

SAARA ESKOLA

KIRKKOKANTAATTIEN KÄYTTÖ SEURAKUNTATYÖSSÄ
Esimerkkinä J. S. Bachin kantaatin BWV 170 sovitus uruille ja
alttosolistille



KIRKKOKANTAATTIEN KÄYTTÖ SEURAKUNTATYÖSSÄ
Esimerkkinä J. S. Bachin kantaatin BWV 170 sovitus uruille ja
alttosolistille

Saara Eskola
Opinnäytetyö
Syksy 2011
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Kirkkomusiikin koulutusohjelma

Tekijä: Saara Eskola

Opinnäytetyön nimi: Kirkkokantaattien käyttö seurakuntatyössä, esimerkkinä J.S. Bachin kantaatin BWV 170 sovitus uruille ja alttosolistille.

Ohjaajat: Maija Lehtonen, Jouko Tötterström

Opinnäytetyön valmistumisajankohta: Syksy 2011

Sivumäärä : 42

Opinnäytetyön tarkastelun aiheena on J. S. Bachin kirkkokantaatin BWV 170 ”Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” orkesteriosuuden sovittaminen uruille. Lisäksi opinnäytetyössä selvitetään mahdollisuuksia lisätä J. S. Bachin kirkkokantaattien käyttöä sovitustyötä hyödyntämällä.

Sovitettava kantaatti on kolmeosainen teos, joka sisältää kaksi resitatiivia. Teos on sävelletty altoäänelle ja pienimuotoiselle orkesterikokoonpanolle. Kantaatin pituus ja pieni kokoonpano olivat osaltaan vaikuttamassa aihevalintaan. Sovitettuna uruille ja lauluäänelle kantaatti olisi mahdollista toteuttaa pienilläkin resursseilla, ja näin kantaatin tai sen osien esittäminen seurakunnissa helpottuisi.

Opinnäytetyön taiteellinen osuus toteutettiin Oulussa Pyhän Luukkaan kappelissa iltamusiikkikonserttina 30.5.2011. Laulusolistina konsertissa toimi Pirjo Mäntyvaara. Yhteistyö hänen kanssaan osoittautui antoisaksi tavaksi perehtyä barokkimusiikin perintöön. Kantaatti esitettiin Pyhän Luukkaan kappelissa kokonaisuudessaan. Lisäksi kantaatin kaksi osaa sekä resitatiivi esitettiin Oulun ammattikorkeakoulun urkusalissa urkuvartissa.

Pohdintaosuudessa analysoin sovitustyössä vastaan tulleita ongelmia sekä sovituksen toimivuutta. Urut osoittautuivat kantaattisovituksiin hyvin sopivaksi soittimeksi. Niiden monipuolisuus ja äänikertavalikoima soveltuvat hyvin orkesteripartituuriin pohjautuviin sovituksiin. J. S. Bachin kirkkokantaatit ovat sävelkieleltään käyttökelpoisia uruille ja lauluäänelle sovitettuna myös meidän aikanamme. Niitä voidaan hyödyntää klassisten konserttien lisäksi seurakuntatyössä esimerkiksi iltamusiikkitilaisuudessa tai osana jumalanpalvelusta.

Asiasanat: J.S. Bach, kantaatit, barokki, musiikki – urut, sovittaminen

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Church Music

Author: Saara Eskola

Title of thesis: Use of Church Cantatas in Parishes: Possibilities of organ in arranging
J. S. Bach's church cantatas

Supervisors: Maija Lehtonen, Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2011

Number of pages: 42

This thesis concentrates on cantata BWV 170 composed by J.S. Bach. The intention of the thesis is to investigate how to translate the original score into a new version made for the organ and a soloist. The thesis also discusses the possibilities to use old church cantatas in the 21st century.

The solo cantata BWV 170 contains three arias and two recitatives. It is composed to an organist and a soloist accompanied by a small orchestra. One of the reasons for arranging this cantata was its short duration and small arrangement, and therefore it would be possible to perform it in small church concerts without big resources.

The artistic part of the thesis was performed in the chapel of Pyhä Luukas in Oulu. Pirjo Mäntyvaara performed as a solo singer. Cooperation with Pirjo Mäntyvaara turned out to be a rewarding way to explore the heritage of Baroque music. The parts of the arranged cantata were also performed at the organ hall of Oulu University of Applied Sciences.

The organ is a versatile instrument and therefore suits well to arranging cantatas originally made for an orchestra. The arranged church cantatas composed by J. S. Bach have potential to be used in the 21st century. They can be used for example as a part of a mass or in small evening concerts.

Keywords: J. S. Bach, cantatas, Baroque, organ music, arranging

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 KANTAATTIEN HISTORIA.....	7
2.1 Kantaatin tehtävä sävellysmuotona.....	7
2.2 Bachin kantaatit.....	8
2.3 Kantaattien soitinkokoonpanot.....	10
3 KANTAATTI BWV 170 ”VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELEN LUST”	12
3.1 Barokkimusiikki tunteiden ilmaisijana	12
3.2 Kantaatin nr.170 sovittaminen uruille ja solistille	15
3.3 Urkutyyppin ja rekisteröinnin merkitys sovittamisessa	17
TAULUKKO 1. Oulun seudun ammattikorkeakoulun urkujen dispositio	18
4 POHDINTA	19
4.1 1700-luvun kirkkomusiikin merkitys 2000-luvulla	19
4.2 Kantaattien esittäminen urkusovituksina	21
LÄHTEET	23
LIITTEET	24

1 JOHDANTO

Yksi keskeisistä osa-alueista Johann Sebastian Bachin (1685–1750) tuotannossa ovat kirkkokantaatit. Tavoitteena opinnäytetyössä on tuoda esiin mahdollisuuksia hyödyntää Bachin kantaatteja 2000-luvulla. Urkusovitukset ovat yksi tapa helpottaa kantaattien esittämistä ilman suuria kokoonpanoja tai erikoisosaamista esimerkiksi orkesterinjohtajan suhteen. Urut mahdollistavat monipuolisena soittimena rikkaan toteutuksen äänikertojen sekä useiden sormioiden ja jalkion ansiosta. Näin alkuperäisteoksen eri instrumentit erottuvat ja saavat oman luonteensa kuuluviin myös sovituksessa.

Bachin tuotannon merkitys nykyaikana näkyy muun muassa sen laajana käyttönä musiikin opetuksessa, konserttiesityksinä, levytyksinä sekä kirkollisissa tilaisuuksissa.

Joonas Kokkonen (1993, 18) kuvailee Bachin merkitystä sivistykselle seuraavasti:

--hän (J .S. Bach) on yksi vankimmista kulmakivistä siinä jättiläisrakennuksessa, jota nimitämme länsimaiseksi sivistykseksi. Niin kauan kuin tämä rakennus säilyy pirstoutumatta, niin kauan julistavat Bachin sävelet ikuista sanomaansa, ylevintä, minkä ihmisajatus on koskaan tavoittanut.

Opinnäytetyön tarkoituksena on perehtyä Bachin musiikilliseen perintöön ja tutkia mahdollisuuksia lisätä Bachin kirkkokantaattien käytettävyyttä.

2 KANTAATTIEN HISTORIA

Raamatuntekstejä on laulettu aina alkukirkon ajoista lähtien. Liturginen laulaminen Raamatun tekstien pohjalta on ollut moniäänistä jo kirkon varhaisissa vaiheissa. Tekstimotetti sai sävellysmuotona alkunsa, kun kantilloitu Raamatun teksti laajeni moniääniseksi motetiksi. Evankeliumimotettien vuosikertoja on syntynyt jo 1500-luvulla. Tekstimotetin kulta-aikaa kesti 1600-luvun alkuun. Klassisen tekstimotetin rinnalle alkoi tällöin nousta homofonia ja kenraalibasso. (Haapasalo 1992, 4.)

Uuden aikakauden säveltäjästä Heinrich Schützistä sävellyksissä on kuultavissa konser-toivaa tyyliä, jossa solisti nousee keskeiseen asemaan. Musiikin harmonia ei pohjautunut enää kuorostemmojen tuottamaan harmoniaan, vaan säestys sai itsenäisen aseman. Tälle pohjalle alkoi muotoutua kirkkokantaatti. (Haapasalo 1992, 4.)

Luterilaisen ja katolisen kirkon erilaiset kulttuuriset traditiot vaikuttivat kantaatin muotoon, joten saksalainen ja italialainen kantaatti olivat hyvin erilaisia muodoltaan. Saksalaisessa kirkkokantaatissa alkoi kuulua italialaisvaikutteita vasta 1700-luvulla. Luterilaisessa kantaatissa kuorolla ja koraalilla oli keskeinen asema, kun taas italialaisessa kantaatissa korostuivat resitatiivi ja madrigalistinen aaria. (Haapasalo 1992, 5.)

2.1 Kantaatin tehtävä sävellysmuotona

Kantaatti on nimityksenä hyvin laaja. Haapasalo (1992, 5) viittaa Friedhelm Krummacheriin, joka määrittelee kantaatin käsitteenä seuraavasti: ”Kantaatti on moniosainen syklinen teos, joka on kirjoitettu vokaali- ja soitinkokoonpanolle ja jossa on sekä tekstin että musiikin osalta erilaisia muotoelementtejä.” Haapasalo tuo esiin myös toisen määritelmän kantaatista: ”Krummacherin mukaan kantaatin suhteellisen itsenäisten ja muodoltaan suljettujen osien tehtävänä on liturgiaan sopeutettuina selittää sen dogmaattista sisälä.” Tämä määrittely korostaa musiikin sisältölähtöisyyttä, joka korostuu erityisesti kirkkomusiikissa.

Haapasalo (1992, 6) kiteyttää tekstissään Bachin kantaattien merkityksen meidän ajallemme: ”Bachin teoksilla ja niiden ainutlaatuisilla konseptioilla on loputtomasti annettavaa myös periaatteellisesti”. Tällä Haapasalo tarkoittanee sitä, että vaikka kantaatit eivät ole enää meidän aikanamme helposti aukeavaa musiikkia, vaan enemmänkin marginaalinen kiinnostuksenkohde, niiden arvo ei ole pelkästään historiallinen. Tutkimalla ja syventymällä Bachin tapaan säveltää tekstilähtöistä musiikkia, voivat myös meidän aikamme säveltäjät löytää keinoja musiikilliseen ilmaisuun. Haapasalon (1995, 7) mukaan tekstimotetti on löydetty meidän aikanamme uudestaan, ja tekstimotetit ovat hyvä mahdollisuus kirkkomuusikoille tuoda esille sanan ja musiikin yhteyttä. Kantaatti on sävellysmuotona 2000-luvulla vähemmän käytetty, mutta psalmeja sekä teksti- ja evankeliumimotetteja sävelletään käyttömusiikiksi edelleen.

2.2 Bachin kantaatit

Maallinen kantaatti alkoi kehittyä 1600-luvulla. 1700-luvun alussa oli kantaatin muoto vakiintunut. Kantaatti sisälsi kaksi tai kolme da capo - aariaa, joskus useampiakin. Aarioiden välissä oli resitatiivit. Resitatiivien juuret ovat oopperassa, ja niiden merkitystä hengellisessä kantaatissa saatetaan liioitella. (Westrup 1966, 8.) Aiheeltaan uskonnollisia tai moraalialla käsitteleviä kantaatteja nimitettiin cantata spirituaaleiksi. Cantata spiritualet eivät olleet liturgisia, vaan niiden tekstit olivat kansankielisiä. Esimerkki cantata spirituaalesta on tunnettu Dominique Scarlattin joulukantaatti O di Betlemme altera. Kirkollisen kantaatin muotoutumiseen vaikutti erilaisten tekstien, kuten Raamatun tekstien, virsien sekä runotekstien yhdistely. Tärkeään asemaan nousivat konserttoaariakantaatit, joissa oli aarioita ja raamatun tekstejä. (Boyd 1993, 150.)

Varsinaista kantaatti-nimitystä alettiin käyttää vasta myöhemmin, kun kantaateissa alkoi olla yhä useampia tekstilajeja sekaisin ja kantaatti jakaantui yhä selvemmin eri osiin. Tärkeänä kantaatti-nimikkeen vakiinnuttajana voidaan pitää teologi ja runoilija Erdmann Neumeisteria. Tässä vaiheessa kantaatin olennaisiksi osiksi tulivat resitatiivi ja da capo - aaria. Neumeisterin myöhemmissä kantaattivuosikerroissa oli aarioiden ja resitatiivien lisäksi säkeistöjä, jotka oli kirjoitettu ensembleille ja kuoroille. Tämän käytännön omaksuivat myös muut runoilijat, kuten Georg Christian Lehms ja Salomo Franck, joiden tekstejä on myös Bachin kantaateissa. (Boyd 1993, 150.)

Bach kirjoitti varhaisimmat kirkkokantaattinsa Mühlhausenissa ollessaan Pyhän Blasiuksen kirkon urkurina vuosina 1707 ja 1708. Tuona aikana sävelletyt kantaatit eivät olleet sävellyksiä yleistä käyttöä varten, vaan liittyivät tiettyihin tapahtumiin. Tästä esimerkkinä on kantaatti *Aus der Tiefe* (BWV 131), jonka katsotaan syntyneen tuhoisan Mühlhausenin tulipalon seurauksena kesällä 1707. Näin historialliset tapahtumat heijastuivat musiikkiin kantaatin muodossa. (Westrup 1966, 8.)

Bach sai vahvoja vaikutteita omiin kantaatteihinsa maallisista kantaateista. Joidenkin kirkkokantaattien pohjana Bach on käyttänyt aikaisemmin säveltämiään maallisia kantaatteja. Käytännössä kuulijan on mahdotonta huomata, ovatko kirkossa kuultavan kantaatin teemat alkuperältään maallisia vai hengellisiä. Esimerkiksi resitatiivin sävelkieli ei paljasta ilman sanoja, onko kyse hengellisestä vai maallisesta musiikista. Resitatiivi on erittäin ilmaisuvoimainen osa kantaattia. Sen avulla voidaan ilmaista sekä maallisia tunteita, kuten iloa ja rakkauden kaipuuta, että hengellistä kaipausta, synnin katumusta tai palvontaa. (Westrup 1966, 7.)

Bachin ajan kirkkokantaatit käsittelivät aina aiheeltaan päivän evankeliumia tai epistolatextiä. Esityskohta oli heti evankeliumitekstin lukemisen jälkeen, tai vaihtoehtoisesti uskontunnustuksen ja saarnan jälkeen. Johann Schellen (1658–1701) ollessa Leipzigin Tuomaskanttorina oli tapana esittää koraalikantaatti ennen saarnaa, ja saarnan päätyttyä koko seurakunta lauloi saman koraalin.

Westrupin mukaan maallinen musiikki kirkossa kuulostaa epäsopivalta ainoastaan silloin, kun se herättää vain maallisia mielle yhtymiä. Westrup kuitenkin huomauttaa, ettei Bach tähänastisen tiedon mukaan koskaan käyttänyt kirkkokantaattiansa musiikkia myöhemmin maallisissa kantaateissa. (Westrup 1966, 19.) Bachin lähtökohtana maallisen musiikin sovittamisessa kirkolliseen muotoon oli aina tekstin ja melodian yhteenkietoutuminen. Kyseinen käytäntö saattoi olla käytössä vielä osittain Bachin aikakin. (Boyd 1993, 159.) Koraalifantasian, saarnan sekä seurakunnan laulaman koraalin kokonaisuus kuulostaa soivan ja puhutun sanan yhteydeltä parhaimmillaan.

Koraali on ollut keskeinen osa luterilaista jumalanpalvelusta. Tästä syystä kantaatit päättyivät usein koraaliin koko soitinryhmän vahvuudella, jotta seurakuntalaisilla olisi mahdollista osallistua koraalin veisuuseen. Käytännössä toteutukset olivat tavalliselle seurakuntalaiselle laulettavaksi liian monimutkaisia, mutta silti tunnistettavissa. Tällöin kuulija ei kokenut itseään ulkopuoliseksi vaan osallistujaksi. (Westrup 1966, 9.) Tämä

ajatus on yleinen myös meidän aikamme messun loppusoitoissa: loppusoiton ei tulisi olla itsenäinen konserttinumero vaan messun sisältöä rikastuttava ja yhteen kokoava.

2.3 Kantaattien soitinkokoonpanot

Ennen vuotta 1715 sävelletyissä kantaateissa on hyvin vaihtelevia kokoonpanoja soitinnuksen osalta. Varhaisimpien kantaattien kamarimusiikkimainen soitinnus on kuultavissa tietynlaisena vanhanaikaisuutena, mutta se ei vähennä niiden ilmaisuvoimaa. Jos mukana oli orkesteri, oli sen tehtävänä sekä säestää laulajia että toimia vastapainona teemojen vaihtelussa. (Westrup 1966, 25). Tähän asiaan pyrin kiinnittämään huomioita myös kantaatin sovittamisessa niin, että oleelliset teemat ja vuoropuhelut laulajan kanssa tulisivat selkeästi esille.

Boydin (1993, 179) mukaan Bachin soitinvalintaan vaikutti käytettävissä olevien resurssien lisäksi suuresti myös se, missä vaiheessa kirkkovuotta oltiin menossa ja mitkä olivat kulloisenkin pyhän tekstit. Boyd korostaa Bachin sisältölähtöistä tapaa säveltää kirkkomusiikkia, jolloin sävellyksissä painottuu aina tekstin symbolinen ja maalaileva tulkinta.

Bach ei koskaan säveltäessään sisällyttänyt teoksiinsa instrumentteja, joita ei olisi ollut ensiesityshetkellä saatavilla. Osassa kantaateista on käytetty ainoastaan soololaulajia sekä soolosoittimia kuten nokkahuilu, oboe ja viola d'amore. Toisesta ääripäästä esimerkkinä on kantaatti BWV 172 ”Erschallet, ihr Lieder”. Kyseisen kantaatin esittämiseen tarvitaan neljän solistin lisäksi kuoro, trumpetit ja rummut, oboe sekä täysi jousisto (Boyd 1993, 151.)

Kantaattien kokoonpanon moninaisuus antaa sovittajalle loputtomat mahdollisuudet tulkita partituurin sisältöä uruilla äänikertoja hyväksikäyttämällä. Lisäämällä esimerkiksi bassocontinon tai huiluobligaton urkuihin saa kantaatin sovitus kamarimusiikillisia piirteitä. Urkujen äänikertojen monipuolisuus eri instrumenttien kuvaajana tekee kantaattien sovitustyöstä luovaa ja musiikillisesti rikasta. Esimerkiksi oboe tai vastaava kieliäänikerta sisältyy useisiin monisormioisiin urkuihin. Mahdollisuus yhdistellä eri äänikertoja vastaa orkesteria sovittajan näkökulmasta. Bachin kantaatteja tai niiden osia

on sovitettu uruille esimerkiksi fuugan muotoon. Kantaatista ”Aus der tiefe” on säilynyt Johann Christian Kittelin (1732 – 1809) käsikirjoitus, jossa kantaatti on sovitettu urku-fuugaksi. (Westrup 1980, 8.)

3 KANTAATTI BWV 170 ”VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELEN LUST”

Kantaatti BWV 170 on soolokantaatti altoäänelle, ja se on sävelletty kuudennelle kolminaisuudenpäivän jälkeiselle sunnuntaille. Kyseisen kirkkopyhän epistolateksti on Roomalaiskirjeen kuudennesta luvusta jakeista 3–11. Evankeliumiteksti on Matteuksen evankeliumin luvusta jakeista 20–26. Kantaatin tekstin on kirjoittanut Georg Christian Lehms. Hän kirjoitti laajempia tekstikokonaisuuksia aamun pääjumalanpalvelusta varten ja pienempiä, intiimimpiä tekstejä iltapäivän palvelusta varten. Kantaatin BWV 170 soololuonne, lyhyempi kesto sekä pienehkö kokoonpano viittaavat siihen, että se on tarkoitettu iltapäivänpalveluksessa esitettäväksi. (Oron A. 2011. Hakupäivä 15.8.2011.) Kantaatti urkusovitukseksi sopi pienimuotoisuuden vuoksi hyvin esitettäväksi myös iltamusiikkina Pyhän Luukkaan kappelissa opinnäytetyöni taiteellisena osuutena.

3.1 Barokkimusiikki tunteiden ilmaisijana

Hätönen viittaa opinnäytetyössään Buelowiin, jonka mukaan affektiajattelu on kehittynyt antiikin retoriikan aikana, jolloin pyrittiin puheopin keinoin vaikuttamaan kuulijan tunteisiin. Affekteja luodaan musiikkiin monin eri keinoin. Selvän luonteensa teokselle antavat muun muassa sävellaji, tempo, sointiväri sekä artikulaatio. Näistä kolmeen viimeiseen ilmaisukeinoon voi myös esittäjä vaikuttaa, ja ne nousevat myös urkujen merkittäviksi ilmaisukeinoiksi. Forsblom (1994, 110) mainitsee lisäksi intervallit, kadenssit, soinnut, rytmin, retoriset kuviot sekä dynaamiset vaihtelut. Urkujen yksilöllisyys luo aina uuden sointiväriin akustiikan muutosten lisäksi. Tämä antaa esittäjälle runsaasti mahdollisuuksia miettiä sopivia äänikertoja vastaamaan teoksen tunnetiloja. Forsblomin mukaan (1994, 110) säveltäjä ohjaa tempomerkinnöillään esittäjän tempoalintoja, mutta esittäjälle jää kuitenkin tulkinnanvaraa.

Barokkimusiikissa korostuu esittäjän oma tulkinta ja näkemys teoksesta, vaikka toisaalta barokin tunneilmaisu pyrkii objektiiviseen ilmaisuun verrattuna romantiikan individualismiin. Barokin ajan käsitys taiteesta niin kuvataiteessa kuin musiikissa pohjautuu antiikin taidefilosofiaan (Forsblom 1994, 3). Forsblomin mukaan barokin ajan säveltäjät

eroavat romantiikan ajan säveltäjistä siten, että he pyrkivät esittämään affekteja niiden ilmaisemiseen sijaan. Barokkimusiikissa affektien katsottiin olevan objektiivisesti esittäjän ulkopuolella (Forsblom 1994, 4.)

Barokin ajan esityskäytäntöihin perehtyminen lisää näkemystä ja uskallusta omaan työhön muusikkona. Barokin aikana on esittäjän osuutta tulkinnassa pidetty yhtä tärkeänä kuin nuottikirjoitusta. Barokkimusiikin notaatioon ei sisälly suoranaisia ohjeita kaartuksista, artikulaatiosta, dynamiikasta tai koristelusta, vaan nämä keskeiset tulkinnalliset keinot jäävät esittäjän tulkittaviksi. (Cyr 1992, 23). Forsblom (1994,16) viittaa Forkelin kuvaukseen Bachin omasta tavasta tulkita barokkimusiikkia. Forkelin mukaan Bachin soittaessa jokainen kappale vaikutti puheen tavoin. Affekteja Bach toteutti Forkelin mukaan sisäisin taidekeinoin, sointujen ja melodioiden kuvioita artikuloimalla. Tulkinnan vapaus tekee sovitustyöstä mielenkiintoista ja auttaa myös perehtymään omaan instrumenttiin syvemmin.

Miettiessäni sovitettavalle kantaatille sopivia esitystempoja kuuntelin useita eri levytyksiä kantaatista. Levytysten välillä oli suuria eroja niin artikulaation kuin tempojenkin suhteen. Etenkin kantaatin ensimmäinen aaria soveltui esitettäväksi useassa eri tempossa, eikä partituuriinkaan ole merkitty suositeltavaa esitystempoa. Yhteistyö Pirjo Mäntyvaaran kanssa sujui luontevasti, ja sovitustyön edetessä sekä aariat että resitatiivit löysivät lopullisen esitystemponsa. Pohdimme yhdessä myös tekstin ja musiikin yhteyttä niin, että tulkinta vastaisi molempien käsitystä kantaatin luonteesta.

Kantaattia sovittaessani pyrin ottamaan huomioon musiikin rakenteen sekä perehtymään retorisiin kuvioihin, joita kantaatti sisältää. Sariola (1986, 58) viittaa Forsblomin (1976, 76) näkemyksiin Bachin musiikin ja retoriikan välisistä yhtäläisyyksistä. Forsblom kuvailee retoriikan ja musiikin samankaltaisuuksia tuomalla esiin historiallisen kontekstin, joka valottaa Bachin yhteyksiä yliopistomaailmaan. Bachin ystävä J.N Birnbaum toimi Leipzigin yliopistossa retoriikan opettajana. Birnbaumin mukaan Bach tunsi tarkasti piirteet, jotka yhdistivät musiikkia ja retoriikkaa, ja näiden piirteiden pohjalle rakentuiivat myös Bachin sävellykset. (Forsblom 1979, 76.)

Sariola (1986, 58) viittaa Forsblomin näkemyksiin, joiden mukaan myös sanaton musiikki on soivaa puhetta, jolla on aina jokin tarkoitus. Retoriikan ja musiikin välisistä yhtäläisistä piirteistä Forsblom mainitsee äänen ja ajan samanhetkisyyden, rytmin, esi-

tyksellisyyden sekä nousut ja kohokohtat. Soitettaessa kantaattia uruilla artikulaatio nousee tärkeään asemaan. Artikulaatio toimii ilmaisukeinona, jolla luodaan painotuksia ja kohokohtia.

Bachin kantaateissa sävellajilla on suuri merkitys ilmaisukeinona. Suurissa kirkollisissa juhlissa sekä maallisissa juhlissa, jotka vaativat loistokkuutta, kantaattien sävellajeina ovat usein C- tai D-duurit, jotka olivat säveltämisen aikaan trumpettien tavalliset sävellajit. Käyrätorvien sävellaji F-duuri taas inspiroi Bachia kantaateissa, jotka olivat aiheeltaan ulkoilmaan liittyviä, kuten kantaatti ”Wie schön leuchtet der Morgenster”. (Boyd 2002, 163.) G-molli ilmentää usein synkempiä sisältöjä, ja h-mollin katsotaan ilmentävän passiivista kärsimistä. Bachin syvällistä tapaa tulkita tekstiä musiikin keinoin kuvaa myös A- ja E-duurin käyttö hellien tunteiden ilmaisemisessa. Boyd (2002, 164) pitää näistä sävyistä hyvänä esimerkkinä kantaattia nro 49 ”Ich geh und suche mit Verlangen”, jossa Kristus ylkänä ja sielu morsiamena käyvät keskenään vuoropuhelua.

Tunnetilaa ilmaiseva sana saa melkein aina sopivan melisman. Sellaisia sanoja kuin ”tuska”, ”suru”, ”kärsimys” ilmentää harmoniassa tavallisesti vähennetty septimisointu tai muu kromaattinen sointu ja melodiassa vähennetty kvintti tai kvartti. Sanat kuten ”Freude” (ilo, riemu) ja sen johdannaiset Bach toteuttaa melismaattisin, toisinaan pisteellisissä rytmeissä liikkuvina ja usein erittäin pitkin kuvioina. (Boyd 1993, 165.)

Da capo -aarioita Bach on käyttänyt jo varhaisissa kantaateissaan, joissa ne ovat kuitenkin muodoltaan lyhyempiä sekä sävellajisuhteiltaan ja ritornello-osuuksiltaan pienimuotoisempia. Bachin palvelusaika Weimarin hovissa vaikutti hänen sävellystyöhönsä siten, että da capo -aariat pitenevät ja saivat suuremman merkityksen. (Boyd, 1993, 166) Ritornelloista tuli tärkeämpiä, ja ne olivat tiiviissä yhteydessä lauluosuuksiin. Esimerkkinä tästä Boyd kuvailee aariaa ”Kreuz und Krone sind verbunden” kantaatissa nro 12, jonka sävellysvuosi on 1714. Aaria on hyvin ekspressiivinen sekä mollisävyinen, jota korostaa mukana kulkeva oboesoolo. Tämä on kuultavissa myös sovittamani kantaatin toisessa aariassa, joka sisältää paljon kromatiikkaa. Tällaisen sävelkielen katsotaan myös kuvaavan eksynyttä olotilaa. Aaria on sävellajiltaan kirjoitettu fis-molliin, ja lisäksi myös teksti tukee osan ahdistunutta tunnelmaa.

3.2 Kantaatin nro 170 sovittaminen uruille ja solistille

Kantaattien soitinnukseen vaikuttivat rajalliset resurssit kokoonpanon suhteen. Tästä esimerkkinä Boyd (1983, 171) mainitsee, ettei huilua juurikaan käytetty ensimmäisen vuosikerran jälkeen ja että urkuobligato-osuuksia sisältävät kantaatit keskittyvät vuoden 1726 viimeisiin kuukausiin. Kantaatti nr.170 ”Vergnügte Ruh” on sävelletty juuri tuona vuotena, ja siksi sen sovittaminen uruille teki aiheesta erityisen mielenkiintoisen. Valitessani opinnäytetyön aihetta en tiennyt urkuobligato-osuuksien harvinaisuudesta, mutta sattumalta kiinnostuin heti ensi kuulemalta kyseisen kantaatin ensimmäiseen osasta.

Uruille sovitettavan kantaatin valinnassa otin huomioon sen muodon sekä keston. Kantaatti nro 140 on pienimuotoinen, jolloin sen toteuttamiseen tarvittiin urkujen lisäksi ainoastaan alttosolisti. Myös kestoaltaan kantaatti soveltui iltamusiikkitarkoitukseen. Boyd (1993, 166) mainitsee esimerkkinä urkusovituksina toimivista kantaateista kantaatit nro 140 ja nro 6. Näissä kantaateissa on selkeä triomuoto vastamelodioineen, minkä vuoksi ne soveltuvat hyvin myös uruilla soitettavaksi. Sovituksen päälähtökohtana oli kantaatin alkuperäisen partituurin tutkiminen, jonka pohjalta lähdin sovittamaan teosta uruille. Sovitustyössä ohjaajana toimi Maija Lehtonen. Hän antoi ohjausta etenkin artikulaatioon, rekisteröintiin sekä äänenkuljetukseen liittyvissä ongelmissa.

Bassocontinuo on barokkimusiikissa erittäin tärkeä. Herkkävaistoinen urkuri kykenee sopeutumaan continuo-osuuden tekstuuriin sekä luomaan hienovaraisen rytmisen sekä harmonisen pohjan viemättä huomiota solistisista osuuksista. Tämä pohja luo soittoon varmuuden, joka heijastuu muihinkin soitinryhmiin. Sellon, viola da gamban, kontrabasson sekä pasuunan tehtävänä continuoosoitossa on bassolinjan vahvistaminen, jonka avulla saadaan musiikilliset fraasit elämään. Tämä tapahtuu muotoilemalla fraaseja hienovaraisesti melodian, rytmiiikan ja dynamiikan avulla. (Cyr 1992, 81.) Kantaattisovituksessa bassocontinuo nousee tärkeään asemaan ensimmäisessä ja kolmannessa aariassa.

Kantaatti alkaa da capo- aarialla ”Vergnügte Ruh, beliebt Seelen lust”. Sävyltään taitavaskaipuuta kuvaavassa aariassa jouset luovat keinuvan, seesteisen ja valoisan tunnelman. Ensimmäinen aaria on kirjoitettu oboe d’amorelle, viuluille, alttoviuluille, altoäänelle sekä basso continuolle. Ensimmäisen aarian tahtilajina on 12/8 jolloin continuon tehtävä on luoda tahtilajille tyypillinen keinuvuus ja keveys. Päädyin soittamaan jalkiolla partituuriin merkityn bassolinjan lähes sellaisenaan, vaikka muutamassa tahdissa jalkion stemma oli haastava soitettava. Sovitustyössäni päätin nuotintaa aarian triomuotoon siten, että oboe d’amoren ja ensiviulujen stemma soitetaan melodiana omalta sormioltaan ja kakkosviulujen sekä alttoviulujen stemma säestyksenä toiselta sormiolta. Jalkio soittaa continuostemmaa ilman kenraalibassosointuja. (liite 1).

Poikkeuksia partituurista ei tarvinnut juurikaan tehdä, ainoastaan jalkion stemmaa täytyi joissain kohdissa muuttaa helpommin soitettavaksi tai äänenkuljetuksellisesti loogisemmaksi. Rekisteröinnissä yritin löytää oboe d’amorea vastaavan äänikerran melodiaan ja säestyssormiolle viulunsävyisiä äänikertoja kuten Fugara tai Salicional. Opinnäytetekonsertissa päädyin kuitenkin valitsemaan I sormiolle 8’ ja 4’ principaalit sekä II-sormiolle 8’gedactin, jotta tasapaino laulajan kanssa säilyisi. Ensimmäistä aariaa seuraa lyhyt resitatiivi, jonka saattoi soittaa suoraan partituurista, johon stemma oli kirjoitettu kenraalibassomuotoon.

Kantaatin toinen aaria ”Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen” on muodoltaan triomainen. Se on kirjoitettu altoäänelle sekä urkuobligaatolle kahdelta sormiolta soitettavaksi. Aariaa säestävät viulut ja alttoviulut unisonossa. Partituurissa oli valmis urkuobligato, jolloin sovitukseen täytyi lisätä ainoastaan viulujen ja alttoviulujen unisonossa soitettava stemma. Toinen aaria on soitettu sovituksessa suoraan partituurista (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke. 1993.*) Sovitukseeni päätin kirjoittaa viuluille kirjoitetun säestävän stemman jalkiolla soitettavaksi. Jalkion äänikertana oli 4’ huilu, jolloin jalkioääni soi samalta korkeudelta kuin alkuperäisestä partituurista soitettuna. Urkuobligaton äänikerroiksi opinnäytetyöni taiteellisessa osuudessa valitsin II-sormiolle 8’ ja 2’ huilut sekä I sormiolle principal 8’ jalkion ollessa yhdistettynä I-sormioon. Toista aariaa seuraa resitatiivi, joka johdattelee kantaatin päätösaariaan ”Mir ekelt mehr zu leben”.

Päätösaariassa korostuu alkuperäispartituuriin merkitty urkuobligato, jolle on kirjoitettu virtuoosinen solo. Urkuobligaton lisäksi aarian kokoonpanoon kuuluvat oboe d’amore

ja ensiviulut, jotka lähinnä kaksintavat urkuobligaton melodiaa. Lisäksi partituuri sisältää stemmat 2. viuluille sekä alttoviuluille sekä bassocontinuo. Myöhemmin Bach kirjoitti urkudiskantin soitettavaksi poikkihuilulla. Levytyksissä on kuultavissa diskanttitemma niin uruilla kuin poikkihuilulla soitettuna. Uruilla soitettuna diskantti saa mielestäni virtuoosisemman luonteen ja urkuobligato kuulostaa myös täyteläisemmältä. Sovitukseen lisäsin urkuobligaton jalkiolla soitettavaksi bassocontinuo bassolinjan (liite 3) Partituuriin merkitystä urkuobligaton bassostemmasta poikkesin siirtämällä osan oktaavihyppyistä sormiolla soitettavaksi (liite 3, tahti 3), jolloin bassocontinuo stemma sekä obligaton stemma muodostivat vuoropuhelun, joka on selkeästi kuultavissa kantaatin orkesteriversiossa. Rekisteröinnissä jäljittelin oboe d'amoren sointia valitsemalla äänikerraksi taiteelliseen osioon 8' huilun lisäksi 2x sesquialteran.

3.3 Urkutyyppien ja rekisteröinnin merkitys sovittamisessa

Sovitustyössä musiikillisena tavoitteena oli saada sovituksen luonne vastaamaan alkuperäisen kantaatin luonnetta. Tässä auttoi kantaatista tehtyjen erityylisten levytysten kuunteleminen partituuria samalla seuraten. Samalla muodostui kuva siitä, minkälaisena itse koin kantaatin sisällön. Etenkin artikulaatiot poikkesivat toisistaan huomattavasti levytyksissä, ja sopivan artikulaation löytäminen sovitukseen vei aikaa. Maija Lehtonen antoi neuvoja siitä, kuinka partituurin merkittyjen soitinryhmien artikulaatiota voi toteuttaa uruilla.

Opinnäytetyöni taiteellinen osuus oli iltamusiikki Pyhän Luukkaan kappelissa, jossa esitimme laulaja Pirjo Mäntyvaaran kanssa kantaatin kokonaisuudessaan. Esitimme myös kantaatin kaksi aariaa sekä yhden resitatiivin Oulun seudun ammattikorkeakoulun urkusalissa urkuvartissa. Kantaattia sovittaessani kokeilimme laulajan kanssa useita eri rekisteröintivaihtoehtoja sekä ammattikorkeakoulun urkusalissa että Pyhän Luukkaan kappelissa.

Sovitusta esittäessä rekisteröinti täytyy suunnitella yksittäisille uruille aina erikseen. Urut ovat äänikerroiltaan uniikkeja ja akustiikka tuo oman lisänsä äänikertojen valintaan. Toisaalta sovitustyö säilyy improvisatorisena, sillä äänikertoja muuttamalla voi luoda erilaisia versioita, vaikka käytössä on vain yhdet urut. Urkutyyppi rajoittaa sovi-

tuksen esittämistä, mikäli kantaatin barokkisävy halutaan säilyttää. Urkusalin akustiikka oli Pyhän Luukkaan kappeliin verrattuna terävämpi ja selkeämpi, jolloin yksityiskohdat erottuivat tarkemmin.

Urkusalin barokkiurut, jotka ovat kopiourut Bachin aikaisista urkurakentaja Gottfried Silbermannin (1683–1753) periaatteiden mukaisesti valmistetuista uruista, soveltuivat äänikerroiltaan hyvin kantaatin esittämiseen urkusovitukseksi (*TAULUKKO 1.*) Urkusalin uruilla esitettynä kantaatista tuli raikkaampi ja selkeämmin eroteltu kuin Pyhän Luukkaan kappelin uruilla, joiden sointi on pehmeämpi ja romanttisempi. Oulun seudun ammattikorkeakoulun urkusalin urut olivat myös kosketukseltaan tarkemmat, jolloin eri stemmojen luonteita oli helpompi jäljitellä. Kuitenkin kantaatin valoisa ja toisaalta mieltiskelevä sanoma sopi hyvin iltamusiikkina toteutettavaksi seurakunnan avoimena tilaisuutena. Tällöin tila ja soitin vastasivat hyvin kantaatin sisältöä.

TAULUKKO 1. Oulun seudun ammattikorkeakoulun urkujen dispositio

<i>Pääsormio</i>	<i>Sivusormio</i>	<i>Pedaali</i>
<i>Principal 8'</i>	<i>Gedact 8'</i>	<i>Subbass 16'</i>
<i>Rohrflöte 8'</i>	<i>Rohrflöte 4'</i>	<i>Octavbass 8'</i>
<i>Quintadena 8'</i>	<i>Nasat 3'</i>	<i>Octavbass 4'</i>
<i>Octava 4'</i>	<i>Principal 2'</i>	<i>Posaune 16'</i>
<i>Spitzflöte 4'</i>	<i>Tertia 1 3/5'</i>	
<i>Quinta 3'</i>	<i>Sufflet 1'</i>	<i>II/I manuaali-</i>
<i>Octava 2'</i>	<i>Cimbel 2f</i>	<i>koppeli</i>
<i>Mixtur 4f</i>	<i>Tremulant</i>	<i>I man/ped</i>
<i>Cornett 3f</i>		
<i>Vox humana 8'</i>		

Viritystaso: a' = 467 hz

4 POHDINTA

4.1 1700-luvun kirkkomusiikin merkitys 2000-luvulla

Joonas Kokkonen (1992, 16) kuvaa J.S. Bachia säveltäjänä seuraavasti:

Heinäkuun 28.p:nä vuonna 1750 sammui Johann Sebastian Bachin elämä. Silloin siirtyi iäisyyteen sävelten mestari, jonka nimi on jälkeen tuleville sukupolville merkinnyt säveltaiteen korkeinta ilmestystä. Nimi Bach on musiikin piirissä oma maailmansa, jonka suuruudesta ei voi kiistellä niin kuin monen muun nerokkaankin säveltäjän: hän on jotakin täysin absoluuttista, jonka arvoa ei voi muuhun verrata eikä toisten kanssa luokitella.

Kokkonen jatkaa ylistävää kuvaustaan Bachista säveltäjänä, jota voisi verrata pilviä hipovaan vuorenhuippuun polyfonisen sävellystyön kehityksessä. Bachin sävellykset ovat ikään kuin synteesi kaikesta edeltävien sukupolvien vuosisatojen aikana kootusta tiedosta ja taidosta. (1992, 16.) Bachin musiikin rajoittaminen ainoastaan polyfoniseksi barokin aikaan liitettäväksi huipentumaksi ei kuitenkaan kuvaa Kokkosen (1992, 16) mielestä riittävän laajasti sävellysten ulottuvuuksia:

Tarkastelimmepa klassikkoja, romantikkoja tai vaikkapa uuden ajan impressionisteja tai poly- tai atonalisteja, emme voi löytää heidän tuotannostaan sellaista, joka ei olisi ollut oraalla, vaikka vaatimattomallakin, jo Bachin yli kahden vuosisadan takaisissa sävelissä

Kokkonen näkee Bachin merkityksen vielä 2000-luvun alkupuolella konserttien ohjelmalehtisten painavimpana osana. Kenties suurin painoarvo Bachin musiikista löytyy kuitenkin, jos tarkastellaan sen käyttöä muusikkojen jokapäiväisessä elämässä. Urkuri ei voisi Kokkosen mukaan ajatellakaan ohjelmistoa johon ei kuuluisi Bachin tuotantoa, tai pianisti muusikkona kehittymistään ilman Wohltemperiertes Klavieria. Kokkonen 1993, 17.)

Kokkonen (1993, 19) kuvailee Bachin tuotannon tutkimista löytöretkenä oman säveltämisensä syvimpään olemukseen, vaikka edustaakin itse nykypolven modernia sävelkiel-

tä. Tämä voi toimi esimerkkinä myös kirkkomusiikin edustajille mietittäessä vanhan ja uuden kirkkomusiikin suhdetta. Uuden ja vanhan vastakkainasettelun lisäksi voidaan vanhasta polyfoniasta ja retoriikasta etsiä kestäviä rakennusaineiksi myös uuteen kirkkomusiikkiin.

Jumalanpalveluksessa esitettävää musiikkia valitessa joutuu usein pohtimaan musiikin tyyliä ja sanomaa. Jo pelkästään virsikirjasta löytyy virsisävelmiä yli tuhannen vuoden ajalta. Kirkkomusiikin historialliset juuret ulottuvat hyvin kauas ja ovat läsnä vahvasti myös vielä meidän aikanamme. Tämä antaa sekä mahdollisuuksia että velvoitteita pohdita kirkossa esitettävän musiikin sisältöä niin, että se vastaisi sekä liturgian että pyhien tekstien sisältöä. Aivan kuten jumalanpalveluksien puhuttu sana pohjautuu Raamattuun, tulisi musiikillakin olla harkittu muoto. Tästä esimerkkinä Sariola (1986, 40) kuvaa kenraalibasson käyttöä, joka pohjautuu lainalaisuuksiin sekä selkeisiin sääntöihin. Sariolan mukaan myös ihmismieli eheytyy ja seestyy silloin kun musiikissa on harkittu järjestys. (1986, 409). Luterilaisessa kirkkomusiikissa on painotettu jo ennen Bachin aikaa musiikillisia kuvioita tekstin ilmaisun keinona. Säveltäjistä Sariola (1986, 59) mainitsee Heinrich Schützin, jonka sävellyksistä kuuluu saumaton yhteys tekstin ja musiikin välillä.

Musiikin kuultavan muodon ja sen äyllisen sisällön yhteyttä on pohdittu jo antiikin aikana. Tästä esimerkiksi Oiva Kuisma (2005, 33) kuvailee varhaisten kristillisten ajattelijoiden näkemyksiä musiikin ja sen sisällön suhteesta. Kuisman mukaan kirkkoisä Augustinus oli esteettisesti herkkä, mutta samalla moraalisesti tiukka, ja hän oli kirkkolaulunkin suhteen valmis tuomitsemaan nautinnollisuuden. Kuisma (2005, 33) on sisällyttänyt teokseensa lainauksen kirkkoisä Augustinuksen ajatuksista:

Mutta jos, niin kuin useasti tapahtuu, laulun sävel liikuttaa minua enemmän, kuin sen sisältö (cantus quam res), silloin tunnustan avoimesti tekeväni rangaistuksen ansainneen synnin ja silloin olisin myös mieluummin kuulematta laulua. (Tunnustukset X.33; suom. Lakka.)

Edellä mainittu lainaus on yksi näkökulma lähestyä musiikin sisällön merkitystä, jotta musiikki olisi puhuttelevassa yhteydessä ympäristöönsä.

Yksi tapa määritellä musiikin soveltuvuutta jumalanpalvelukseen on miettiä pyhyden käsitettä. Pyhyys taas assosioituu usein arvokkuuteen. Eero Tarasti (2003, 209) viittaa teoksessaan Yrjö Hirnin (1924) kuvaukseen arvokkuudesta. Tämän määritelmän mukaan arvokkuutta esiintyy taiteessa kaikkialla, missä ankariin tyyllisääntöihin perustuva tekniikka on asettanut ilmaisulle kehykset. Tarasti (2003, 207) lainaa myös Ernst Kurthin ajatuksia musiikillisesta nautinnosta sekä vastakohtaisesti syvähenkisyydestä. Kurthin mukaan kehollisuus musiikissa liittyy ihmisen maanpäälliseen elämään tuottamalla nautintoa, kun taas polyfoninen taide on transsendoivaa ja näin ollen syvähenkistä. Tästä näkökulmasta olisi perusteltua edelleen ylläpitää vanhaa polyfonista musiikkia sana meidän aikamme luterilaisen kirkon musiikkielämää. Tarasti (2003, 208) pohtii, onko musiikki nautintoa tuottaessaan pinnallista ja katoavaista kuten aistinautinnot, mutta saavuttaessaan ylevän ja transsendentaalin tason se muuttuisi yhdeksi inhimillisen ilmaisun tärkeimmistä muodoista.

4.2 Kantaattien esittäminen urkusovituksina

Urkujen monipuolisuus soittimena antaa runsaasti mahdollisuuksia Bachin kirkkokantaattien sovittamiseen. Urkujen etuna on niiden kirkollinen luonne, erilaiset äänikerrat sekä mahdollisuus käyttää useampia sormioita sekä jalkiota. Näitä hyväksikäyttämällä voidaan sovituksessa jäljitellä useita eri soittimia tai soitinryhmiä. Mahdollisuudet kasvavat, jos urkujen lisäksi otetaan sovitukseen mukaan bassocontinuo tai instrumentteja, kuten sello ja huilu.

Kantaattisovitusten tekeminen vaatii perehtymistä Bachin kirkkokantaattituotantoon, jotta sovitustyö ja sovitusten esittäminen olisi mahdollista myös seurakunnissa. Kantaatin BWV 170 etuna sovitustyössä oli teoksen solistisuus ja selkeys. Kantaatin urkuobligato toimii sellaisenaan konsertoivana musiikkina, ja koska kantaatissa ei ole mukana kuoroa, voidaan se esittää myös kokonaisuutena kirkollisessa tilaisuudessa tai konsertissa. Kantaatin ensimmäisestä aariasta on levytetty sovitus uruille (Vivaldi Stabat Mater, Escolania del esorial, 2010 Dies). Sovitus osoittautui melko samankaltaiseksi kuin oma sovitukseni. Triomuotoisuutta ei kyseisessä levytyksessä tuotu vahvasti esille. Sovitus poikkesi myös enemmän partituuriin merkityistä stemmoista siten, että viulujen stemmoja oli yksinkertaistettu uruille luontevaan muotoon.

Iltamusiikista saamani palautteen pohjalta päätelin, että seurakuntatyössä saattaisi olla kysyntää vastaaville tilaisuuksille. Haasteeksi sovitustyössä nousee mahdollisuus hyödyntää sovituksia kirkollisissa tilaisuuksissa. Yksi mahdollisuus tuoda esiin vanhaa kirkkomusiikkia kantaattien muodossa on sisällyttää sen osia messuihin tai hartauksiin. Kanttorintyössäni saatoin hyödyntää kantaattisovitustani jumalanpalveluksessa vastausmusiikin ja loppusoiton muodossa. Ajankohtana oli seitsemäs sunnuntai helluntaista, jolle kantaatti on alun perin sävelletty. Hyödynsin sovittamani kantaatin osia jumalanpalveluksen vastausmusiikkina sekä loppusoittona instrumentaaliversiona. Vaikka vastausmusiikkia edeltänyt Vanhan testamentin lukukappale luettiin suomeksi, vastasi kantaatin toinen aaria tunnelmaltaan tekstin sisältöä.

Barokin ajan kantaattien esittämiselle on nykyaikana vaikea löytää luontevaa tilaisuutta. Kantaatit ovat kestoltaan melko pitkiä, niihin tarvitaan usein melko uniikki soitinkokoonpano, ja lisäksi niiden teksti on vieraskielistä, minkä vuoksi teos jää ulkokohtaiseksi. Pidin opinnäytetyöni taiteellisessa osuudessa hyvin tärkeänä sitä, että kuulijoilla on käsiohjelma, joista voi seurata kantaatin tekstejä ja niiden käännöksiä. Instrumentaaliosuudet sinällään voivat löytää paikkansa myös jumalanpalveluksesta, mutta kantaattien saksankieliset tekstit jäävät seurakuntalaisille etäisiksi. Yksi mahdollisuus olisi suomentaa kantaattien tekstejä, mutta kokonaisuus saattaisi jäädä musiikillisesti jäykäksi.

Kantaattien sovittaminen uruille tai pienelle kokoonpanolle mahdollistaa kantaatin tai sen osien esittämisen myös pienemmällä resursseilla. Sovitusten avulla olisi mahdollista toteuttaa osia kantaateista myös seurakuntalaisten kanssa yhteistyössä. Myös kirkkokuoron ohjelmistoon voisi sisällyttää koraaleita kantaateista. Iltamusiikkityylisenä toteutuksena kantaatin osia olisi mahdollista esittää sovituksina kirkkovuoden ajankohtana, jolloin kyseinen kantaatti on tarkoitettu esitettäväksi.

LÄHTEET

Bach, J.S., toim. Emans, R. 1993. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 17.2. Göttingen: Johann-Sebastian-Bach-Institut ja Leipzig: Bach-Archiv.

Cyr, M. 1992. Performing baroque music. Ashgate Publishing Limited.

Escolania del escorial. 2010. Vivaldi Stabat Mater. Dies. CD-levy.

Forsblom, E. 1994. Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Helsinki: Yliopistopaino.

Haapasalo, J. 1992. Tekstimotetista kantaattiin. Helsinki. Yliopistopaino.

Hätönen, A. 2009. Sävellajit affektin luojina barokkimusiikissa. Turun ammattikorkeakoulu.

Kokkonen, J. 1992. Ihminen ja musiikki. Helsinki. Gaudeamus.

Tarasti, E. 2003. Musiikin todellisuudet. Helsinki. Yliopistopaino.

Oron, A. 2011 Bach-cantatas. Hakupäivä 15.8.2011,
<http://www.bach-cantatas.com/BWV170.htm>

Sariola, Y. 1986. Jumalan kunniaksi ja mielen rakennukseksi. Musiikin teologian peruskysymyksiä. Jyväskylä. Gummerus Oy.

Torvinen, J, Padilla, A. (toim.). 2005. Musiikin filosofia ja estetiikka. Helsinki. Yliopistopaino.

Westrup, J.A . 1996. BBC music guides: Bach Cantatas. British Broadcasting Corporation.

LIITTEET

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Kantaatti nro. 170 "Vergnygte Ruh, beliebte Seelenlust"

Bachin kirkkokantaatit on kirjoitettu esitettäväksi tietyinä kirkkovuoden päivänä ja ne ovat sävelletty tavallisia sunnuntaijumalanpalveluksia varten. Nro.170 esitysajankohta on kuudes sunnuntai kolminaisuudenpäivän jälkeen. Se esitettiin ensimmäisen kerran 28. Heinäkuuta 1726. Kantaatin teksti on otettu *Georg Christian Lehmsin* kantaattitekstien kokoelmasta vuodelta 1711. Kantaatissa ei ole kuoro-osuuksia ja se on sävelletty pienelle kokoonpanolle. Oboe d'amore on ainoana puhaltimena kaksintamassa ensiviuluja ja uruilla on obligato-osuus kahdessa osassa.

Teoksen ensimmäinen aaria on virtaava ja keinuva Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust, jota seuraa pohdiskeleva ja vakavampi Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen. Teoksen viimeisessä määrätietoisessa osassa Mir ekelt mehr zu leben, muodostavat alto ja urku-obligato tiiviin vuoropuhelun.

Pirjo Mäntyyvaara on valmistunut Sibelius-Akatemiasta kanttoriksi 2008. Tällä hetkellä hän suorittaa Oulun seudun AMK:ssa laulupedagogin opintoja sekä laulun erikoistumisopintoja Markku Liukkosen johdolla.

Saara Eskola on opiskellut musiikinkoulutusohjelmassa Oulun seudun AMK:ssa vuoden 2007 lähtien pääaineenaan urut ja valmistuu syksyllä 2011 kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehdosta. Ohjelmassa kuultava uruille sovitettu kantaatti, on hänen opinnäytetyönsä taiteellinen osuus.

Iltamusiikki Pyhän Luukkaan kappelissa

"Vergnügte Ruh,
beliebte Seelenlust"

"Siunattu rauha,
tervetullut sielun
riemu"

30.5.2011 klo 19

Ohjelma:

- T. Dubois: Interlude
- Dietrich Buxtehude: Nu Bede vi den Helligaand
- J.S. Bach: Kantaatti nro. 170
Uruille sovittanut Saara Eskola

Laulu: Pirjo Mäntyyvaara

Urut: Saara Eskola

1. Arie

Vergnygte Ruh, beliebte Seelenlust,
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust.
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.

2. Rezitativ

Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Hass und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernt;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! Diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

3. Arie

Wie jammern mich doch die verkerten Herzen, Die
dir, mein Gott, so sehr zuwider sein; Ich zittre
recht und fühle tausend Schmerzen, Wenn sie sich
nur an Rach und Hass erfreun. Gerechter Gott, was
magst du doch gedenken, Wenn sie allein mit
rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! Ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

4. Rezitativ

Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu geben wünschen,
Wenn man nur Hass und Ungemach
Vor seiner Liebe sieht?
Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heiBst.
Ach, eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion
geben?

5. Arie

Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
Mir graut vor allen Sünden,
LaB mich dies Wohnhaus finden,
Wo selbst ich ruhig bin.

1. Aaria

Siunattu rauha, tervetullut sielun riemu,
ei sinua löydä synninteosta
vaan taivaan tutkinnasta;
vain sinä vahvistat heikkoa
ja teet armolahjoille
sydämeeni asumuksen.

2. Resitatiivi

Maailma, synnin pesä
Puhkeaa helvetin lauluihin
Ja pyrkii vihalla ja kateudella
Tekemään itsestään saatanan kuvan.
Heidän suunsa on täynnä myrkyä,
Joka kaataa viattomuuden,
Ja he puhuvat kostosta.
Oi vanhurskaiden Jumala,
Kuinka kaukana onkaan ihminen sinusta;
Sinä rakastat, mutta hänen suunsa
Puhuu kirouksin ja vihan sanoin,
Ja hän haluaa suistaa naapurinsa maahan.
Voi! Tällaista vikaa on vaikea antaa anteeksi.

3. Aaria

Kuinka minua vaivaavatkaan eksyneet sielut,
Jotka kovettavat sydämensä äänellesi;
Vapisen ja koen tuhannet tuskat,
Kun he vain iloitsevat kostosta ja vihasta.
Oi vanhurskaiden Jumala, mitä ajattelekaan
Kun he helvetin elkein
Nauravat rangaistuksesi uhalle. Voi! Epäilemättä
ajatteleet kanssani:
” Kuinka minua vaivaavatkaan eksyneet sielut!”

4. Resitatiivi

Kuka siis haluaisi elää täällä,
Kun vain vihaa ja pahuutta
Rakastetaan?
Mutta koska minun on rakastettava
Vihollistani kuin parasta ystävääni
Jumalan käskyn mukaisesti,
Niin pakenevat sydämestäni
Viha ja ylenkatse,
Ja haluan vain elää Jumalassa,
Joka itse on rakkaus.
Voi, ihana henki,
Koska Jumala antaa sinut opetuslapselleen?

5. Aaria

Minua inhottaa elää,
ota minut luoksesi, Jeesus!
Synti minua ennen kaikkea kauhistuttaa,
Anna minun löytää asuinsija,
jossa voin olla rauhassa.

Suomennos: Jaakko Mäntyjärvi

Vergnügte Ruh

J.S Bach
sov. Saara Eskola

SOPRANO
ALTO

Organ

Pedals

3

5

2

7

Ver -

9

gnyg - te Ruh, be - lie - te See - len lust

11

ver - gnug - te Ruh, be -

13

lieb- te See- len lust, ver gnyg - te- Ruh, be -

15

lieb-te See - len- lust, be - lieb - te See - len -

17

lust, dich kann - mann nicht bei Höll - len sun - den, wohl a - ber

19

19
 I lim - mels ein - tracht fin - den, du stärkst_ al - lein_ die schwa - che

21

21
 Brust, du stärkst_ al - lein_ die schwa - che Brust, ver - gnyg - te

23

23
 Ruh, ver - gnyg - te Ruh, be - lieb_ te See - len

25

lust, be - lieb - te See - len lust!

Musical score for measures 25-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

28

Musical score for measures 28-30. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 29. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

30

Musical score for measures 31-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 32. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

32

Drum, drum sol - len lau - ter Tu - gend

34

ga - ben in mein - nem Her - zen Woh - nung ha - ben Ver - gnyg - te

36

Ruh, be - lieb - te See - len lust! Drum sol - len

38

lau - ter Tu - gend ga - ben in mei - nem Her - zen Woh - nung ha - ben, drum,

40

drum sol- len lau - ter Tu - gend - ga - ben in mein-nem Her - zen Woh -

42

- nung ha - ben

44

Ver- gnyg - te Ruh, be - lieb - te See - len lust, ver- gnyg - te

46

Ruh, - - be - lieb - te See - len - lust, du stärkst al - lein die schwac - he

48

Brust, du stärkst al - lein - die schwa - che Brust, ver - gnyg - te

50

Ruh, ver - gnyg - te - Ruh, be - lieb - te See - len - lust, be - lieb - te See - len

53

lust!

56

58

Musical score for measures 58-59. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The vocal line is silent in these measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes in the left hand.

60

Musical score for measures 60-61. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The vocal line begins in measure 60 with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern, featuring eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes in the left hand.

Mir ekelt mehr zu leben

J.S Bach
sov. Saara Eskola

Moderato

SOPRANO
ALTO

Organ

Pedal

The first system of the score consists of three measures. The Soprano and Alto parts are represented by a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The Organ part is shown in two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The Pedal part is on a single bass clef staff. The tempo is marked 'Moderato'.

4

The second system consists of three measures, starting at measure 4. The Soprano and Alto parts are on a single staff with a treble clef. The Organ part is in two staves (treble and bass clefs). The Pedal part is on a single bass clef staff.

7

The third system consists of three measures, starting at measure 7. The Soprano and Alto parts are on a single staff with a treble clef. The Organ part is in two staves (treble and bass clefs). The Pedal part is on a single bass clef staff.

10

mir e kelt mehr zu le-ben, drum

13

nimm mich Je-su, hin mir e kelt mehr zu le-ben, mir

15

e kelt mehr zu le-ben, mir ekelt mehr zu le-ben drum nimm mich, Je-su, hin mir

18

e - kelt mehr zu le - ben zu le - ben, mir

21

e - kelt mehr zu le - ben_ drum nimm mich, Je - su him!

24

27

30

Mir e-kelt mehr zu le-

32

— ben mehr zu le— ben, mir e kelt mehr zu le_ben, drum nimm_ mich, Je - su_ hin, _ mir

35

e kelt mehr zu le - ben zu le_____ben mir

38

38
e-kelt mehr zu le - ben, drum_nimm mich Je-su hin!

Musical score for measures 38-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef, both in the same key signature and time signature. The lyrics are written below the vocal line.

41

41

Musical score for measures 41-43. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef, both in the same key signature and time signature.

44

44

Musical score for measures 44-46. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef, both in the same key signature and time signature.

47

Mir graut vor al - len Sun - den, las

49

mich dies_ Wohn- haus fin - den, wo selbst ich_ ru - hig_ bin, wo - selbst,

51

wo-selbst ich ru - hig_ bin. Mir

54

graut vor al - len Sun - den, las

55

7

mich das Wohn - haus fin - den, wo selbst ich ru - hig bin wo selbst

57

wo selbst ich ru

59

hig bin.