikkiaan lähes sata maallista vokaalikantaattia, ja niistä useat syntyivät mesenaatti Ruspolin tilaamina Italian vuosina 1706-1710. Tämä kamarimusiikin osa-alue on kenties hänen vähemmän tunnettua tuotantoaan, mutta se auttaa ymmärtämään Händelin sävellystyylin kehittymistä. Soolokantaateissa hän saattoi kokeilla rohkeasti eri ilmaisutapoja ja musiikin vivahteita. Koska Händel oli tunnettu omien sävellystensä ”lainaajana”, useat soolokantaatit löysivät tiensä uudelleen muokattuina myöhemmin muihin teoksiin. Joitakin kantaatteja on vasta viime aikoina löydetty käsikirjoituksina. (Harris 2001, 268-294; Otavan iso musiikkitietosanakirja 3, 1978, 95)

Kantaattien muodot vaihtelevat lyhyistä, intiimeistä, kahden resitatiivin ja kahden aarian mittaisista basso continuo-säestyksellisestä laulusävellyksestä laajoihin, usean laulajan ja soittajan kokoonpanoihin. Pienimmillään esityskokoonpanossa on siis lauluääni ja cembalo. Dialogia sisältävissä kantaateissa saattaa olla laulajien ja continuosoittimien (cembalo, urut, viola da gamba, sello, fagotti) ohella mukana melodiasoittimia, esimerkiksi viulu ja oboe tai kamariorkesteri. (H. Poroila 2011; Harris 2002, Brilliant classics)

Händelin tapa säveltää musiikkia idiomaattisesti lauluäänelle on mestarillista. Melodinen linja on erehtymätöntä. Hänellä on myös erityinen kyky kuvailla teoksen hahmoja musiikillisin keinoin pienestä kohtauksesta aariaan. (Encyclopedia Britannica)

2.2. Basso continuo

Basso continuo oli yleisesti Euroopassa 1600- ja 1700-luvuilla käytetty säestystyyli kantaateissa, oopperoissa ja oratorioissa sekä pienimuotoisemmassa ohjelmistossa. Basso continuo (jatkuva basso) muodostaa sävellykselle harmonisen rakenteen ja on vahva vastääni ylimmälle melodialinjalle. Sävellyksen matalin ääni soitetaan sellolla, viola da gamballa, fagotilla, cembalolla tai uruilla, ja yläpuolelle lisätään sointuja intervallinumeroinnin ja tilapäisten etumerkkien mukaan. Sointusoittimina voivat olla

cembalon ja urkujen lisäksi teorbi, arkkiluuttu, luuttu, kitara ja harppu. Esitystapoihin kuuluu, missä ja milloin tulee soittaa sekä lisäksi millä tavoin realisaatio toteutetaan: eri tavoin sointuja murtamalla, imitoimalla, sijoittamalla kadenssit paikalleen tai melodiaa kaksintamalla. Esitystyylisiin vaikuttaa myös tila (kirkko, konserttisali, pieni sali, yksityinen tila), esityskokoonpano (muutama esiintyjä, orkesteri, kuoro) ja esitettävä musiikki (New Grove On Line).

Basson numerointi- ja continuokäytäntö syntyivät sointusoittajaa auttavana pikakirjoitusmenetelmänä, sillä klaveerinsoittaja joutui paitsi säestämään, myös korvaamaan puuttuvia ääniä (MuHi Murtomäki). Se liittyi myös läheisesti resitatiivin lisääntyvään käyttöön teoksissa (soololaulu, ooppera, oratorio) ja instrumentaalimusiikin muotojen kehittymiseen (sonaatti) (Grove Music On Line).

Saksalainen säveltäjä, teoreetikko ja Händelin aikainen Johann David Heinichen (1683-1729) julkaisi perusteellisen ja kattavan oppikirjan *General-Bass in der Composition* (1728). Kirjassa esitelty käytäntö sopii myöhäisbarokin saksalais-italialaisen ooppera- ja oratorioiteosten esittämiseen. Myös Heinichen, kuten Händelkin, oli kiinnostunut italialaisesta musiikkikulttuurista. Heinichen saapui Italiaan 1710 saamaan vaikutteita italialaisesta tyylistä näyttämöteosten säveltämiseen. Hänen teoksensa saivat menestystä Venetsiassa, mikä osoittaa, että hän pystyi sulauttamaan italialaisen tyylin piirteitä omaan musiikkiinsa (Buelow 1966, 9, 10).

Buelowin kirjaa Heinichenista lukiessani huomio kiinnittyi basso continuo -käytännön kehittymiseen 1600-luvun yksinkertaisesta homofoniasta 1700-luvun täys- ja myöhäisbarokin kontrapunktiseen esitykseen (Buelow, 1966, 195). Heinichen rohkaisee soittamaan moniäänisiä sointuja, joissa cembalistin kaikki sormet ovat käytössä. Näin minkään sävelen kaksinnusta ei voi välttää (Buelow, 1966, 26). Arpeggio eli soinnun murtaminen on kaikkein yleisin koristelutapa continuosoitossa. Heinichen esittelee mahdollisuuksia värittää säestystä eri suuntiin murretuilla soinnuilla, mutta varoittaa

menemästä liiallisuuksiin. Varsinkin soolokantaateissa on syytä olla maltillinen ja soittaa runsaimmat koristelut välisoitoissa (Buelow 1966, 176-184). Monet melodian ja harmonian koristelutavat (esim. juoksutukset, arpeggiot, imitaatiot, acciaccaturat) riippuvat esittäjän kekseliäisyydestä, koska niistä ei ole säveltäjän ohjeita partituurissa (Buelow 1966, 170). Varsinaisiin korukuvioihin Heinichenilla oli vain vähän ohjeita. Hän myöntää ornamenttien epätäydellisen selittämisen ja keskittyy vain niihin, joita voi käyttää sointuja soitettaessa. Heinichen piti tärkeämpänä säestää 4-, 6- ja jopa 8-äänisesti kuin koristella preludin tai fantasian tapaan (Buelow 1966, 157- 158).

2.3. Retoriikka

2.3.1. Aristoteles

Retoriikan (lat. oratoria), puheopin, juuret ulottuvat Kreikkaan neljännelle vuosisadalle ennen ajanlaskun alkua. Filosofi Aristoteleen teos *Retoriikka* on varhaisin säilynyt, laaja, suullista ilmaisua käsittelevä teksti. Se käsittelee puheen rakennetta, luonnetta ja tunnetta. Aristoteleen ideaali puhuja pitää tärkeänä esityksen rakennetta ja selvitystä, miksi puhuja on valinnut käsiteltävän aiheen sekä kantansa siihen. Hän piti parempana myös pitäytyä kohtuullisessa ja järkevässä esitystavassa, ja puhujan piti valita äänen sävy ja voimakkuus tekstin tunteen mukaan. Tärkeää oli myös käyttää korostuksia ja hyvää rytmiä esityksessä (Tarling 2005, x, 8 - 10).

2.3.2. Cicero

Marcus Tullius Cicero (ensimmäinen vuosisata ennen ajanlaskun alkua) tutki teoksissaan puheopin menetelmiä. Hän analysoi parhaita puhujia ja heidän ilmaisutyylejään, ja hänen kirjoituksensa olivat tärkeimpiä lähteitä eri tyylien käytöstä, esityksen rytmistä ja puheen aiheiden löytämisestä. Cicero kirjoitti hetkestä ennen esityksen aloittamista,

hermojen hallinnasta, harjoittelusta ja mahdollisesta kritiikistä esityksen jälkeen. Hän opiskeli Kreikassa, tutki varhaisia tekstejä, ja siten Aristoteleen ajatukset suodattuivat hänen kauttaan eteenpäin. Kirjapainotaidon yleistyessä 1400-luvulla oli Ciceron teos *De Oratore* (Puhujasta) on ensimmäinen kirja, joka Italiassa painettiin (1465). Julkaisu johti monien varhaisten tekstien uudelleen löytämiseen. Tekstit olivat inspiraatioksi ja innostukseksi säveltäjille ja teoreetikoille (Tarling, 2005, x, 8-10).

2.3.3. Quintilianus

Ensimmäisellä vuosisadalla jälkeen ajanlaskun eläneen (n. 35-100) Quintilianuksen ainoa säilynyt kirja on *Istitutio Oratorio* (Puhujan kasvatus) (vuodelta 95). Se on laaja tekstikokoelma, joka keskittyi puhujien kouluttamiseen ja Aristoteleen sekä roomalaisten puhujien oratorioperinteeseen. Quintilianus oli kuuluisa esiintyjä ja puhetaidon opettaja; hänen oppilaanaan oli mm. kirjailija ja lakimies Plinius nuorempi (61-113). Hän pohti puheen alkuperää ja tuli siihen tulokseen, että se oli Luonnon lahja, jonka jokainen oli saanut syntymässä. (Tarling x, 2005, 4, 8-10; Itkonen- Kaila 2019 7, 8)

2.3.4. Hyvän esityksen rakenne

Tuntemattoman kirjoittajan teos *Rhetorica ad Herennium* (n. 86 eaa.) on ehkä parhaiten tunnettu klassinen teksti, joka opastaa, mitkä viisi elementtiä vaaditaan hyvän esityksen laatimiseen.

1. Inventio (todellisen ja uskottavan aiheen löytäminen)
2. Dispositio (esityksen rakenne ja suunnitelmallinen asioiden erottelu]
3. Decoratio (tyyli, koristelu, elävöittäminen, sanojen ja lauseiden valitseminen)
4. Memoria (kokonaisuuden mieleenpainaminen)
5. Elocutio (äänen, lausumisen ja eleiden sekoitus) (Tarling, 2005, 1-2).

2.3.5. Retoriikka musiikissa

Neljänneltä vuosisadalta ennen ajanlaskua filosofit, Platonista lähtien, ovat viitanneet säveltaiteisiin kirjoituksissaan (Tarling 2005, 241). Tultaessa 1600-luvun alkuun samankaltaisuus puheen ja musiikin välillä läpäisi musiikillisen ajattelun sen kaikilla tasoilla koskien tyyliä, muotoja, ilmaisua ja sävellystapoja sekä kysymyksiä esityskäytännöistä. Barokkimusiikin esittämisessä yleensäkin pyrittiin samanlaiseen tunteikkaaseen ja kiihkeään ilmaisutapaan kuin puheessa. Musiikin ja retoriikan liitto muodostaa yhden barokkimusiikille tyypillisimmän piirteen. Barokkisäveltäjä ja teoreetikko Mattheson kiteyttää *Der Vollkommene Kapellmeister* -kirjassaan (1739) nämä retoriset käytännöt sanan ja sävelen liitosta musiikillisen ajattelun kaikilla tasoilla (Grove Music On Line).

2.4. Affektioppi

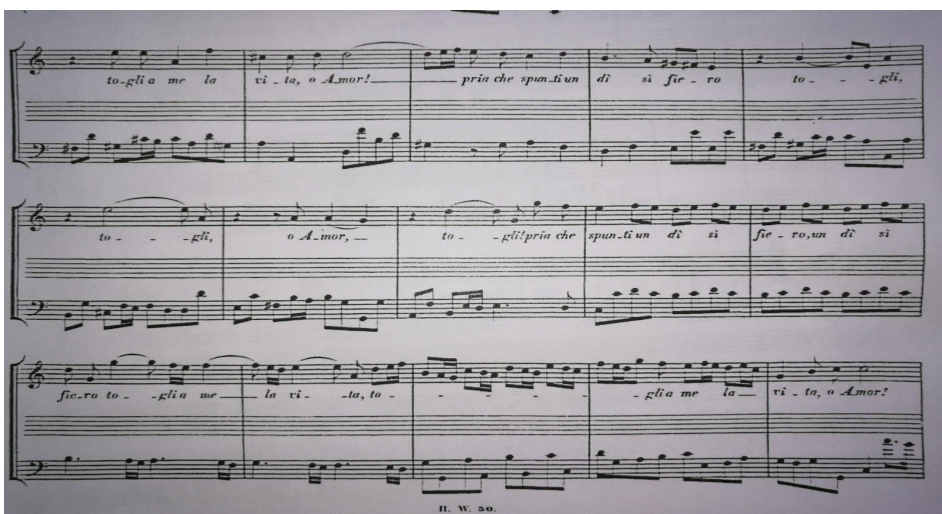
Affektioppi oli barokkimusiikin teoria, jossa omaksuttiin ajatus musiikin vaikutuksesta kuulijan tunteisiin, ja sen tuli olla säveltäjän tärkein päämäärä. Saadakseen aikaan tietyn tunnetilan kuulijassa esityksen tuli olla ilmaisurikas, monivivahteinen, ylenpalttinen ja eloisa. Tunteiden ilmaisun välineinä käytettiin melodiaa ja sen eri ulottuvuuksia, rytmikuvioita ja harmonioita erilaisina yhdistelminä, jotta saavutettaisiin kuulijan kiinnostus. Näin musiikin säveltäjä saattoi puhutella kuulijaa ilman sanoja. (Tarling, 2005, 12, 69, 70; Grove Music On Line)

Valistuksen ajan (1600-luvun loppu – 1700-luvun jälkipuolisko) pyrkimysten vaikutuksesta tunteiden ilmaisu pyrittiin barokin aikakaudella määrittelemään ja luokittelemaan tarkemmin. René Descartesin (1596-1650) tutkimukset teoksessaan *Les passions de l'âme* (Mielenliikutuksia, 1650) pyrkivät osoittamaan, että järjen avulla voidaan hallita inhimillisiä tunteita ja ohjata niiden vaikutusta. Johann Mattheson (1681-1764), joka pitää Descartesia parhaimpana affekti-aiheen tietolähteenä, kokosi taulukoita säveltäjien

mahdollisista tunnetiloista. Hän huomautti, että sävellajit olivat kuitenkin vain sävellajeja ja sävellyksen affektiin vaikuttivat muutkin tekijät, esimerkiksi viritystapa. Myös intervallien laajuus ja suunta ylös- tai alaspäin tehostivat Matthesonin mukaan tiettyä tunnetta: mitä laajempi ylöspäinen intervalli, sitä toiveikkaampi ja iloisempi tunne. Alaspäin suuntautuvassa intervallissa surullinen tunne voimistuu. Riitasointiset harmoniat ilmaisevat yleensä vihaa ja suuttumusta, tasasointiset luovat lempeämmän ja rentoutuneemman tunnelman. Tanssien affektien luonnehdintaan oli oma taulukkonsa, kuten myös sävellyksen tempon ja rytmisten kuvioidenkin ilmaisemiseen. Mattheson muistuttaa, että tunteiden kirjo on "kuin pohjaton meri" ja että ohjeita ei pidä seurata liian kirjaimellisesti. (Tarling, 2005, 77, 78, 84-88)

3. Johdanto realisaatioon ja analyysiin

Georg Friedrich Händelin soolokantaatti *E partirai, mia vita?* on saatavilla ISMLP-sivustolta Friedrich Chrysanderin (1826-1901) toimittamana vuoden 1887 laitoksena, jota pidetään lähimpänä autenttista käsikirjoitusta. Tästä nimenomaisesta kantaatista on kaksi versiota: varhaisempi 1708/1709 (HWV111a) Italiassa valmistunut ja 1710 (HWV111b) muokattu versio (Lontoo). Varhaisemmassa versiossa, jota käytin analyysissäni sekä konsertissani, oli sangen vähän numeroituja bassoääniä, joten oli pääteltävä sopraanon stemman perusteella sointujen laatu. Toinen keino oli realisoida continuumerkinnät sävellajiasteikon jokaiselle sävelelle ominaisen soinnun mukaan. Lisäksi pidin pääsääntöisesti mielessä oikean käden sointuja laatiessani olla ylittämättä melodiaa. Vivace-osassa ei ollut lainkaan continuumerkintöjä, mikä selviää alkuperäisestä materiaalista (IMLSP):



3.1. Resitatiivi I

Veijo Murtomäki siteeraa Musiikinhistoriaa verkossa (MuHi) -julkaisussaan Jean-Jacques Rousseau'n määritelmää barokkimusiikista teoksessa *Dictionnaire de Musique* (1768) näin: "Barokkimusiikki on sellaista, jossa harmonia on hämäännyttävää, se on lastattu täyteen modulaatioita ja dissonansseja" (MuHi Murtomäki). Juuri tällä tavalla alkaa Georg Friedrich Händelin soolokantaatti *E partirai, mia vita?* sopraanolle ja basso continuolle. Resitatiivissa kertoja on heti kiihkeän ja epätoivoisen tunteen (C-duuri) vallassa ajatellessaan rakastettunsa menettämistä. Musiikki etenee lyhyin fraasein nopeasti sävellajivaihdosten kautta: G - dm - A - gm - cm. Ennen Larghettoa (t. 14) tapahtuu äkkipysähdys puolilopukkeeseen (D-duuri). Larghetto alkaa sen jälkeen g-mollissa. Tässä resitatiivissa Händel käyttää tiheää sointujen vaihtoa luomaan levottomuutta musiikkiin, ja on vaikea sanoa, mikä on pääsävellaji. Resitatiivin teksti on dramaattista. (runoilija tuntematon, suomennos R. Peltonen)

Resitatiivin teksti

Jätätkö minut nyt, Elämäni? Ja eikö erkanisi silloin julmalla hetkellä myös sieluni? Ah! Jo pelkkä ajatuskin ankarasta tuskasta melkein tappaa minut. Mitä tapahtuukaan silloin kun murhe lävistää silmäni ja kaikki nuolet uppoavat sydämeeni.	E partirai, mia vita? Nè in quel del tuo partir crudo momento fàra l'anima mia da me partita? Ah! se un duro tormento, nel ripensarvi sol, quasi m'uccide, che farà quel dolor ch'allora (ohimè!) per gli occhi miei con tutti gli strali suoi mi scenderà sul core?
--	---

3.2. Aaria-Larghetto

Aarian (A) "Vedrò teco ogni gioja" affekti on suruisa ja lohduton, ja myös osan verkkainen Larghetto-tempomerkintä viittaa tähän. Händel suosii g-mollisävelläjä kärsimystä kuvaavaa affektia ilmaistessaan (Leichtentritt, 1936, 208-223). Händel on soinnuttanut osan käyttäen runsaasti sekstisointuja, joissa lisäämieni kvinttien läsnäolo tuo sointiin lisää lämpöä. Myös noonisoinnut tahdeissa 18, 31 ja 61 laventavat ja pyöristävät tehoa, ja ne osuvat sanojen "bene" (onni) ja "lunge" (kaipaus) kohdalle. T.22 on puolilopuke, jonka jälkeen tapahtuu hetkeksi kromaattinen sävellajin vaihdos C-duuriin. Händel värittää musiikin sointuvaihdosten kautta takaisin g-molliin (t.28).

Melodiassa on paljon astekulkuja ja toisaalta seksti-, septimi- ja oktaavihyppyjä. Tekstissä taas lauseet ovat lyhyitä ja niitä toistetaan. Vaihteleva melodia tuo lyhyen tekstin aina uudessa harmonian valossa. Puolilopuke esiintyy jälleen tt.34-5, ja kudokse jatkuu tiheänä vuoropuheluna kahden tahdin sykleissä: dominantti (G) - toonika (C), F - B. Sama ilmiö toistuu tt.42-3: puolilopuke antaa kudoksen jatkua, mutta tt.66-7 sointuparien suhteet ovat dramaattisia: cm - As ja D - g. Kokolopuke vie takaisin g-molliin. Välisoittojen (tt. 22-27 ja 70-76) sekvensoiva continuokuvio on muunnelma melodian (t.16) aiheesta.

Tahdista 77 alkaa uusi jakso (B) B-duurissa. Se on kuin sarabande: paino vuorotellen toisella ja ensimmäisellä tahdinosalla. Sarabanden luonnetta voi korostaa soittamalla ja laulamalla esimerkiksi lyhyitä trillejä painollisille tahdinosille. Toisen iskualan ollessa painollinen, ensimmäisen voi esittää kevyemmin ja lyhyemmin, jolloin painon tunne toisella iskulla tehostuu. Händelin tekstuuri muuttuu kromaattiseksi tahdista 88 eteenpäin, ja valoisa affekti alkaa muuttua tiheätunnelmaiseksi ahdistukseksi. Tahdissa 90 on kyseessä mollikadenssi, joka yllättäen saa ratkaisun duurisoinnusta. Tahdista 98 alkaa jälleen kiinnostava sointukulku, jossa sointuyhdistelmien vaihdokset ovat odottamattomia: vähennetty d 7 -> C -> D, gm -> A, ja varsinkin yhdistelmä dm ->

vähennetty fis 7 -> gm on erittäin vaikuttava. Myös harmoniarytmi on epäsäännöllinen (t. 98-102). Tahdeissa 104-105 sointuyhdistelmä dm -> a -> D on jälleen yllättävä. Pitkä kadenssimainen sointukulku tt. 106-109 vie täyslopukkeeseen ja d-molliin. Larghetto-osassa erityisesti harmoniat ovat vahva osa retoriikkaa (Leichtentritt 1935, 208-223).

The image shows a musical score for a vocal and continuo piece, likely from a Baroque or Classical era. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a continuo line. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The continuo line includes figured bass notation, which is a system of numbers and symbols used to represent the harmonic structure of the music. The score is written in a single system of staves, with the vocal line on the top staff and the continuo line on the bottom staff. The music is in a key of D minor, as indicated by the two flats in the key signature. The tempo is marked 'Larghetto'. The score is numbered 93, 99, and 103 at the beginning of each system.

B-jakson päätteeksi kerrataan vielä A-jakso Larghetto, jossa sopraanolaulaja sekä continuo-soittaja voivat improvisoida täyttämällä intervaleja lomasävelillä ja koristelemalla varsinkin viimeisen kadenssin tiheämmillä aika-arvoilla.

Hemiola esiintyy tt.26-27, 48-49, 74-75, 82-83 ja 115-116. Hemiola on barokkimusiikin ilmiö, jossa kaksi tahtia $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa korvautuu kolmella kahden iskualan ($\frac{2}{4}$) rytmillä. Hemiolalla on kadenssaalinen vaikutus.

Aarian teksti

Ymmärrän nyt, että kaikki ilo, kaikki hyvä katoaa sinun myötäsi kauas pois, ja vain suru, kaipaus, kipu jäävät seurakseni.	Vedrò teco ogni gioja, ogni bene, da me lunge rivolgere il piè. E gl'affanni, gli strazi, le pene, tutti insieme restarsi con me.
--	---

3.3. Resitatiivi II

Resitatiivin ensimmäinen sointu, vähennetty cis 7, kestää kolme tahtia ja sen aikana kertoja kysyy epäröiden tulevaisuudestaan aavistaen sen olevan pelon, surun ja kyynelten ympäröimä. Continuon satsi saa alkaa matalasta rekisteristä hiljaa. Seitsemän tahdin lauseke loppuu e-mollikadenssiin, josta musiikki jatkaa nyanssin ollessa enimmäkseen hiljainen: tahdissa 125 affekti vaihtuu hetkeksi toiveikkaammaksi C 7-soinnun myötä. Tahdit 125-128 voidaan esittää puheenomaisesti, jolloin tekstin sisältö hetkellisestä toivosta nousee esiin. Resitatiivin loppulause "piu che morire" voidaan esittää ariosona. Se on painokas, ja sitä vahvistaa continuosatsissa melodiaa imitoiva terssiduetto. Resitatiivi päättyy c-molliin.

Resitatiivin teksti

Näenkö sen päivän, jolloin silmiesi himmentynyt loisto syöksyy onnettomiin varjoihin. Näenkö itseni ympäröitynä pelolla, surulla ja kyynelillä. Ja silti toivon salaa ja epätoivoisesti rakkautta. Kärsin katkerammin kuin kukaan, ja riutuminen on pahempaa kuin kuolema.	Vedrò, d' ombre in felice, privo di lumi tuoi gingersi il giorno. Scorgerò d' ogni intorno aggidarmisi horror, mestizia e pianto; e congiurati intanto un desir disperato ud un sovre d' ogn' altro aspro martire furanno il mio morir piu che morire.
--	--

3.4. Aaria-Vivace

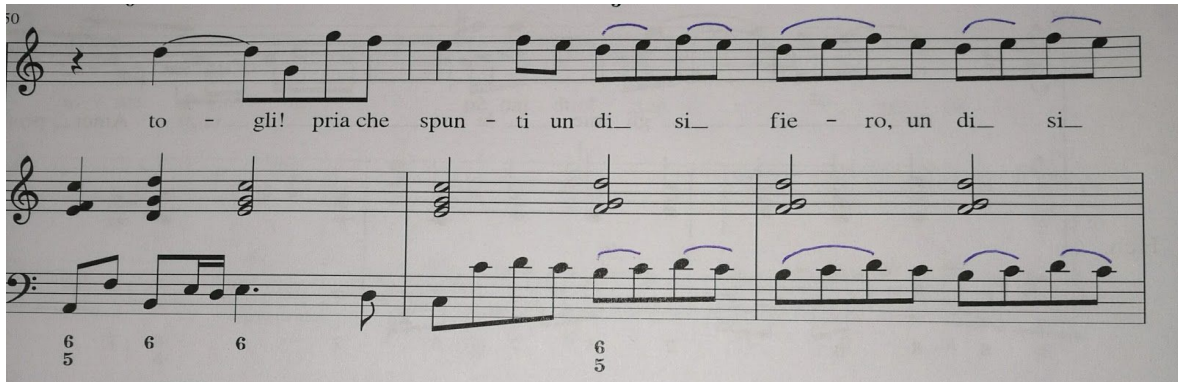
Vivacen (A1) alku etenee kahden tahdin säkeinä (tt. 131–132) painopisteen kohdistuessa aina kolmannelle iskualalle. Dominanttiteho (E-duuri) jatkuu t.133 puoleen väliin saakka, jossa osan a-molli sävellaji tulee ilmeiseksi. Continuon soolo etenee aina tahtiin 140 saakka, jossa on täyslopuke. Tässä soolossa continuosoittaja saa inspiraation mukaan luoda diminuutioin virtuoottisen satsin oikealle kädelle affektin mukaan. Varsinkin da capo -kertauksessa kuulostaa hyvältä, jos tahdeissa 138-139 melodiassa kulkee terssiduetto basson kanssa.

Aarian teksti

Ennen kuin tuo kauhea päivä koittaa, ota elämäni, oi rakkauden jumala! Niin että vähemmän piinattu ja vähemmän surun lävistämä sieluni voi seurata sydäntäni viitoittamallaan tiellä.	Pria che spunti un dì sì fiero toglì me la vita, Amor! Unde men l' anima afflitta, nè dal duol tanto trafatta, nel da lui preso sentiero possa gir dietro al suo cor.
---	--

Tahdeissa 147-8 ja 150 toistetaan sanaa "togli" (= ota pois), ja soolo-osan tahtien alussa on aina tauko. Toisto ja synkooppimainen efekti luovat ahdistuneen ja vaativan tunteen yhdessä continuon tiheiden sekstikulkujen kanssa.

Terssiduetto C-duurissa melodian ja basson välillä on intensiivinen, koska artikulaatio bassossa seuraa melodian sanojen jakautumista kahdeksasosanuoteille (tt. 151-2).



Tahdissa 153 (toinen iskuala) melodiassa alkaa puolestaan alaspäin suuntautuva sekvenssi (3x), jossa septimisointu purkautuu sekstisointuun. Continuo imitoi sekvenssiä. Jakso päättyy päättäväisesti (t. 157).

Kadenssin jälkeen (t.158) päähuomio kiinnittyy continuon satsiin sen muodostaessa sekvenssoivia kahden tahdin jaksoja. Melodia koostuu lyhyistä motiiveista. Sopraanon ja basson väliset pystysuorat intervallit ovat suhteellisen pieniä, joten continuon satsissa on luontevaa olla vain muutama ääni basson lisäksi. Sävellaji pyrkii moduloimaan C-duurista lopukkeen kautta a-molliin (t.170). Tästä tahdistä eteenpäin continuon satsi soitetaan soolona, ja nyt lauseen painopiste on tahdin ensimmäisellä osalla.

B₁-taite tahdista 176 alkaen on lempeämpi ja anovampi sävyltään: melodiakulku on enimmäkseen asteittaista. Ensimmäiset tahdit sopraanolaulaja esittää taas yksin, melodia on heti kiinnostava. Continuo tullessa mukaan oikean käden soinnuissa voi olla vähemmän ääniä keveämmän affektin aikaansaamiseksi. B-taitteen kohokohta löytyy tahdeista 184-5, kun melodinen e-molliasteikko laskeutuu ennakkosävelten myötä mahtipontisesti H-duuriin. Muuten tämän jakson continuosoinnut muodostavat

alkupuolelta tuttuja kuvioita. A1-taitteen cembalosoolo saa da capo -kertauksessa olla näyttävä ja loistelas kuviovariaatioineen kuten myös sopraanosoolokin.

4. Oppia ikä kaikki

Runsas kolme ja puoli vuotta on kulunut barokkimusiikin pyörteissä ammattikorkeakoulu Noviassa. Päätös lähteä vielä kerran oppilaaksi on ollut aikuisikäni eräs merkittävimmistä ja tärkeimmistä päätöksistä. Uuden soittimen, cembalon, opinnot lähtivät liikkeelle alusta saakka. Opettajien määrätietoinen ja luja mutta lempeä suhtautumistapa on kannatellut tiedon ja taidon karttumista. Ajattelen, että näiden vuosien oppimiskokemuksilla ja oivalluksilla tulee olemaan pitkäkestoiset vaikutukset arkipäivän työssäni opettajana ja esiintyjänä. Oikeastaan voin sanoa, että Novian aika on ollut yhdenlaista juhlaa, kiitos siitä kuuluu verrattomille opettajille sekä opiskelutovereille. Irti arjesta -asenne on kuitenkin velvoittanut tekemään työtä ja yrittämään parhaansa.

Oppimisen prosessi on jatkunut vielä opinnäytekonsertin jälkeen kirjallista osuutta valmistaessani. Näin laajan tekstikokonaisuuden tuottaminen akateemiseen muotoon oli minulle aivan uutta kaikkine yksityiskohtineen. Lisäksi nuotinkirjoitusohjelman käytön oppiminen oli työlästä, koska erilaisia merkintöjä nuottiviivastolle tuli kirjattavaksi runsaasti.

Haluan kiittää sydämellisesti sopraano Pia Pajalaa, kun hän lupautui partnerikseni Händelin kantaatin esitykseen tutkintokonserttissani 17.10.2019 Pirkanmaan musiikkiopiston konserttitilassa. Musisointimme sujui saumattomasti ja erinomaisessa kamarimusiikillisessa yhteishengessä Händelin upean sävellyksen äärellä.

Tunnen suurta ja syvää kiitollisuutta myös perhettäni kohtaan, joka on joutanut kaikissa käänteissä. Oppiminen on ollut ilo.

Lähdeluettelo

Andersson, N. 2004. *Barokin musiikki - Monteverdista Händeliin*. Published by arrangement with Thames and Hudson

Buelow, G. J. 1966. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. University of California Press Berkeley and Los Angeles

Encyclopedia Britannica

<https://www.britannica.com/biography/Georg-Frideric-Handel> 21.11.2019

<https://www.britannica.com/print/article/93023> 26.9.2019

Grove Music OnLine

<https://ezproxy.novia.fi:2668/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091?rskey=LjfmVh&res> 8.1.2020

<https://ezproxy.novia.fi:2668/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005711?rskey=ABzmKY&res> 8.1.2020

<https://ezproxy.novia.fi:2668/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040060#omo-9781561592> 8.1.2020

<https://ezproxy.novia.fi:2668/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253?rskey=LOaYzD&resu> 8.1.2020

<https://ezproxy.novia.fi:2668/view/10.1093/gm/9781561592630.001.0001/omo-0000006353?amp;result=1&rske> 8.1.2020

<https://ezproxy.novia.fi:2668/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-0000043166?rskey=5365f5&res> 12.1.2020

Harris, E. T. 2001. *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas.*
Copyright President and Fellows of Harvard College; *Cantatas for Soprano Solo, Italian Cantatas.* Harvard University Press, 2002, 95050 Händel Edition. Brilliant Classics.

Itkonen- Kaila, M. toim. 2019 *Plinius Nuorempi KIRJEITÄ.* Gaudeamus Oy. E-kirja
Helsingin Sanomat. Vaatii kirjautumisen.

IMSLP [https://imslp.org/wiki/E_partirai%2C_HWV_\(Handel%2C_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/E_partirai%2C_HWV_(Handel%2C_George_Frideric))

2.2.2020

Jeanson, G. & Rabe, J. 1970. *Musiikki kautta aikojen 1 Kreikan musiikista rokokoon.*
Otava.

Leichtentritt, H. 1935. *Handel's Harmonic Art.* The Musical Quartely. Vol. 21, no
2. Oxford University Press www.jstore.org/stable/739927 3.2. 2020 Vaatii maksun

MuHi Murtomäki, V.

www.muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/SibaPublicCode/PrintArticle?id=xwikishared:Node

19.12.2019

Otavan iso Musiikkitietosanakirja 3. 1978 Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset
Keuruu ISBN 951-1-04553-9

Poroila, H. 2011 *Yhtenäistetty Georg Friedrich Händel. Teosten yhtenäistettyjen
nimekkeiden ohjeluetelo.* Suomen musiikkikirjastoyhdistys

Suuri Musiikkitietosanakirja. 1990. Otava

Sävelten maailma 1. 1989 Porvoo

Tarling, J. 2005. *Weapons of Rhetoric.* Corda Music Publications 182, Beech Road, St
Albans, Hertfordshire AL3 5 AN, UK

Vitali, M. *La Resurrezione* 95050 Händel Edition , Brilliant classics

Liite

Georg Friedrich Händel *E partirai, mia vita?* HWV 111 a soolokantaatti sopraanolle ja basso continuolle

G.F.Händel: E partirai, mia vita?

Sopraano

E par-ti-rai, mia vi-ta? nè in quel del tuo par-tir cru-domo-men-to fa-

6
4#
2

7b

S.

4

S.

rà l'a - ni - ma mi - a

Hch.

S.

5

S.

da me par-ti-ta? Ah! se un du-ro tor-men-to, nel ri-pen-sar-vi

Hch.

7 6 # 7b

8

S. sol, qua - si m'uc - ci - de che fa -

Hch.

9

S. rà quel do-lo-re, ch'al - lo-ra (ohime!) - per gli oc-chi miei con tut-ti gli stra-li

Hch.

13

S. suoi mischen-de-rà sul core? Ve - dro te - co o - gni gio - ja, o - gni

Hch.

Larghetto

18

S. be - ne, da me lun-ge ri - vol - ge - re il piè,

Hch.

2

25

S. ve - drò te - co ogni gioja, o - gni

Hch.

31

S. be - ne da me lun - ge ri - vol - ge - re il piè, da me

Hch.

36

S. lun - ge, ve - dro te - co ogni gio - ja o - gni be - ne da me lun - ge ri -

Hch.

41

S. vol - ge - re il piè, ri - vol -

Hch.

45

S.  gere il

Hch.  7 5^b 2[#] 4[#] 2 6 6 3[#] 3[#] 6 5^b 4 3[#]

50

S.  piè, ve - dro te - co ogni gioja, o - gni be-ne o - gni

Hch.  6 5 6 4[#] 2 6 6 4^b 2 6 5 6 4 5 3

55

S.  gioja,o - gni be - ne, da me lun - gi ri - vol - ge - re il

Hch.  6 6 # 4^b 6 4^b 6 b 6

60

S.  piè, da me lun-ge, - da me lun-ge ri - vol - ge-re piè

Hch.  5 3 6 4^b 7[#] 9 5 3 6 5 6 6 6 5 6 4 5 4 6[#] 4 6 6 4^b 2

66

S.

da me lun-ge ri - vol - ge-reil piè.

Hch.

74

S.

Fine E gl'af - fan-ni, gli stra - zi, le

Hch.

80

S.

pe - ne, e gl'af - fa-ni, gli stra - zi, le

Hch.

87

S.

pe - ne, tut - tiin - sie-me re - star - si con me, tut - tiin - sie-me, gl'af -

Hch.

93

S. fan-ni gli stra-zi le pe-ne, tut-tiin - sie-me, tut - tiin sie-me re - star - si con

Hch.

6 6^b 6 6 6^b 6^b

5 4 5 4 4 2

3^b

99

S. me, con me, tut-tiin - sie - me re - star - si le pe-ne, tut - ti tut-tiin -

Hch.

6 6 6^b 6 6^b 6

4[#] 4[#] 4[#] 5 5

2 2 2 3 3

103

S. sic-me re - star - si con me, - tut - tiin - sie-me re - star - si con

Hch.

7 6 5^b 6 6 6 5^b 6^b 6 5

4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 3[#] 5 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2

109

S. me.

Hch.

6[#] 6[#] 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4[#] 4[#] 5 5 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#] 4[#]

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

116

S. *D.C. al Fine* Ve-drò, d'om-brein-fe - li-ci pri-vode'lu-mi tuoi, cin-cer-siil

Hch.

6 5 7b
4 4 #

121

S. no. Scor-ce-rò d'o-gniin - tor-no ag-gi-rar - mi-sior - or, mes-ti-zia e

Hch.

7 7 6#

124

S. pian-to; e con-giu-ra-tiin-tan-to un de-sir di-spe-ra-to ud

Hch.

6 7 7b 6
4 4 3# 4 2

127

S. un sov-ra d'ogn'alt-ro as-proma-ti-re fa-ran-noil mio mo-rir

Hch.

6 6 b
4# 2

Vivace

129

S. *più che mo-ri - re*

Hch.

6 6 5 5 3b 3# 5 6 6 6# 4 3 6

133

S.

Hch.

6 6 5 3 6 6 5 3 6 6 6 6 6 6 5 3 6

137

S.

Hch.

4 6 6 6 6 6 6 5 6 5 3 6 4 7 5 4

141

S. *Pria che spun-ti_ di_ si fie - ro tog-lia me la vi - ta, o Amor! -*

Hch.

6 6 6 6 6

145

S. *pria che spun - tiun di si fie - ro to - gli*

Hch.

6 6 5 3 7 6 5 # 6 6 6

148

S. *to - gli o Amor, to - gli! pria che*

Hch.

6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6

151

S. *spun - ti un di_ si_ fie - ro, un di_ si_ fie-ro to - glia me_*

Hch.

6 5 6 7 6

154

S. *la vi - ta, to_ glia me_ la_*

Hch.

7 6 7 6 6 6 7 6 6

157

S. vi - ta, o Amor! A - mor, to - gli! to-glia me la_

Hch.

6 5 3 6 6 7 6 6
4 4 3 4 4 4 3

161

S. vi - ta, o Amor! to - gli la vi - ta

Hch.

6 # 6 6 6 6 6 6

164

S. to gli me la vi

Hch.

6 6 6 7 6 7 6

166

S. ta,,o Amor,,pria che spun - tiun di si fie - ro, to-glia

Hch.

7 6 # 6# 6# 6 5
5 3

169

S. me_____ la vi - ta, o A - mor!

Hch.

6 4 7 3# 6 6 6 6 6

172

S. Fine

Hch.

6 6 6 6 6b 6 6 6 6 5 4 7 5# 3#

176

S. On - de_ men l'a -

Hch.

177

S. ni - ma af - flit - ta, nè dal duol tan - to tra - fit - ta,_____

Hch.

5# 3# 6 6 3# 6 6 6 6 6

180

S.

 Hch.

 6 3# 6# 6 6 6 #

184

S.

 Hch.

 6# 4 3 #

187

S.

 Hch.

 5# 3# 6 6 6 3# 6 4 6

190

S.

 Hch.

 # 6 7 # 6 # 7 53 3#

193

S. gir_ die - tro al suo cor D.C. al Fine

Hch.

4 6# 6 5
3 5 4 4

#