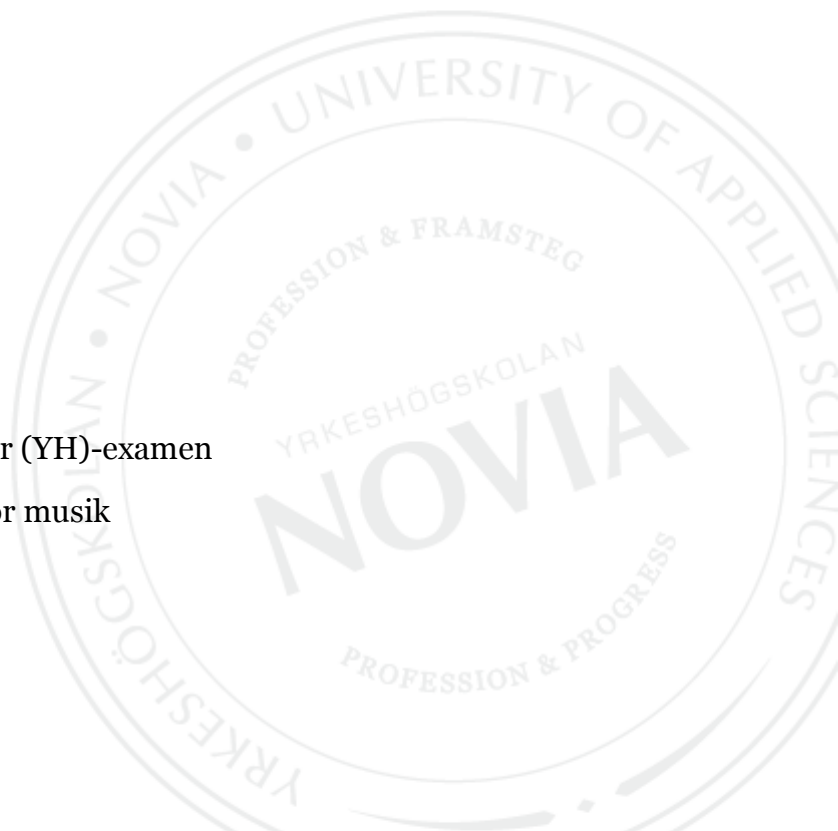


Musiikin ja lyriikan välinen yhteys retoriikan valossa Johann Sebastian Bachin Matteus-passiossa

Sanna Heikkilä

Examensarbete för musiker (YH)-examen
Utbildningsprogrammet för musik
Jakobstad 17.4.2013



OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Sanna Heikkilä

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Musiikki, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Muusikko

Ohjaajat: Dan Lönnqvist

Nimike: Musiikin ja lyriikan välinen yhteys retoriikan
valossa Johann Sebastian Bachin Matteus-passiossa

Päivämäärä 17.4.2013

Sivumäärä 48

Liitteet 0

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni tarkoitus on tutkia musiikin ja lyriikan välistä yhteyttä retoriikan näkökulmasta käyttäen esimerkkinä Johann Sebastian Bachin Matteus-passiota (BWV 244). Tutkimuksen tavoitteena on selvittää millä keinoilla musiikki ja lyriikka tukevat ja vahvistavat toisiaan, miten musiikin ja lyriikan välille syntyy yhteys.

Tutkimus on hermeneuttinen ja perustuu musiikin ja kirjallisen materiaalin analysointiin. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että retoristen kuvioiden avulla voidaan luoda tiivis yhteys musiikin ja lyriikan välille. Retoriikan avulla saadaan tehostettua tekstin luomaa affektia. Opinnäytetyöni tutkimustuloksia voidaan hyödyntää esim. urkujensoitossa, soitinyhtyeen ja kuoron johdossa. Retoriset figuurit ja retoriikka auttavat barokkiteosten tulkinnassa.

Kieli: suomi

Avainsanat: musiikki, lyriikka, barokki, retoriikka, retoriset kuviot

EXAMENSARBETE

Författare: Sanna Heikkilä

Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Musiker

Handledare: Dan Lönnqvist

Titel: Sambandet mellan musik och lyrik i ljuset av
retorik i Johann Sebastian Bachs Matteus passion

Datum 17.4.2013

Sidantal 48

Bilagor 0

Sammanfattning

Studien handlar om sambandet mellan musik och lyrik ur retorikens synvinkel genom att använda Johann Sebastians Bachs Matteus passion (BWV 244) som ett exempel. Studiens syfte är att utforska på vilka sätt musik och lyrik stöder och förstärker varandra och hur sambandet uppstår mellan musik och lyrik.

Studien är hermeneutisk och grundar sig på analysering av musik och litteratur. Studiens resultat visar att man kan skapa ett nära samband mellan musik och lyrik med hjälp av retoriska figurer. Affekt som skapas av texten kan förstärkas med hjälp av retoriken. Resultatet av mitt lärdomsprov kan utnyttjas t.ex. i orgelspelet och i ensemble- och körledning. De retoriska figurerna hjälper vid uttolkning av verk från barocken.

Språk: finska

Nyckelord: musik, lyrik, barock, retorik, retoriska figurer

BACHELOR'S THESIS

Author: Sanna Heikkilä

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Musician

Supervisors: Dan Lönnqvist

Title: The connection between music and lyrics in the light of rhetoric in the St Matthew Passion of Johann Sebastian Bach

Date 17.4.2013

Number of pages 48

Appendices 0

Summary

This thesis is about the connection between music and lyrics using the St Matthew Passion of Johann Sebastian Bach (BWV 244) as an example. The aim of this study is to find out how music and lyrics support and strengthen each other, how the connection is being developed.

The thesis is empirical and based on analysis of music and literature. The results of the study show that it is possible to create a tight connection between music and lyrics with the help of rhetorical figures. Rhetoric helps to enhance the affect that is being produced by the text. The results of my thesis can be utilized e.g. in the organ playing and in leading an ensemble or a choir. Rhetorical figures and rhetoric help to interpret the work of the Baroque.

Language: Finnish

Key words: music, lyrics, Baroque, rhetoric, rhetorical figures

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1. Tavoite ja ongelma.....	1
1.2. Työn rakenne.....	2
2. Metodi ja toteutus.....	2
2.1. Tutkimuksen lähestymistapa.....	3
2.2. Tutkimusmetodi.....	4
2.3. Validiteetti ja reliabiliteetti.....	4
3. Barokin aikakausi.....	5
3.1. Barokkimusiikki.....	6
3.2. Retoriikka.....	7
3.2.1. Retorinen rakenne ja retoriikan viisiosainen järjestelmä.....	8
3.2.2. Retoriikka musiikissa.....	10
3.2.3. Barokkimusiikki ja retoriikka.....	11
3.2.4. Johann Sebastian Bach ja retoriikka.....	12
3.3. Retoriset kuviot.....	13
3.4. Affektioppi.....	14
3.4.1. Sävellajien ja harmonian vaikutus affekteihin.....	15
4. Johann Sebastian Bach.....	17
4.1. Johann Sebastian Bachin musiikki.....	19
4.2. Matteus-passio, BWV 244.....	21
4.2.1. Hahmot.....	22
4.2.2. Soitinnus.....	22
5. Musiikin ja lyriikan välinen yhteys Matteus-passiossa.....	23
5.1. Matteus-passiossa esiintyviä retorisia kuvioita.....	23
5.2. Esimerkkejä Matteus-passiossa esiintyvistä retorisista kuvioista.....	27
6. Tulokset ja pohdinta.....	44
Lähdeluettelo	

1. Johdanto

Barokkimusiikkia kuunnellessani olen usein laittanut merkille, kuinka musiikki ja lyriikka sopivat hyvin yhteen ja täydentävät toisiaan. Melodia, harmonia, tempo sekä teksti muodostavat yhdessä tiiviin kokonaisuuden, ja aloin pohtimaan tarkemmin, mistä tämä johtuu. Tämä innosti minua perehtymään aiheeseen syvemmin ja siitä sain idean opinnäytetyöni aiheeksi.

Olen kuullut puhuttavan musiikin retoriikasta ja retorisisista kuvioista, joita erityisesti Johann Sebastian Bach käytti sävellyksissään, mutta aikaisemmin en ole kuitenkaan perehtynyt aiheeseen. Opiskeluaikani olen ollut ja myös tulevassa ammatissani kanttorina tulen olemaan usein tekemisissä barokkimusiikin kanssa. Siksi onkin erittäin hyödyllistä tutustua tarkemmin musiikin retoriikkaan. Barokin ajan musiikissa retoriikan oppeja on usein käytetty apuna sävellyksissä. Tämä antaa mahdollisuuden ymmärtää paremmin sitä, mitä säveltäjä oikein hakee takaa teoksissaan, ja sitä kautta puolestaan auttaa teosten tulkinnassa, aina artikulaatiosta lähtien.

1.1. Tavoite ja ongelma

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia musiikin ja lyriikan välistä yhteyttä barokkimusiikissa, käyttäen esimerkkinä Johann Sebastian Bachin (J. S. Bach) Matteus-passiota (BWV 244). Tutkimukseni avulla tahdon tuoda esille yleisiä näkökulmia liittyen retorisiin figureihin. Tahdon ottaa selville, millä tavalla musiikki vahvistaa tekstin sanomaa. Samalla haluan myös syventyä musiikin retoriikkaan ja barokkimusiikin yleisimpiin retorisiin kuvioihin. Molemmat tavoitteet yhdistyvät valitsemassani aiheessa.

Opinnäytetyöni päätehtävä on selvittää, millä keinoilla musiikki ja lyriikka tukevat ja vahvistavat toisiaan, miten musiikin ja lyriikan välille syntyy yhteys. Tutkin, millä tavalla J. S. Bach on käyttänyt musiikin retoriikkaa apunaan Matteus-passiossa saadakseen aikaan tietyn affektin.

1.2. Työn rakenne

Johdannossa esittelen lyhyesti opinnäytetyöni aiheen, sen taustat ja motiivin. Kerron myös, miksi olen valinnut kyseisen aiheen. Otan lisäksi esiin tutkimukseni tavoitteen ja tutkimuskysymyksen.

Toisessa luvussa käsittelen tutkimuksen lähestymistapaa sekä tutkimusmenetelmää, jotka olen opinnäytetyölleni valinnut. Samassa luvussa käsittelen myös työni validiteettia ja reliabiliteettia.

Kolmas luku on tutkimukseni teoriaosa. Siinä otan esille taustoja tutkimukselleni. Kerron mm. barokin aikakaudesta ja sen ihanteista, retoriikasta ja affektiopista.

Neljäs luku kertoo Johann Sebastian Bachista ja hänen musiikistaan. Kerron J. S. Bachin sävellyksille tyypillisistä piirteistä. Neljännessä luvussa otan esiin myös tutkimukseni kohteen, Johann Sebastian Bachin Matteus-passion.

Viides luku on opinnäytetyöni varsinainen tutkimusosa. Kyseisessä luvussa käsittelen tutkimusmateriaaliani, Matteus-passiota, ja niitä tekijöitä, jotka vaikuttava musiikin ja lyriikan väliseen yhteyteen. Tekijät perustuvat tutkimukseni teoriaosaan.

Kuudes luku pitää sisällään tutkimukseni tulokset sekä siitä vedettävät johtopäätökset. Kerron, millä tavalla musiikki ja lyriikka tukevat toisiaan.

Seitsemännessä ja samalla opinnäytetyöni viimeisessä luvussa pohdin tutkimukseni tuloksia. Samalla kerron myös, millä tavalla tutkimustulokset ovat vaikuttaneet omaan käsitykseeni aiheesta.

2. Metodi ja toteutus

Tässä luvussa tulen ottamaan esille tutkimuksen lähestymistavan, jota käytän opinnäytetyössäni. Käsittelen myös tutkielman validiteettia ja luotettavuutta eli reliabiliteettia.

Käytän opinnäytetyössäni esimerkkeinä sellaisia Matteus-passion osia, joissa mielestäni näkyy selkeästi yhteys musiikin ja lyriikan välillä. En analysoi yksityiskohtaisesti kaikkia osia, vaan käsittelen aihetta enemminkin yleisesti. Poimin

muutamia esimerkkejä, joiden avulla voidaan muodostaa käsitys siitä, millä keinoilla J. S. Bach on luonut musiikista ja lyriikasta yhtenevän kokonaisuuden.

Olen käyttänyt Matteus-passion analysoinnissa selkeyden ja hahmottamisen vuoksi pianosovitusta, jossa orkesterin osuus on sovitettu pianolle. Harmonia on kuitenkin sama kuin orkesteripartituurissa. Solistien ja kuorojen osuuksia ei ole muokattu, joten retoriset kuviot ovat yhtä lailla löydettävissä. Pianosovituksen käyttäminen ei siis vaikuta tutkimuksen tuloksiin.

2.1. Tutkimuksen lähestymistapa

Ihmisen voi olla vaikea käsittää asioita, jotka ovat hänelle tuntemattomalla osa-alueella. Tapa, jolla asioihin reagoidaan, voi joskus tuntua järjenvastaiselta, sillä jokainen ihminen on yksilö ja kokee asiat omalla tavallaan. Tässä kohtaa *hermeneutiikasta*, tulkintaopista, voi olla suuri apu. Hermeneutiikassa on kyse asioiden inhimillisestä, eikä vain älyllisestä ymmärtämisestä (Thurén 2007, s. 94). Hermeneutiikan avulla voidaan tulkita paitsi ihmisen persoonallisuutta ja toimintaa, myös kuvia, tekstiä, musiikkia ja ihmisen toiminnan tuloksia. Thurénin mukaan on tärkeää, että asia tulkitaan oikeassa kontekstissa (2007, s. 95).

Olen valinnut hermeneuttisen näkökulman opinnäytetyöhöni. Yritän tulkita ja ymmärtää tutkimukseni osoittamia tuloksia. Valitsemani aihe on laaja, eikä yhtä ainoaa oikeaa vastausta ole olemassa, sillä kyse on myös tutkijan omasta, henkilökohtaisesta tulkinnasta.

Hermeneuttinen näkökulma opinnäytetyössäni tarkoittaa sitä, että haen vastauksia kysymyksiin musiikin analysoinnin kautta. Tulkitsen retoristen kuvioiden ja J. S. Bachin retoriikan välistä suhdetta. Otan selvää retoristen kuvioiden sisältämisestä merkityksistä ja siitä, mitä retorisen kuvioiden taakse kätkeytyy ja mitä niillä halutaan viestittää. Millä tavalla niiden sisältämä sanoma on yhteydessä tekstin sisältöön? Millä tavalla teksti ja musiikin sisältämät retoriset figuurit tukevat toisiaan? Näiden kysymysten avulla pystyn tulkitsemaan ja analysoimaan musiikin ja lyriikan välistä yhteyttä.

2.2. Tutkimusmetodi

Käytän opinnäytetyössäni laadullista eli kvalitatiivista tutkimusmenetelmää. Laadullista tutkimusmenetelmää käytettäessä tutkimus keskittyy mm. tulkitseviin analyyseihin, kuten hermeneutiikkaan, jotka ovat usein tekstin muodossa olevan materiaalin verbaalisia analysointimetoja (Patel & Davidson 2011, s. 14). Kyseisen tutkimusmenetelmän avulla on tarkoitus havaita ilmiötä, tulkita ja ymmärtää asioiden merkityksiä sekä myös kuvailla käsityksiä tai kulttuuria, kuten musiikkia (Patel & Davidson 2003, s. 103).

Kvalitatiiviselle tutkimusmenetelmälle on tavanomaista, että tutkittavaa ilmiötä kuvaillaan tekstin avulla (Patel & Davidson 2011, s. 120). Tehtäessä laadullista tutkimusta puhutaan usein myös sisäisistä suhteista. Patelin ja Davidsonin (ibid, s. 122) mukaan tämä tarkoittaa, että tutkimuksen eri osat edellyttävät toisiaan, jotta niistä voitaisiin muodostaa kokonaisuus.

Aihe on moniulotteinen, mikä tekee tulkinnasta haastavan. Tutkimukseni pääasiallisina lähteinä käytän kirjallisuutta sekä verkosta löytyvää Oxford Music Onlinea.

2.3. Validiteetti ja reliabiliteetti

Kun kyseessä on tieteellinen tutkimus, tulee ottaa huomioon kaksi tärkeää asiaa – validiteetti ja reliabiliteetti. Validiteetilla tarkoitetaan, onko tutkittu juuri sitä, mitä haluttiinkin tutkia vai onko menty aiheen ohitse. Reliabiliteetilla eli luotettavuudella taas tarkoitetaan tutkimuksen oikeellisuutta eli onko tutkimus tehty luotettavalla tavalla (Thurén 2007, s. 26). Riippumatta siitä, millainen tutkimuksen muoto on kyseessä, ovat reliabiliteetti ja validiteetti huomioimisen arvoisia asioita koko tutkimusprosessin ajan. Ne tulee ottaa huomioon, kun mietitään sellaisia kysymyksiä kuin miten materiaali on kerätty ja millä tavalla tieto on analysoitu ja tulkittu (Merriam 1994, s. 175).

Merriamin (1994, s. 177) mukaan validiteetilla tarkoitetaan sitä, missä määrin tutkimuksen tulokset sopivat yhteen todellisuuden kanssa. Käyttämäni kirjallinen materiaali on suhteellisen uutta, sillä se on pääosin 1900- ja 2000-luvulta.

Validiteetin kannalta olisi suotavaa, että käytössä olisi myös vanhempaa materiaalia. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin kieli, sillä teokset ovat latinaksi tai vanhaa saksaa. Käyttämässäni aineistossa viitataan myös vanhempiin lähteisiin, mikä nostaa tutkimukseni validiteettia.

Reliabiliteetilla (Merriam 1994, s. 180) taas tarkoitetaan, kuinka laajasti tuloksia voidaan kerrata – pysyykö tulos samana, jos tutkimus toistetaan? Jos uusisin tutkimukseni, päätyisin suurella todennäköisyydellä samoihin tuloksiin kuin nytkin, mikä tarkoittaa sitä, että Merriamin mukaan opinnäytetyölläni ja sen tuloksilla on korkea reliabiliteetti.

3. Barokin aikakausi

Länsimaisessa taiteessa alkoi vaikuttaa n. 1600-luvulla uusi tyyliuuntaus, barokki (ital. *barocco* = *merkillinen, konstikas*; esp. *bamuecco* = *epämuodostunut helmi*). Sana ”barokki” oli alun perin halventava nimitys tuon ajan taiteelle (Burrows, s. 77). Barokin ensimmäiset ilmenemismuodot löytyivät Italiasta jo 1500-luvun loppupuolelta. Joillakin alueilla, kuten esimerkiksi erityisesti Saksassa ja Etelä-Amerikan siirtomaissa barokin huipentumat sijoittuivat 1700-luvulle. Tyyllillisesti barokin aikakausi oli monipuolinen ja joskus jopa ristiriitainenkin (Britannica, 29.3.2013).

Britannican (29.3.2013) mukaan barokin tärkeimpänä ajatuksena oli herättää tunnetiloja aistien avulla, mikä tapahtui usein hyvin dramaattisella tavalla. Barokin aikana ihannoitiin suuruutta ja näyttävyyttä. Ihmiset rakastivat ylenpalttista koristelua, mutta ulkonaisen loiston lisäksi teokset olivat aitoja, herkkiä ja ne sisälsivät uskonnollista lämpöä (Burrows, s. 77). Aistillinen rikkaus, draama, elinvoima, liikkuvuus, jännitys, elämänilo ja taiteenalojen välisten rajojen hämärtyminen olivat ominaisuuksia, joita viljeltiin barokin aikakaudella (Britannica, 29.3.2013).

Taiteenalat olivat hyvin monimuotoisia barokin aikana. Siksi niitä yhdistävät tekijät tulee suhteuttaa aikakauden laajempiin kulttuurillisiin ja henkisiin suuntauksiin. Esiin nousee kolme tekijää, joiden vaikutusta taiteisiin voidaan pitää tärkeimpinä.

Ensimmäisenä vaikuttajana voidaan pitää vastauskonpuhdistusta ja sen laajenemista sekä alueellisesti että älyllisesti. 1500-luvun loppuun mennessä hienostunut ja kohtelias tyyli, manierismi (it. tyyli, tapa), oli menettänyt tehokkuutensa taiteen ilmaisukeinona. Taidepiireissä koettiin, ettei manierismi ollut riittävä ilmaisukeino uskonnollisessa taiteessa (ibid, 29.3.2013).

Toinen tekijä oli Britannican (29.3.2013) mukaan monarkian vahvistuminen sekä samanaikaisesti voimakkaan ja näkyvän keskiluokan kiteytyminen. Nyt myös keskiluokka otti osaa taiteen tukemiseen. Barokkipalatsit rakennettiin suuremman mittakaavan mukaan, jotta niiden avulla voitaisiin kuvastaa keskitetyn valtion valtaa ja loistoa. Hyvä esimerkki tästä on Versailles'n palatsi ja puutarhat.

Kolmantena vaikuttavana tekijänä voidaan pitää herännyttä kiinnostusta luontoa kohtaan. Ihmiset halusivat myös yleisesti laajentaa sivistystään tieteen ja maapallon tutkimisen osalta. Nämä vaikuttivat vuorostaan siihen, että alettiin ymmärtää ihmisen merkityksettömyyttä ja luonnon aavistamattoman suurta äärettömyyttä. Prosessia vauhditti erityisesti Kopernikuksen teoria aurinkokeskeisestä maailmankuvasta (Britannica, 29.3.2013).

Taide oli epätavallisen monimuotoista barokin aikakaudella. Tämä johtui pääasiassa siitä, että naturalismin ja klassismin virtaukset vaikuttivat vielä rinnakkain ja sekoittuivat yhteen tyyppillisen barokki-tyylin kanssa. (ibid, 29.3.2013). Barokin vaikutukset näkyivät ensin arkkitehtuurissa, kuvataiteessa ja kirjallisuudessa. Aikakauden ihanteet tulivat musiikkiin vasta muiden taiteenalojen jälkeen.

3.1. Barokkimusiikki

Musiikin historian yksi merkittävimmistä käännekohdista tapahtui 1600-luvun alkupuolella (Britannica, 29.3.2013). Musiikki kehittyi uuteen suuntaan, kun barokin ihanteet alkoivat vaikuttaa myös sillä saralla. Barokkimusiikilla tarkoitetaan n. vuosina 1600–1750 sävellettyä länsimaista taidemusiikkia (Burrows 2006, s. 77).

Tuolloin syntyi uusi musiikkityyli *seconda practica* (suom. toinen käytäntö) vastineeksi renessanssikauden *prima practicalle*. Barokin aikakaudella syntyi ooppera, orkesterit kasvoivat suuremmiksi ja erityisesti viulu- ja kosketinmusiikki

kukoistivat. Italia oli kehityksen kärkimaita, sillä useimmat virtaukset olivat peräisin juuri sieltä (Burrows 2006, s. 77). Vokaalimusiikin tärkeimmät uudet muodot olivat oopperat, oratoriot ja kantaatit, kun taas instrumentaalimusiikin muotoja olivat sonaatit, konsertot ja overtyyrit eli alkusoitot (Britannica, 29.3.2013).

Uudelle tyyliille oli ominaista, että polyfonia jäi taakse ja kenraalibasson käyttö lisääntyi. Teoksissa oli sooloääni tai -soitin, jota säesti yksinkertainen bassoääni ja sen yläpuolelle oli kirjoitettu soinnut. Continuo-soittimia oli usein kaksi: kosketinsoitin, kitara tai luuttu sekä matalaääninen melodiasoitin, joka saattoi olla sello, bassogamba tai fagotti, jonka tehtävänä oli vahvistaa bassoääntä. Sooloäänien tai -soittimien ja kenraalibasson yhdistelmää kutsutaan *monodiaksi* (kreik. ”yksi laulu”). Uusi tyyli mahdollisti melodian koristelemisen ja täyttämisen, mikä ei ollut mahdollista polyfonisen tyylin kaudella (Burrows 2006, s. 77).

3.2. Retoriikka

Retoriikka (kreik. *rhētorikē tekhnē*) tarkoittaa puhetaitoa. Se on oppi vakuuttavasta puhumisesta (Wikipedia, 6.3.2013). Retoriikalla on vahva yhteys antiikin aikaan, sillä sen loivat antiikin kreikkalaiset ja roomalaiset. Retoriikka syntyi aikana, jolloin julkinen esiintyminen oli vahvassa asemassa yhteisön keskuudessa (Viitala 2012a, s. 21)

Teorian retoriikka on antanut järjestelmällisen ja vakuuttavan muodon sekä tieteelliselle että taiteelliselle ajattelulle. Retoriikka oli läsnä arjessa ja eräs tärkeimmistä pakollisista oppiaineista länsimaisissa kouluissa. Sivistyneet miehet opiskelivat retoriikkaa (Viitala 2012a, s. 21).

Esittäjällä on kolme tehtävää: hänen tulee 1. vakuuttaa, opettaa ja herättää luottamusta; 2. miellyttää, ilahduttaa sekä viehättää ja 3. kuohuttaa, koskettaa, herättää tunteita, taivuttaa, muokata, muovata, innostaa, pakottaa, yllyttää ja jopa hämmentää. Läpi kaikkien retoriikan viisiosaisen järjestelmän vaiheiden, esittäjän tulee pitää mielessään nämä kolme osaa, joita retoriikan teorian mukaan tarvitaan tehtävän toteuttamiseen (Viitala 2012b, s. 24).

3.2.1. Retorinen rakenne ja retoriikan viisiosainen järjestelmä

Retoriikan yleisen ihanteen mukaan retoriikan järjestelmän pääosia ja esittäjän työvaiheita on viisi. J. S. Bachin Matteus-passio rakentuu vain osittain retoriikan oppeihin, sillä se perustuu Raamattuun. Retoriikan järjestelmän rakenteessa ja numeroinnissa saattoi olla pientä vaihtelua (Bartel 1997, s. 68). Ne voidaan kuitenkin luetella seuraavasti:

1. *Inventio* sisältäen *loci topicin*
2. *Dispositio*
 - i. *exordium*
 - ii. *narratio*
 - iii. *propositio (divisio)*
 - iv. *confirmatio*
 - v. *confutatio (refutatio)*
 - vi. *peroratio (conclusio)*
3. *Elocutio*
 - i. *puritas, latinitas*
 - ii. *perspicuitas*
 - iii. *ornatus*, sisältäen retoriset kuviot ja troopit
 - iv. *aptum, decorum*
4. *Memoria*
5. *Actio* tai *Pronunciato*

Ensimmäinen vaihe on esityksen suunnittelu eli *inventio*, joka sisältää aineiston keksimisen tai löytämisen. Suunniteltaessa aineistoa on muistettava tiukasti kunkin tehtävän toteutus, mikä sille on luonteenomaista ja mikä on tunteen suunta.

Toisessa vaiheessa eli *dispositio*ssa esityksen materiaali järjestellään (Bartel 1997, s. 66). Tässä osassa annetaan *inventio*ssa löydettyjen ainesten järjestys. Tätä voidaan soveltaa niin säveltäjän työhön kuin konserttiohjelman suunnitteluunkin (Viitala

2012b, s. 18). *Dispositio* jaetaan yleensä kuuteen osaan: *exordium* (johdanto), *narratio* (tosiasioihin perustuvat selitykset), *proportio* (ehdotettu argumentti tai näkökohta, johon pyritään), *confirmatio* (tukevat perustelut), *confutatio* (vastaväitteet) sekä *peroratio* tai *conclusio* (päätellyt kommentit). (Bartel 1997, s. 67)

Tyyli eli *elocutio* voidaan jakaa neljään ryhmään (*virtutes elocutionis*) sen tyyllisten odotusten perusteella: korrektit muotosäännöt (*puritas, latinitas*), selkeys (*perspicuitas*), figuratiivinen kieli (*ornatus*) ja muodon soveltuvuus sisältöön (*aptum, decorum*). Juuri tässä kolmannessa hyveessä (*ornatus*) retoriset kuviot ja troopit ovat kuin kotonaan. Kuviot ovat poikkeuksia normaaleista valinnoista, järjestyksestä tai sana- ja lauserakenteista kun taas troopit ymmärretään metaforisina ilmauksina. Nämä kielikuvat ennen kaikkea kaunistivat, vahvistivat ja kuvailivat eloisesti ajatuksia. Niitä pidettiin kaikkein hyödyllisimpinä työkaluina, kun haluttiin esitellä ja herättää tunteita (Bartel 1997, s. 67).

Kolme ensimmäistä vaihetta tarvitsevat tarkempaa huomiointia, mitä tulee valitun aiheen yleistykseen ja ideoihin (*res*) sekä yksityiskohtiin ja sanoihin (*verba*). Jotta sopiva aihe löytyisi helpommin, *inventio* tarjoaa pitkän listan aihealueita, joiden latinankielinen käänös on *loci topici* (Bartel 1997, s. 66–67).

Muistaminen eli *memoria* on neljäs vaihe. Se tarkoitti mielessä olevien asioiden hallitsemista. Yleisen käsityksen mukaan luontaisissa taipumuksissa oli havaittavissa merkittäviä eroja.

Viides ja viimeinen vaihe on esitys tai esittämistapa eli *actio*. Tämä vaihe on saanut retoriikassa runsaasti huomiota osakseen. *Actio* ymmärretään *elocution* ohella esiintyjän omimmaksi osa-alueeksi retoriikan viisiosaisessa järjestelmässä. *Actio* voidaan jakaa kahteen ryhmään: ääneen (*vox*) ja liikehdintään (*motus*).

Näillä kahdella viimeisellä vaiheella ei ollut juuri lainkaan tekemistä asianmukaisesti järjestetyn saarnan tai puheen kanssa. Siksi ne eivät saa kovin suurta huomiota osakseen saksalaisessa yhteydessä retoriikasta puhuttaessa. Bartel mainitsee tekstissään (1997, s. 68) Vossiuksen, joka kirjoitti erään laajimmalle levinneistä retoriikkaa käsittelevistä kirjoista. Kirjassaan Vossius käsitteli retoriikan järjestelmän kahta viimeistä osaa, *memoriaa* ja *actioa*, hyvin lyhyesti. Kirjan lopusta löytyy kaksi lyhyttä kappaletta. Kolmen ensimmäisen retorisen vaiheen ylivoimaisuus saksalaisessa retoriikassa heijastui myös *musica poetica* -perinteeseen. Saksalainen

retoriikkaoppi rohkaisi korostamaan järjestyksellistä ja sujuvaa rakennetta dramaattisen ulosannin sijaan. Säveltäjän tuli mieluummin matkia retorikkoa kuin näyttelijää. Oli suotavaa, että sävellys seurasi retoriikan rakenneoppeja eikä hakenut esimerkkiä nerokkaista, teatraalisista esityksistä (Bartel 1997, s. 67).

3.2.2. Retoriikka musiikissa

Erityisesti barokin aikana retoriikan ja musiikin välinen yhteys oli hyvin läheinen. Retoriikan periaatteilla onkin ollut todella merkittävä vaikutus musiikin peruselementteihin (Oxford Music Online, 14.3.2013).

Sekä musiikin että puhetaidon keskinäinen suhde on mitä ilmeisin – siitä huolimatta jotakin niiden välillä on jäänyt hämärän peittoon. Länsimäisen yhteiskunnan historiassa musiikki oli pääasiallisesti laulumusiikkia ja siten se oli vahvasti sidoksissa sanoihin. Onkin luonnollista, että säveltäjät ovat jossakin määrin ottaneet vaikutteita retoriikan opeista, mitä tulee tekstin ja musiikin väliseen yhteyteen. Myöhemmin myös itsenäisen instrumentaalimusiikin määrä kasvoi. Vokaalimusiikin lisäksi retoriikan oppeja sovellettiin myös soitinmusiikkiin. Nämä vuorovaikutussuhteet ohjasivat kriittisesti sävellyksen rakennetta (Oxford Music Online, 18.3.2013).

Useimmat nykyajan muusikot ja säveltäjät eivät ole enää erityisen perehtyneitä retoriikkaan. Syy tähän löytyy 1800-luvulta, jolloin retoriikka poistui länsimaisissa kouluissa opetettavien aineiden joukosta. Vasta 1900-luvun alkupuolella musiikkihistorioitsijat löysivät retoriikan tärkeyden vanhemman musiikin estetiikan ja teoreettisten käsitteiden perustana. Kyseinen tieteenala oli aikoinaan jokaisen sivistyneen kansalaisen henkistä pääomaa. Tämä yleissivistyksen osa oli kuitenkin jäänyt unholaan ja sen löytyminen ja uudelleen hahmottaminen kesti vuosikymmeniä. Vasta viimeisten vuosikymmenten aikana on alettu ymmärtää, kuinka paljon länsimainen musiikki onkaan riippuvainen retorisisista käsitteistä (Oxford Music Online, 19.3.2013).

3.2.3. Barokkimusiikki ja retoriikka

Barokin aikakaudella retoriikka ja puhetaito synnyttivät musiikissa paljon olennaisia, rationaalisia käsityksiä. Nämä ajatukset yhdistivät sekä teorian että käytännön. 1600-luvun alkupuolella yhtäläisyydet musiikin ja retoriikan välillä valtasivat joka ikisen tason musiikillisesta ajatusmaailmasta. Vaikutus näkyi kaikkialla, olipa kyse sitten muodosta, tyylin määritelmästä, ilmaisusta ja sävellysmetodista tai erilaisista esityskäytäntöä koskevista kysymyksistä. Barokkimusiikissa pyrittiin yleisesti siihen, että sanojen musiikillinen ilmaisu oli verrattavissa kiihkeään retoriikkaan. Yksi erottuvimmista barokkimusiikille ominaisista piirteistä on liitto retoriikan periaatteiden kanssa. Tämä muokkasi osaltaan musiikin muotoon liittyviä asteittaisia elementtejä ja vaikutti tuon ajan estetiikkaan (Oxford Music Online, 21.3.2013). Fagiuksen mukaan barokin aikakaudella esimerkiksi urkumusiikkia voitiin pitää saarnana sävelten kautta (2010, s. 48).

Barokkimusiikin retorinen suunta erotti sen renessanssiajan musiikin tyylistä. Aiemmassa tyyliuuntauksessa oli huoli siitä, ymmärsivätkö ihmiset musiikin ja lyriikoiden merkitystä. Barokkimusiikki on siis aina jollakin tapaa sidoksissa retoriikan oppeihin, vaikka yhteys retoriikkaan ei aina tule niin selkeästi esille. Ei ole myöskään merkitystä, onko musiikki saksalaista, ranskalaista, italialaista tai englantilaista, sillä retoriikan käyttäminen säveltämisessä ei rajoittunut ainoastaan saksalaiseen musiikinteoriaan (Oxford Music Online, 21.3.2013).

Säveltäjät lainasivat retoriikan opeista rakenteen sävellyksillensä, tosin näitä rakennekuvioita ei välttämättä käytetty kaikkiin teoksiin. On kuitenkin päivänselvää, etteivät tämänkaltaiset käsitteet ainoastaan vaihtelevassa määrin auttaneet säveltäjiä työssään, vaan olivat myös osa säveltämisen perustekniikkaa. Buelow'n mukaan Mersenne korosti teoksessaan *Harmonie universelle* (1636–37), että muusikot olivat puhujia, joiden tuli säveltää melodioita aivan kuin ne olisivat puheita, mukaan lukien kaikki osat, jaotukset ja jaksot luodakseen niistä sitten juhlapuheen (ibid, 21.3.2013).

Retoriikan oppien mukaisia työvaiheita voidaan siis soveltaa myös musiikkiin. Aivan kuten puhuja keksii ensin aiheen (*inventio*) voidakseen myöhemmin pitää siitä puheen, barokkisäveltäjän tuli vastaavasti keksiä aluksi musiikillinen idea, josta löytyi sopiva perusta rakentamiselle ja sen kehittämiseksi. Jokaisen musiikillisen idean tuli

ilmaista luontaista tai joskus määrättyä affektia tai tekstin elementtiä riippuen siitä, mihin se oli liitetty. Säveltäjät tarvitsivat usein apuvälineitä virkistääkseen musiikillista mielikuvitustaan. Kaikki runolliset tekstit eivät kuitenkaan soveltuneet affektiivisten ideoiden kanssa yhteen, eikä niistä siksi pystytty luomaan musiikillista kokonaisuutta (ibid, 21.3.2013).

3.2.4. Johann Sebastian Bach ja retoriikka

Johann Sebastian Bachin (Bach) aikana vallitsi kristillinen humanismi. Koulu, jota J. S. Bach kävi Lüneburgissa, noudatti luterilaista oikeaoppisuutta. Oppiaineisiin kuuluivat niin kreikka ja latina kuin retoriikka ja sen monimutkainen terminologia. Myös kreikkalaiset filosofit, roomalaiset retoriikan mestarit sekä jotkut uudemmat filosofiset ja pedagogiset teokset olivat tärkeä osa koulusivistystä. Se, että jokaisen sivistyneen miehen tuli olla koulutettu puhetaidon mestari, ei rajoittunut ainoastaan antiikin aikakaudelle. Myös Bachin aikana ihannoitiin retorisia taitoja ja niin hänkin sai vaikutteita siitä – Bach oli Thomas-koulun rehtorin mukaan antiikin ihailija (Forsblom 1985, s. 20). Forsblom mainitsee myös Johann Abraham Birnbaumin, joka työskenteli retoriikan dosenttina Leipzigin yliopistossa. Hän oli vakuuttunut Bachin uskollisuudesta retorisia ilmaisuvälineitä kohtaan. Birnbaumin mielestä oli päivän selvää, että Bach tunsu puhetaidon ja musiikin välisen yhteyden. Hänen mielestään oli suorastaan ihailtavaa todeta, kuinka taidokkaasti Bach pystyi yhdistämään retoriikan ja musiikin sävellyksissään (Forsblom 1985, s. 21).

Bachin ensimmäinen elämäkerran kirjoittaja Johann Nikolaus Forkel jatkoi samoilla linjoilla Birnbaumin kanssa. Forkel kertoo Bachin soittotavasta ja hänen valitsemistaan nopeista soittotempoista. Bachin soittaessa jokainen kappale vaikutti puheelta. Halutessaan luoda vahvoja affekteja, hän teki sen harmonisten ja melodisten kuvioiden avulla, eikä liioitellun teennäisellä kosketuksella, kuten monet muut (Forsblom 1985, s. 21).

Forkelin sanoja on tulkittu ajan kuluessa usealla eri tavalla. Tietoisuus retorisista kuvioista tarjoaa uutta osviittaa siitä, millaista Bachin musiikki oli 1700-luvun loppupuolella. Forsblomin mukaan tämän perusteella voidaan todeta, että musiikin retoriikka on todella merkittävä tekijä Bachin sävellyksissä. Kuitenkin tulee huomata,

että retoriset kuviot saavat muiden elementtien tavoin ihan oman henkilökohtaisen leimansa Bachilta hänen säveltämässään teoksissa. Joissakin tapauksissa kuviot saavat vaikutteita tunteellisesta tyylistä sekä symbolisesta ajattelusta puhe- ja ilmaisusymboliikan muodossa (Forsblom 1985, s. 21).

3.3. Retoriset kuviot

Retoriikan konseptien muutos musiikillisiksi vastineiksi on monimutkainen ja systemaattinen. Sen alkuperä on retoriikan teorian *decoratio*ssa (suom. koristelu). Jokainen puhetaitoa opiskellut puhuja turvautui *decoratio*-tekniikan sääntöihin ja tekniikkaan koristellakseen ideoitaan retorisisilla kuvilla. Tällä tavalla puhuja täytti puheensa intohimoisella kielellä. Keinot tähän löytyivät esim. laajoista kielikuvista (Oxford Music Online, 22.3.2013).

Lukuisat saksalaiset säveltäjät lainasivat retoriikan terminologiasta nimityksiä musiikillisille kuvioille. Nimitykset tulivat sekä kreikan että latinan kielestä. Myös uusia nimiä keksittiin kuvioille niiden retorisen analogian perusteella. Tästä pääasiallisesti saksalaisesta musiikillisten kuvioden teoriasta löytyy kuitenkin useita ristiriitoja terminologian ja määritelmien suhteen. Määritelmät saattavat vaihdella säveltäjästä riippuen. Barokkimusiikissa ei ole selkeästi yhtä ainoaa systemaattista teoriaa musiikillisista kuvioista (ibid, 22.3.2013).

Useat kirjailijat ovat yrittäneet järjestää suuren määrän musiikillisia kuvioita muutamaan ryhmään, kuitenkin siinä onnistumatta. Buelow on (Oxford Music Online, 23.3.2013) nimennyt seitsemän kategoriala, jotka sisältävät useimmin käytettyjä musikaalisia kuvioita, ja perustuvat seuraaviin asioihin:

1. Melodiset repetitiot
2. Fuugamaiset imitaatiot
3. Dissonoivat rakenteet
4. Intervallit
5. *Hypotyposis* (kuvaus)
6. Äänet
7. Hiljaisuus

Tieteilijät eivät ole luetteloineet kuvioiden kaikkia nimivariaatioita. Osa kuvioista esiintyy ainoastaan kirjallisuudessa ja teoreetikon nimen maininta kuvion perässä viittaa usein vain yhteen lähteeseen, vaikka kyseistä kuviota saatetaan käsitellä myös muissa lähteissä (Oxford Music Online, 23.3.2013).

3.4. Affektioppi

Saksalaiset musikologit käyttivät nimitystä affektioppi (saks. *Affektenlehre*) kuvaillakseen barokkimusiikissa esiintyviä esteettisiä käsitteitä. Nämä käsitteet olivat peräisin muinaisista kreikkalaisista ja latinalaisista retoriikan ja puhetaidon opeista. Puhujat käyttivät retorisia keinoja kontrolloidakseen ja samalla ohjatakseen yleisön tunteita retoriikan ohjesääntöjen mukaisesti. Affektien eli tunteiden siirtäminen kuulijalle ei kuulunut ainoastaan puhujien tehtäviin. Barokin ajan säveltäjien tuli yhtä lailla noudattaa puhetaidon oppeja ja välittää affektit kuulijalle. Musiikin teoreetikot lainasivat affektiopin termistön retoriikasta (Oxford Music Online, 24.3.2013).

Affektit ovat tunnetiloja. Forsblomin mukaan retoriset kuviot ovat affektien kieltä (Forsblom 1985, s. 125). 1600-luvun jälkeen säveltäjät pyrkivät tavallisesti viljelemään laulumusiikissaan sellaisia affekteja, että ne pystyttiin helposti yhdistämään teksteihin. Buelow`n (Oxford Music Online, 23.3.2013) mukaan tällaisia affekteja saattoivat olla esimerkiksi suru, inho, viha, ilo, rakkaus ja kateus. 1600-luvulla ja 1700-luvun alkupuolella sävellys sisälsi ainoastaan yhden affektin. Jos kyseessä oli hiukan suurempi teos, yksittäiset osat ilmaisivat kukin yhtä, tiettyä affektia. Säveltäjien tuli tavoitella järkevää kokonaisuutta, jossa haluttu affekti määräsi teoksen kaikkia elementtejä. Mikään yksittäinen teoria ei vakiintunut barokin aikana. 1700-luvulla useat teoreetikot kuitenkin luokittelivat ja kuvasivat affektien tyyppejä, niin kuin myös käytettyjen asteikkojen merkityksiä, tanssiliikkeitä, rytmejä, muotoa sekä tyyliä (Oxford Music Online, 24.3.2013).

Barokin innostavan hengen myötä ilmeikkyyys musiikissa kasvoi. Barokki halusi suorastaan kiihottaa ja liikuttaa ihmissielua äärimilleen (Bartel 1997, s. 32). Musiikin tarkoitus oli luoda aktiivisesti affekteja kuulijoissaan, eikä vain passiivisesti kuvastaa niitä. Sävellykset siis sekä kuvastivat että loivat affekteja kuulijakunnassa.

Enää ei riittänyt, että affektia esiteltiin objektiivisesti läpi teoksen - esityksen draaman oli lumottava kuulijan mieli ja kuulijan tuli olla emotionaalisesti vaikuttunut esityksestä. Barokin säveltäjä halusi vedota kuulijan tunteisiin. Kohteena ei ollut enää teksti, sillä kuulijasta oli tullut sävellyksen kohde (Bartel 1997, s. 32).

Enzio Forsblom on luettellonut asiat (Forsblom 1985, s. 129–147), joiden avulla voidaan ilmaista affekteja.

1. Sävellajit
2. Intervallit, harmonia, kadenssit
3. Aksentit, artikulaatio
4. Tempo, tahtilajit
5. Muut elementit
6. Urkukoraalien tekstit
7. Elementit ja niiden suhteet

3.4.1. Sävellajien ja harmonian vaikutus affekteihin

Tasavireinen viritysjärjestelmä, jossa oktaavi on jaettu kahteentoista yhtä suureen sävelaskeleeseen, tuli 1800-luvulla muiden viritysjärjestelmien rinnalle ja vakiintui 1900-luvulla. Edellä mainitussa viritysjärjestelmässä ainoastaan oktaavit ovat täysin puhtaita. Ennen tasavireisyyttä käytössä oli mm. Pythagoraan viritysjärjestelmä, puhdas viritys, keskisävelviritys ja ”hyvintemperoituja” viritysjärjestelmiä, kuten esim. kehittäjänsä Andreas Werckmeisterin mukaan nimetty Werckmeister. Werckmeister oli saksalainen urkuri, säveltäjä ja musiikkiteoreetikko (Wikipedia, 17.4.2013).

Forsblomin mukaan urut oli viritetty J. S. Bachin aikana keskisävelvirituksen, ”hyvintemperoidun” viritysjärjestelmän tai jonkun välimuodon mukaisesti. Ei-tasavireisissä viritysjärjestelmissä osa sävellajeista oli puhtaampia kuin toiset ja tästä syystä tietyt sävellajit loivat voimakkaampia affekteja (Forsblom 1985, s. 132–133). Ei-tasavireisen viritysjärjestelmän ansiosta jokaisella sävellajilla oli omat soinnilliset ominaisuutensa. Tasavireiseen viritysjärjestelmään siirtymisen myötä sävellajien väliset luonne-erot hävisivät, koska intervallien väliset suhteet pysyivät samana sävellajista riippumatta. (Wikipedia, 17.4.2013)

Johann Mattheson (1681–1764) oli saksalainen oopperalaulaja, säveltäjä, kirkkomuusikko, musiikkikriitikko ja teoreetikko (Bartel 1998, s 136). Forsblom on käyttänyt Matthesonin käsitystä eri sävellajien affektisisällöstä kirjassaan, joka on julkaistu vuonna 1713 (1985, s. 132–133):

Sävellajeille tyypilliset affektit Matthesonin mukaan:			
Duurit:		Mollit:	
C	iloinen, runsas, ylellinen	c	surullinen, suloinen
D	iloinen, terävä, omapäinen, herkullinen	d	rauhallinen, miellyttävä, suuri
Es	pateettinen, vakava, valittava		
E	kuolettavan surullinen, epätoivoinen	e	surullinen, syvälinen
F	jalomielinen, luja, rakkaus	f	musta, avuttoman melankolinen, tuska
G	sekä iloinen että vakava	g	kaunein sävellaji, melko vakava, mutta suloinen, jokseenkin iloinen
A	valittava, mutta voi loistaa, leveillä	a	valittava, ihmisarvoinen, voi olla unettava
B	loistava	h	levoton, melankolinen

Forsblomin käyttää lähteenä myös Kirnbergerin sävellajien jaottelua (1985, s. 133). Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) oli saksalainen muusikko, säveltäjä ja musiikkiteoreetikko. Hänen mukaansa on nimetty kolme viritysjärjestelmää (Wikipedia, 14.4.2013).

Sävellajien jaottelu Kirnbergerin mukaan:	
1. Puhtaimmat	
C, F, G, D	d, e, a, h
2. Vähemmän puhtaat	
E, Fis, A, H	cis, dis, fis, gis
3. Vähiten puhtaat	
Des, Es, As, B	c, f, g, b

Kirnberger jakaa sävellajit kolmeen ryhmään kolmisointujen puhtauden perusteella. Kirnbergerin mielestä 3. ryhmän sävellajit soveltuvat parhaiten surullisille affekteille ja 2- ja 3-ryhmän sävellajeilla on enemmän luonnetta kuin 1. ryhmän sävellajeilla. On kuitenkin epävarmaa, missä määrin Matthesonin ja Kirnbergerin jaottelut edustavat tuon ajan yleistä mielipidettä. Kirnberger oli J. S. Bachin oppilas ja suuri ihailija, joten voidaan hyvinkin olettaa sävellajijaottelun koskevan myös J. S. Bachin musiikkia (Forsblom 1985, s. 132–133).

Barokin aikakaudella musiikkiajattelun keskipiste oli kolmisoinnussa (lat. *trias harmonica*). Forsblomin mukaan kolmisointu on ikuinen perusta kaikelle musiikille ja symboloi samalla kolminaisuutta (1985, s. 135). Kolmisointu koostuu äänistä, jotka soivat puhtaasti yhdessä (Walther 1732, s. 615) Trias harmonica edustaa täydellisyyttä ja lepoa konsonanttisen piirteensä ansiosta. Konsonanttinen kolmisointu voidaan ymmärtää täydellisesti vasta dissonanssin kautta. Konsonanssin ja dissonanssin sekoituksen avulla voidaan herättää ja jälleen tyyntyttää erilaisia affekteja. Affektien intensiteetti on riippuvainen harmonian dissonanssien tasosta. Mitä voimakkaampi dissonanssi, sitä voimakkaampi affekti, ja vastaavasti harmonian sisältäessä paljon konsonansseja affektit eivät ole yhtä voimakkaita. Myös kadenssien sointukuluilla oli suuri merkitys affektien luomisessa. Yllättävän sointukulun avulla kuulija saatiin ihmetyksen valtaan. (Forsblom 1985, s. 135).

4. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685–1750) oli saksalainen myöhäisbarokin muusikko, urkuri ja säveltäjä. J. S. Bach syntyi Eisenachissa ja kuoli Leipzigissa. Hän oli nuorin Johann Ambrosius Bachin ja tämän ensimmäisen vaimon, Maria Elisabeth Lämmerhirtin, kahdeksasta lapsesta. Hänen isänsä työskenteli urkurina ja kylän muusikkona Eisenachissa. J. S. Bach oli 9-vuotias, kun hänen äitinsä kuoli toukokuussa 1694. Hänen isänsä kuoli alle vuoden kuluttua tästä. Johann Sebastian sekä hänen veljensä Johann Jacob muuttivat vanhimman veljensä, Johann Christoph Bachin luokse Ohrdrufiin asumaan. Vanhin veli oli myös ammatiltaan urkuri. Ohrdurfissa J. S. Bach sai veljeltään urku- ja klaveerioletusta ja Bachin arvellaan opiskelleen itsekseen säveltämistä kopioimalla muiden sävellyksiä. Otaksutaan, että

alkeet jousisoitinten soittamiseen J. S. Bach sai isältään. (Oxford Music Online, 27.3.2013).

Reformaation aikana Eisenachin kaikki lapset olivat oppivelvollisia 5 ja 12 ikävuoden välillä ja J. S. Bachin oletetaan aloittaneen koulunkäyntinsä jossakin kotipaikkakuntansa kouluista vuonna 1690. Tuosta ajasta ei tiedetä paljoa, mutta J. S. Bach oli todennäköisesti lahjakas poikasopraano. Vuonna 1692 J. S. Bach siirtyi Latinakouluun (saks. *Lateinschule*), mikä tarjosi mahdollisuuden musiikin ja teologian opintoihin.

Vuonna 1700 J. S. Bach sai stipendin Lüneburgissa sijaitsevaan Michaelischuleen, jossa oli omat linjansa aatelisnuorukaisille ja aatelittomille. Michaelischulessa J. S. Bach lauloi Mattenchorissa, joka oli köyhille pojille tarkoitettu kuoro. Koulussa opiskeltiin luterilaista puhdasoppisuutta, logiikkaa, retoriikkaa (mikä on hyvä huomata), latinaa ja kreikkaa, aritmetiikkaa, historiaa, maantietoa sekä saksalaista runoutta. Aikana, jolloin J. S. Bach oleskeli Lüneburgissa, hän mahdollisesti loi ensimmäiset kontaktinsa urkuri-säveltäjä Georg Böhmiin. Tiedetään, että J. S. Bach kuuli Lüneburgissa orkesterin soittavan ranskalaistyyliin. Hän sai siis ensimmäiset kontaktinsa ranskalaiseen musiikkiin noin 15-vuotiaana. On myös mahdollista, että J. S. Bach avusti silloin tällöin orkesteria viulistina (ibid, 27.3.2013).

Jonkin aikaa Lüneburgissa opiskeltuaan J. S. Bach nimitettiin urkuriksi Bonifaciuskircheen Arnstadtin. Hän kuitenkin osoittautui hankalaksi työntekijäksi. Bach joutui lähestulkoon kaksintaisteluun oppilaansa kanssa. Sen jälkeen vuonna 1705 Bach pitkitti lomaansa omin päin matkustettuaan Lyypekkiin kuuntelemaan Dietrich Buxtehudea (Burrows 2006, s. 90). Bach suututti tempauksellaan seurakuntaneuvoston. Hänen työuransa Arnstadtissa kesti vuoteen 1707 asti (ibid, s. 117).

Arnstadtissa vietetyn ajan jälkeen Bach muutti Mühlhauseniin vuonna 1707. Siellä Bach meni naimisiin serkkunsa Marian kanssa. Riitely kuitenkin jatkui myös uusien oppilaiden kanssa, ja Bach vaihtoi työpaikkaa. Hän siirtyi Weimarin herttuan palvelukseen. Bach viihtyi loistavasti uudessa työssään, joka oli hyvin palkattua. Työ kävi kuitenkin sietämättömäksi hovin vehkeilyjen vuoksi ja Bach sai siitä tarpeekseen. Bach karisti Weimarin pölyt jaloistaan ja lähti Köthenin hoviin kapellimestariksi. Ennen tätä Bach joutui kuitenkin viettämään kuukauden tyrmässä

Weimarin herttuan määräyksestä. Syynä rangaistukseen oli epälojalisuus (Burrows 2006, s. 117).

Bach jäi leskeksi 1720, ja vuoden kuluttua hän avioitui uudelleen laulajatar Anna Wilcken kanssa. Vuonna 1723 Bach aloitti Leipzigin Tuomaskoulun kanttorina ja työskenteli siellä vuoteen 1729 saakka. Samana vuonna hänet nimitettiin yliopiston Collegium Musicumin johtajaksi. Bach jatkoi säveltämistä ja esiintymistä siihen saakka, kunnes heikentynyt näkö lopulta tuli esteeksi säveltämiselle (Burrows 2006, s. 117).

4.1. Johann Sebastian Bachin musiikki

Johann Sebastian Bach sävelsi kirkollista ja maallista laulu- ja kuoromusiikkia sekä klaveeri- ja soitinmusiikkia (Burrows 2006, s. 117). Hänen sanotaan olleen käytännöllinen mies. Valtaosa hänen sävellyksistään liittyikin usein kulloiseenkin elämäntilanteeseen. Kiinnostus pohjoissaksalaista urkumusiikkia kohtaan heräsi jo Bachin poikavuosina hänen opiskellessaan urkujensoittoa. Myöhemmin hän tapasi Buxtehuden ja Reinckenin, jotka molemmat olivat pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä. Arnstadtin ja Weimarin vuosina Bach kehitteli urkusävellyksiään. Samalla hän sävelsi myös kantaatteja tasaisella rytmillä jumalanpalveluksia varten. Työskennellessään Köthenin hovissa Bach joutui säveltämään enemmän maallista musiikkia. Useat instrumentaaliteokset ovat juuri tuolta ajalta, esim. *Orgelbüchlein*. (ibid 2006, s. 118).

Bachin sävellysvastuu oli laajimmillaan hänen toimiessaan kanttorina Leipzigissa. Hän sävelsi musiikkia kaupungin tilaisuuksiin ja myös johti niissä omia teoksiaan. Bachin tehtäviin kuului myös kaupungin neljän pääkirkon musiikkiohjelmiston valvominen ja lisäksi hänen oli hoidettava opetusvelvollisuutensa Tuomaskoulussa. Leipzigin vuosina Bach tuottikin valtavan määrän erilaisiin tilaisuuksiin tarkoitettuja sävellyksiä. Niiden lisäksi hän sävelsi myös kirkollisia ja maallisia kantaatteja ja motetteja. Bach sävelsi myös viisi kantaattisarjaa kirkkovuoden tarpeiksi. Hän sävelsi yhä vähemmän instrumentaalimusiikkia, kunnes siirtyi johtajan paikalle Collegium Musicumiin (Burrows 2006, s. 118).

Collegium Musicumin johdossa työskennellessään Bach kirjoitti uusiksi varhaisempia soitinteoksiaan viikoittaisia konsertteja varten. Bach sävelsi myös uusia teoksia.

Elämänsä viimeisen vuosikymmenen aikana hän sävelsi mm. *Die Kunst der Fugen* (BWV 1080) sekä hengellistä musiikkia, josta esimerkkinä mainittakoon *Jouluoratorio* (BWV 248) (ibid, s. 118).

Johann Sebastian Bachin sävellystavasta näkyy erittäin kehittynyt barokin kontrapunktin ja sointukulkujen hallinta. Burrows (2006, s. 118) kertoo, että Bachia pidettiin elinaikanaan kaikkien aikojen parhaana kontrapunktin taitajana. Hän hallitsi sekä fuugan että tiiviin, loogisen pohjoissaksalaisen tyylin sävellysmuodot, kiitos varhaisten urku- ja sävellysojintojen. Myöhemmin Bach ihastui italialaistyyliseen konserttoon ja ranskalaiseen alkusoittoon ja tanssisarjaan. Hän yhdisti tyyliä ja loi niistä oman, yhtenäisen tyylin (ibid, s. 119).

Bachin muoto- ja harmoniset rakenteet olivat täynnä pieniä yksityiskohtia. Häntä kuitenkin syytettiin myös ”liiallisesta keskittymisestä muotoon tunteen kustannuksella” (Burrows 2006, s.119). 1730-luvulla kevyempi hovityyli alkoi saada enemmän suosiota osakseen ja Bachin musiikkia alettiin pitää vanhanaikaisena. Bachin omista pojista tuli uuden tyylin keulahahmoja (ibid, s. 119).

Säveltäjänä J. S. Bach on yksi barokin tyylikauden suurimmista säveltäjistä (Oxford Music Online, 5.3.2013). Protestanttisuus oli vahvassa asemassa Euroopassa. Usko ja teologia tulivat esille useissa hänen teoksissaan, ja Lutherin myönteinen asenne musiikkiin on varmasti vaikuttanut paljon Bachin sävellyksiin (Fagius 2010, s. 48). Bach sävelsikin runsaasti hengellistä musiikkia ja hän on sanonut: ”*Kaiken musiikin tavoite ja lopullinen tarkoitus on soida Jumalan kunniaa ja tuoda virkistystä sielulle.*” (Burrows 2007, s. 116). Tätä ajatusta tukee myös se, että J. S. Bach kirjoitti sävellystensä loppuun ”S. D. G.”, mikä on lyhenne latinankielen sanoista ”soli Deo gloria” (suom. yksin Jumalalle kunnia) (Wikipedia, 13.4.2013).

Musiikillisten saavutusten ja virtuoosimaisuutensa ansiosta J. S. Bachista tuli kuuluisuus jo elinaikanaan, vaikkakin hänet unohdettiin elämänsä loppuvaiheessa. Bachin kuoleman jälkeen hänen musiikkinsa löydettiin uudelleen ja sitä pidettiin vanhan tyylin malliesimerkkinä. Bachin säveltämä musiikki on hyvin tunnettua myös nykypäivänä (Burrows 2006, s. 119).

4.2. Matteus-passio, BWV 244

Johann Sebastian Bach on säveltänyt useita passioita, joista Matteus-passio (BWV 244, saks. *Matthäus-Passion*) on kaikkein tunnetuin ja kuuluu kuorojen vakio-ohjelmistoon. Saksassa suosittu kirkollisen draaman tyylilaji, luterilainen oratorio-passio, oli olemassa jo 1600-luvulla. Ne sisälsivät yhdistelmän luterilaisia koraaleja, säkeistöaarioita ja kuoro-osuuksia. J. S. Bach ei säveltänyt ainuttakaan oopperaa, vaikkakin hänen passionsa ovat luonteeltaan hyvin teatraalisia (Burrows 2006, s. 121).

Matteus-passio on kaksiosainen ja kuvaa Jeesuksen kärsimyksiä evankelista Matteuksen mukaan. Pääsiäisen tapahtumat käydään läpi aina Betanian ennustuksesta Jeesuksen hautaamiseen saakka. Matteus-passio on kantaesitetty pitkänäperjantaina vuonna 1729 ja ehkä jo vuonna 1727. Teoksen kesto on n. 2,5 tuntia.

Teos on sävelletty kaksoiskuorolle, kaksoisorkesterille, kaksille uruille sekä solisteille; sopraanolle, altolle, tenorille ja bassolle (Burrows 2006, s. 121). Matteus-passion libretto on peräisin Matteuksen evankeliumin 26. ja 27. luvuista. Osa aarioiden ja resitatiivien teksteistä on lähtöisin runoilija Picanderin kynästä. Picanderin oikea nimi oli Christian Friedrich Henrici.

Matteus-passiossa evankelista kertoo tapahtumat resitatiivien muodossa ja laulusolistit laulavat väliin dialogia. Rukouksissa ja tarinan kommentoinnissa käytetään myös sooloja. Kuoro esittää väkijoukon vuorosanoja. Välillä kuoro taas esittää rukouksia ja koraaliosuuksia, joista viimeksi mainitut ovat välihuomautuksen omaisia. (Burrows 2006, s. 121).

Ensimmäinen osa kestää yli tunnin (Burrows 2006, s. 121) ja alkaa esipuheella eli prologilla, jossa kuoro kuvailee, mitä tuleman pitää. Varsinaiset tapahtumat alkavat Betaniassa. Siellä Jeesus ennustaa oman ristiinnaulitsemisensa. Tämän jälkeen tapahtumat etenevät Raamatun kertomuksen mukaan – Juudas ja fariseukset solmivat salaisen sopimuksen, Juudas kavaltaa Jeesuksen, jonka jälkeen Jeesus pidätetään. Jokaisen kertovan jakson jälkeen seuraa joko kommentinomainen resitatiivi ja aaria tai koraali (ibid, s. 121).

Toisen osan kesto on n. puolitoista tuntia. (Burrows 2006, s. 121) Osa alkaa Jeesuksen puheella, jossa hän valittaa pidätystään. Sen jälkeen tapahtumat etenevät Matteuksen evankeliumin mukaan: Jeesus joutuu Kaifaksen kuulusteltavaksi, Pietari kieltää Jeesuksen kolme kertaa, ja lopulta Pilatus tuomitsee Jeesuksen ristiinnaulittavaksi. Teoksen päättää Jeesuksen ristiinnaulitseminen, kuolema ja hautaaminen. Viimeisenä on loppukuoron valitus (ibid, s. 121).

4.2.1. Hahmot

- Evankelista - tenori
- Jeesus – basso
- Juudas - basso
- Pietari - basso
- Ylipappi - basso
- Pilatus - basso
- 2 palvelijataria – 2 sopraanoa
- Ylipapit - bassoja
- Pilatuksen vaimo - sopraano
- 2 todistajaa – altto ja tenori

4.2.2. Soitinnus

Chorus I:

- Soli: sopraano, altto, tenori, basso
- Kuoro: sopraano, altto, tenori, basso
- Nokkahuilut I ja II, poikkihuilut I ja II
- Oboe I ja II, Oboe d´amore I ja II, Oboe da caccia I ja II
- Jouset: viulut I ja II, alttoviulut, gamba
- Continuo: sellot, fagotti, kontrabasso, urut

Chorus II:

- Soli: sopraano, altto, tenori, basso
- Kuoro: sopraano, altto, tenori, basso
- Poikkihuilut I ja II
- Oboe I ja II, Oboe d'amore I ja II
- Jouset: viulut I ja II, alttoviulut, gamba
- Continuo: sellot, fagotti, kontrabasso, urut

5. Musiikin ja lyriikan välinen yhteys Matteus-passiossa

Tässä luvussa tulen käsittelemään Matteus-passiossa esiintyviä retorisia kuvioita. Aluksi esittelen näistä muutamia, joita käytän myöhemmin esimerkeissä. Sen jälkeen havainnollistan nuottiesimerkein, millä tavalla J. S. Bach on käyttänyt retorisia kuvioita teoksessaan.

5.1. Matteus-passiossa esiintyviä retorisia kuvioita

Tämän luvun tarkoitus on määritellä retorisia kuvioita ja niiden affekteja. Tulen kuvailemaan joitakin yleisimmistä retorisista kuvioista. Kyseiset kuviot esiintyvät J. S. Bachin Matteus-passiossa.

Musiikin retoriikassa on kolme käsitettä, joita voidaan pitää määriteltynä suuntina figuuriopissa: anabasis, katabasis ja kyklosis. Ne eivät varsinaisesti ole itsessään retorisia kuvioita, vaan ne ovat pikemminkin pyrkimyksiä hahmottaa jotakin tietyn liikesuunnan avulla. Forsblomin käsityksen mukaan (1985, s. 23) juuret tähän löytyvät antiikin kreikkalaisesta tonos-käsityksestä. Sana *tonos* on kreikkaa ja tarkoittaa jännitettä. Käsitteenä *tonos* tarkoittaa musiikissa tapahtuvaa prosessia, jossa on kysymys joko lisääntyvästä (*epitasis, intensio*) tai laskevasta jännitteestä (*anthesis, remissio*) (Forsblom 1985, s. 23).

Tonos ja kuvioiden suunnat tulevat esiin ennen kaikkea tietynlaisten muotojen liikesuunnissa, kuten toistoissa ja tarkasteltaessa sävellyksen intensiteettikäyrää. Siksi onkin tärkeää tarkkailla, mihin suuntaan figuuri on matkalla. Tulee myös ottaa

huomioon, millaisia vaikutuksia kyseisellä suunnalla on ilmaisuun (Forsblom 1985, s. 23).

Anabasis ilmaisee lisääntyvää jännitettä. Se on nouseva suuntaus tai liike figuurin sisällä tai hiukan suuremmassa yhteydessä. Nousevalla suuntauksella on yhteys musikaaliseen *epitasikseen* eli lisääntyvään jännitteeseen. Anabasis ilmaisee lisääntyvän jännitteen lisäksi myös energiaa, iloa ja ekstaasia. Se voi myös kuvastaa konkreettista tapahtumaa tekstissä, kuten ”Hän on ylösnoussut”, jota Forsblom on käyttänyt esimerkkinä (1985, s. 24). Yleisesti ottaen anabasisista käytetään, kun halutaan korottaa jotakin, tuoda esille jotain tärkeää tai loistavaa (Forsblom 1985, s. 24).

Katabasis tarkoittaa laskevaa suuntausta tai liikettä kuviossa tai suuremmassa asiayhteydessä. Se kuvastaa vähenevää, pienentyvää jännitettä, joka tunnetaan myös nimellä *ānthesis*. Katabasis ilmaisee usein nöyryytystä, surua, valittamista, haikeutta, sortoa, riippuvuutta tai alistuvuutta. Kaikilla teoreetikoilla on yhtenäinen käsitys katabasisin sisällöstä (Forsblom 1985, s. 25). Katabasis kuvastaa yleensä jotakin negatiivista. Se voidaan liittää myös jouluun, kun Jeesus laskeutui ihmiseksi maan päälle tai kun enkelit tulivat taivaasta (Fagius 2010, s. 53)

Kyklosis tarkoittaa kiertelyä saman äänen ympärillä pienin intervalein. Se esiintyy usein circolo-rakenteiden muodossa. Forsblomin (1985, s. 26) käsitys kyklosiksesta on seuraavanlainen:

- 1) Äänen ympärillä kiertely ilmaisee sietämätöntä tunnetta, joka voi liittyä sulkeutumiseen, paineeseen, epätoivoon, toivottomuuteen, ettei tilanteesta ole lainkaan ulospääsyä.
- 2) Kevyt ja usein myös tanssillinen, huoleton ja ajattelematon kehitys teoksessa, joka vie musiikillisesti eteenpäin.
- 3) Kyklosis voi ilmaista epävarmuutta, päättämättömyyttä ja epäilystä.
- 4) Erittäin tehokas apukeino valmistettaessa lähestyvää kliimaksia, kun käytetään kyklosiksen hidastettua muotoa.

Abruptio tarkoittaa musiikillisen rakenteen tai harmonian yhtäkkistä, odottamatonta, yllätyksellistä rikkomista (Walther 1732, s. 2). Kuvion tarkoitus on lisätä kuulijan tarkkaavaisuutta. Forsblomin mukaan vokaalimusiikissa syy figuurille voi olla tekstin sisältö, kun taas instrumentaalimusiikissa syynä ovat muut olosuhteet (1985, s. 111).

Acciaccatura on sointuun kuulumaton, dissonoiva sävel, joka purkautuu heti äänen soitua (Bartel 1998, s. 177).

Aposiopesis tarkoittaa kenraali- eli yleistaukoa, joka on kaikkien soittimien ja stemmojen yhtäaikainen tauko (Walther 1732, s. 41). Aposiopesiksen tehtävä on kiinnittää kuulijan huomio (Forsblom 1985, s. 112).

Bombo / Figura bombilans on retorinen kuvio, jossa sävel on jaettu aika-arvoltaan pienempiin osiin ja ääntä toistetaan. Esim. neljäsosanuotti jaetaan neljään 16-osanuottiin. Rytmiset variaatiot ovat mahdollisia (Forsblom 1985, s. 40).

Dubitatio ilmaisee epäilystä, epäröintiä. Figuuri synnyttää kuulijassa epävarmuuden siitä, mihin suuntaan musiikki kehittyy. Dubitatio löytyy usein kyklosis-kuvioista (Forsblom 1985, s. 122).

Exclamatio tarkoittaa huudahdusta, joka voi tapahtua epätoivosta tai ilosta (Fagius 2010, s. 55). Tätä retorista kuviota käytetään, kun huudahdetaan jotakin. Exclamatio tapahtuu vain ylöspäin (Walther 1732, s. 233).

Figura corta on yksi yleisimmistä Bachin käyttämistä kuvioista. Figura corta koostuu kolmesta nopeasta äänestä, joista yksi ääni on kestoaltaan puolet pidempi muita. Kuvio on rytmisen. Forsblom mainitsee tekstissään (1985, s. 61) Schweizerin, joka on nimennyt kuvion ”ilon motiiviksi” (saks. *Freudenmotiv*).

Figura suspirans on eräs Bachin eniten käyttämistä rytmisistä kuvioista. Forsblom (1985, s. 63) käyttää saksalaisen säveltäjä-teoreetikko-musiikkihistorioitsija Wolfgang Caspar Prinzin määritelmää kuviosta (Bartel 1998, s. 119). Sen mukaan figura suspirans on muunnos figura cortasta: ensimmäinen, pitkä ääni on korvattu tauolla ja nuotilla, joilla on sama aika-arvo kuin kahdella seuraavalla äänellä. Myös rytmisiä variaatioita esiintyy. Figura suspirans kuvastaa pehmeyttä ja sydämellisyyttä, mutta myös itsetietoisuuden loistoa ja rytmistä terävyyttä (Forsblom 1985, s. 65).

Gradatio on nimitys nousevalle kuviolle. Se voi olla sävelryhmä kadenssin kanssa tai ilman ja toistuu välittömästi. Sävelkorkeus nousee joka kerta (Forsblom 1985, s. 78). Waltherin mukaan kyse on gradatiosta myös silloin, kun kaksi stemmaa etenee rinnakkain ja asteittain terssin tai desimin etäisyydellä toisistaan (1732, s. 172). Intensiteetti kasvaa sitä mukaa kuin kuvio nousee korkeammalle ja lähestyy kliimaksiansa. Gradatio voi luoda kuulijoissa tuskaa ja ahdistusta (Forsblom 1985, s. 78).

Passus duriusculus on kromaattisesti nouseva tai laskeva melodinen linja ja tarkoittaa kovaa tai ankaraa kulkua. (Bartel 1997, s. 357).

Saltus duriusculus tarkoittaa jokseenkin kovaa hyppyä tai harppausta. Se on dissonoiva hyppy (Forsblom 1985, s. 94). Latinankielen sana *durus* tarkoittaa paitsi kovaa ja ankaraa, myös karkeaa ja röyhkeää. Sanan merkitys kuvastaa hyvin retorisen kuvion luomaa affektia (Bartel 1997, s. 381).

Suspiratio (lat. *suspirium*) kuvastaa huokausta (Bartel 1997, s. 392) ja valitusta. Suspiratio voi koostua joko yksittäisistä, taukojen erottamista äänistä tai pareittain etenevistä sekunneista (intervalleista). Bach käyttää kuviota usein tasaisesti etenevinä sekunteina, jotka on yhdistetty artikulaatiokaarella ilman taukoja (Forsblom 1985, s. 115). Waltherin mukaan suspiration on neljäsosatauko (1732, s. 572)

Tirata koostuu asteittain nousevasta tai laskevasta sävelkulusta, jossa sävelillä on sama aika-arvo. Figuurin sävelkulku on usein nopea, mutta figuuri voi joskus myös koostua nuoteista, joilla on pidempi aika-arvo (Forsblom 1985, s. 47). Tirata alkaa usein iskun jälkeen (Fagius 2010, s. 54).

Tmesis on tauko yleensä. Sitä ei pidä sekoittaa Aposiopesikseen. Figuuria voidaan käyttää pehmeänä nyanssina tai odottamattomana, dramaattisena huudahduksena (Forsblom 1985, s. 113)

Tritonus/diabolus in musica on ylinouseva kvartti tai vähennetty kvintti. Vahvan dissonoivan luonteensa vuoksi kyseistä intervallia pidettiin keskiajalla paholaisena musiikissa ja sen käyttö oli pannassa (Soiva teoria, 13.4.2013).

5.2. Esimerkkejä Matteus-passiossa esiintyvistä retorisisista kuvioista

Esimerkit ovat Kurt Soldanin (Edition Peters nr. 4503) tekemästä Matteus-passion pianosovituksesta.

20 Töch - ter, helft mir kla
gen, helft mir kla - gen, kommt, ihr Töchter, helft mir kla -
ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, ihr Töchter, helft mir

23 A
gen, helft mir
gen, helft mir kla -
kla - gen, kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, helft mir

23 A
tr

Esim. 1. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen. t. 20-25.

Matteus-passion ensimmäisessä osassa I kuoro pyytää tyttäriä tulemaan ja auttamaan valittamisessa ja katsomaan ("ketä?") sulhasta, eli Jeesusta, ("miten?") kuin karitsaa. "Katsokaa ("mitä?") kärsivällisyyttä ("mihin?") syyllisyyttämme kohtaan." II kuoron sanat ovat sulkeissa.

Tässä osassa on myös *soprano in ripieno* –kuoro, joka laulaa välillä koraalimelodiaa muun kuoron päälle. Koraalin sanat kuuluvat suomennettuna suurin piirtein näin: ”Oi, syytön Jumalan Karitsa, teurastettu ristin juurella, kärsivällinen ainiaan, vaikka olit halveksittu.”

Gradatio löytyy tahdista 23 (esim. 1) sanan ”*klagen*” kohdalta (suom. valittaa). Bassolinja nousee asteittain ylöspäin. Sekä säestyksessä että kuoron stemmoissa on säveliä, jotka ovat terssin verran basson yläpuolella.

Esim. 2. Aaria *So ist mein Jesus nun gefangen*, t. 81–84.

Matteus-passion osa nro 33 kuuluu passion ensimmäiseen osaan ja sisältää dueton sopraanolle ja altolle *So ist mein Jesus nun gefangen* sekä kuoron laulaman osuuden *Sind Blitze, sind Donner in Wolken*.

Sopraano ja alto laulavat siitä, kuinka Jeesus on vangittu. Kuu on laskenut ja valokin on poissa Jeesuksen vangitsemisen aiheuttaman kivun vuoksi. Jeesus viedään pois ja hänet on sidottu. Jeesukselle uskolliset (kuoro) huutavat ikään kuin välikommentteja, joiden mukaan Jeesus olisi päästettävä menemään, eikä häntä saisi sitoa.

Tahdissa 83 ja 84 (esim. 2) J. S. Bach on käyttänyt suspiratiota tehostaakseen tekstin sanomaa. Figuurin kohdalla esiintyy sana ”*Schmerzen*” (saks.), mikä tarkoittaa suomeksi kipua.

101

Wol - - ken verschwunden? Er - öff-ne den feu-ri-gen Ab-grund, o

Wol - - ken verschwunden? Er - öff-ne den feu-ri-gen Ab-grund, o

Wol - - ken verschwunden? Er - öff-ne den feu-ri-gen Ab-grund, o

- ner in- Wolken verschwunden? Er - öff-ne den feu-ri-gen Ab-grund, o

Don-ner in Wol-ken verschwunden?

Don-ner in Wolken verschwunden?

Don-ner in- Wolken verschwunden?

- ner in- Wolken verschwunden?

101

E

Esim. 3. Aaria *So ist mein Jesus nun gefangen*, t. 101–108.

Nro 33:n toisessa osassa kuoro kyselee, ovatko salama ja ukkonen kadonneet pilviin. Kuoro käskee helvetin tulisia syvyyksiä avautumaan ja särkemään ja nielemään äkillisellä raivolla pettäjän murhanhimoisen veren.

Tahdista 104 (esim. 3) löytyy kenraalitauko, aposiopesis. Retorinen figuuri tulee heti kuoron kysymyksen jälkeen, minkä tarkoituksena on herättää entisestään kuulijoiden mielenkiintoa.

Tahdissa 108 (esim. 3) J. S. Bach on käyttänyt saltus duriusculusta sanan *Abgrund* (suom. syvyys) kohdalla. Kyseessä on septimi alaspäin, ja intervallilla on tässä tapauksessa selvä yhteys sanaan 'syvyys'.

Esim. 4. Aaria *So ist mein Jesus nun gefangen*, t. 121–129.

Tarkasteltaessa säestyksen bassolinjan kulkua tahdista 121 (esim. 4) eteenpäin, voi huomata, että se laskee kromaattisesti. Retorisen kuvion nimi on passus duriusculus. Kromaattinen laskeva linja lähtee dis:stä ja jatkuu ais:aan asti. Bassokulun luoma kova ja ankara affekti sopii yhteen tekstin sisällön kanssa - bassolinjan kohdalla kuoro laulaa äkillisestä raivosta.

Esim. 5. Resitatiivi *Mein Jesu schweigt zu falschen Lügen stille*, t. 4-6.

Matteus-passion osa nro 40 *Mein Jesu schweigt zu falschen Lügen stille* on resitatiivi tenorille ja se kuuluu passion toiseen osaan. Teksti kertoo, kuinka Jeesus vaikenee hiljaa väärille valheille. Sillä tavalla Jeesus osoittaa armoa täynnä olevan tahtonsa, ja sen, että hän on taipuvainen kärsimykseen meidän puolestamme. Meidän tulisi kärsiä samankaltainen tuska kuin hänen ja vaieta hiljaa vainoissa.

Saltus duriusculus löytyy resitatiivin 5. tahdistä (esim. 5) c1:stä cis2:ään käärsimys"-sanon kohdalta (saks. *Leiden*). Intervalli on ylinouseva kvartti eli tritonus.

Esim.6. *Und der Hohepriester antwortete, und sprach zu ihm*, t. 3-5.

Nro 42 *Und der Hohepriester antwortete, und sprach zu ihm* on resitatiivi, jossa evankelista toimii tapahtumien kertojana ja ylipappi ja Jeesus keskustelevat. Jeesus on joutunut suuren neuvoston eteen. Ylipappi vannottaa Jeesusta elävän Jumalan nimessä ja kysyy Jeesukselta, onko hän Kristus, Jumalan poika. Jeesus vastaa "Itsepä sen sanoit" ja sanoo neuvostolle, että vastedes he saavat nähdä Ihmisen Pojan istuvan Voiman oikealla puolella ja tulevan taivaan pilvien päällä. Sen jälkeen evankelista laulaa, kuinka ylipappi repäisi vaatteensa. Ylipapin mielestä Jeesus herjaa Jumalaa, eivätkä he tarvitse enempää todisteita, koska kuulivat Jeesuksen jumalanpilkan. Neuvosto on yksimielisesti sitä mieltä, että Jeesus ansaitsee kuoleman.

Resitatiivin neljännessä ja viidennessä tahdissa (esim. 6) J. S. Bach on käyttänyt exclamationia eli huudahdusta. Kohdassa a sana *Gott* (suom. Jumala) on puhtaan kvintin ylempänä edellistä säveltä. Sana *Christus* (suom. Kristus) on suuren sekstin verran ylempänä edellistä säveltä (b). Kummassakaan tapauksessa exclamationio ei ole merkitykseltään negatiivinen, vaan J. S. Bach on halunnut korostaa Jumalan ja Kristuksen suuruutta. Esimerkistä näkyy, että Jumala-sanalla oleva nuotti on puoli sävelaskelta korkeampi kuin Kristuksen kohdalla oleva.

57 Recitativo
Soprano (Chorus I)

s. (Chorus I) Er hat uns al - len wohl - ge - tan. Den Blin - den.

Ob. d'cacc. a b
Cont. Org. a b

Esim. 7. Resitatiivi *Er hat uns allen wohl getan*, t. 1-2.

Resitatiivi sopraanolle *Er hat uns allen wohl getan* on Matteus-passion toisen osan nro 57. Sopraano laulaa siitä, kuinka Jeesus teki meille kaikille hyvää. Hän antoi sokeille näkönsä, rammat pystyivät taas kävelemään, hän puhui Isänsä sanaa, ajoi riivaajia ulos. Hän lähti surullisena tuomioistuimen eteen ja otti synnit päälleen, vaikka ei itse ollut tehnyt mitään.

Resitatiivin säestyksessä toistuu kaksi motiivia (esim. 7). Motiivi a on figura corta ja b on figura suspirans. Figura cortaa kutsutaan myös 'ilomotiiviksi', kuten aiemmin on jo mainittu, mikä sopii hyvin yhteen tekstin kanssa. Figura suspiransin kuvastama sydämellisyys sopii yhtä lailla tekstin sisältöön: Jeesuksen hyviin tekoihin meitä kohtaan.

10

s. an; sonst hat mein Je - sus nichts ge - tan.

Esim. 8. Resitatiivi *Er hat uns allen wohl getan*, t. 10-12.

Tahdista 11 (esim. 8) löytyy saltus duriusculus, joka tässä tapauksessa on suuri septimi g1:stä f2:ään. F2 voidaan nähdä myös exclamationa, jolloin J. S. Bach korostaa f2:ää. F:n kohdalla on sana *nichts* (suom. ei mitään).

128

65 Recitativo Basso (Chorus I)

B. *Ja, frei-lich will in uns das Fleisch und Blut... zum*

(Chorus I)

Ft.
Via. d. g.
Cont. Org. *a batutta*

3 *Kreuz gezwungen sein; je mehres unsrer Seele gut, je herber geht es ein.*

Esim. 9. Resitatiivi *Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut*, t. 1-6.

Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut on aaria bassolle (65 passion toisessa osassa). Basso laulaa, kuinka liha ja veri meissä toivoo tulevansa pakotetuksi ristille. Mitä parempaa se on sielullemme, sitä happamampaa se on.

Säestyksessä toistuu motiivi, joka on figura corta. Ensimmäisessä tahdissa (esim. 9) motiivit ovat nousevia ja toisessa tahdissa laskevia. Kolmannessa tahdissa ne ovat jälleen nousevia. Neljännessä tahdissa kuvio on ensin laskeva ja sitten nouseva, kun taas viidennessä tahdissa niiden suunnat ovat päinvastaiset: ensin nouseva ja sitten laskeva kuvio.

Tahdissa 2 (esim. 9) J. S. Bach on käyttänyt saltus duriusculusta sana *Blut* kohdalla, joka tarkoittaa suomeksi verta. Intervalli on vähennetty kvintti.

Toisen ja kolmannen tahdin (esim. 9) vaihteessa on suuri septimi, joka luokitellaan saltus duriusculukseksi. Kuvio on samalla myös huudahdus, exclamatio. Molemmat

retoriset kuviot kuvastavat tuskaa, mikä liittyy septimin korkeamman äänen, es1:n, kohdalla olevaan sanaan "Kreuz", joka tarkoittaa suomeksi ristiä.

Esim. 10. Resitatiivi *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha*, t. 1-3.

Nro 69 *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha* on aaria altolle. Teksti kertoo kurjasta Golgatasta, jossa kunnian Herran täytyi häpeällisesti menehtyä. Maailman siunaus ja pelastus asetettiin kuin kirous ristille. Maan ja taivaan luoja otetaan maasta ja ilmasta. Viattomuuden oli kuoltava täällä syyttömänä, se ahdistaa sieluani. Oi, Golgata, kurja Golgata!

Tämä Matteus-passion osa sisältää runsaasti retorisia figuureita. Säestyksessä (esim. 10) toistuu figura suspirans (a). Myös kyklosis ja dubitatio ovat havaittavissa säestyksessä. Säestys pysyy lähes paikallaan, se on luonteeltaan epäröivä, eikä sillä ole selvää suuntaa. Saltus duriusculus (b) löytyy heti ensimmäisestä tahdistasta, jossa J. S. Bach on käyttänyt sitä "Golgatha"-sanan (suom. Golgata) kohdalla. Tässä tapauksessa intervalli on suuri seksti alaspäin. Toisessa tahdissa on myös saltus duriusculus (c). Hyppy on ylinouseva kvartti eli tritonus. Ylempi sävel c on myös exclamatio. J. S. Bach on halunnut tuoda esiin retoristen kuvioiden avulla tuskaa, joka liittyy paikkana Golgataan. Kolmannessa tahdissa alto laulaa kunnian herrasta. Bach on korostanut sanaa "Herrlichkeit" (suom. kunnia), sillä siinä kohtaa melodia on taas korkeimmillaan (d).

4

A. schimpf-lich hier ver - der-ben, der Se - gen und das Heil der Welt wird als ein Fluchans Kreuz ge-

Esim. 11. Resitatiivi *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha*, t. 4-6.

Tahdissa viisi (esim. 11) J. S. Bach haluaa korostaa sanaa *Segen* (suom. voitto) ja tahdissa 6 sanaa *Kreuz* (suom. risti). Molemmissa tapauksissa intervalli on ylinouseva kvartti eli tritonus. Retorisen kuvion nimi on saltus duriusculus.

7

A. stellt. Der Schöpfer Himmels und der Er-den soll Erd_ und Luft ent-zo-gen

Esim. 12. Resitatiivi *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha*, t. 7-9.

Tahdissa 8 (esim. 12) esiintyy sanat "*Himmels*" (suom. taivaan) ja "*Erden*" (suom. maan). "Taivaan" kohdalla (a) on saltus duriusculus, joka on tässä tapauksessa ylinouseva seksti alaspäin. Bach on säveltänyt melodian niin, että "taivas" on korkeampi kuin "maa".

Saltus duriusculus löytyy jälleen tahdistä 9 (esim. 12) sanan "*Erd*" (suom. maa) kohdalla (c). Intervalli on tässäkin ylinouseva seksti. Samassa tahdissa on toinen saltus duriusculus (d). Intervalli on ylinouseva kvartti, tritonus, ylöspäin, ja jälkimmäisen sävelen kohdalla oleva sana tarkoittaa suomeksi ilmaa (saks. *Luft*).

13
A. nah; ach Gol-ga-tha, un-sel'-ges Gol-ga-tha!

Esim. 13. Resitatiivi *Ach Golgatha unsel'ges Golgatha*, t. 13–15.

Toiseksi viimeisessä tahdissa (esim. 13), joka on nro 14, esiintyy taas sana ”Golgatha”. Sanan kohdalla oleva intervalli on suuri septimi, eli dissonanssi sanan kohdalla on kasvanut verrattuna aarian alkuun. Retorisen kuvion nimi on saltus duriusculus.

Viimeisessä tahdissa (esim. 13) säestys päättyykin yllättäen duuriin. Se luo vaikutelman, että toivoa on vielä jäljellä.

17 A
A. spannt, kommt, kommt, kommt, in Je-su

Sopr. Chorus II
Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?
Alto
Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?
Ten.
Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?
Basso
Wo-hin? Wo-hin? Wo-hin?

17 A

Esim. 14. Aaria *Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt*, t. 17–18.

Altto laulaa aarian *Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt* nro 70, johon kuoro laulaa kansan esittämät välikysymykset. Altto laulaa siitä, kuinka meidän tulee katsoa, kun Jeesus levitti kätensä pidelläkseen meitä. Tulkaa! "Mihin?" Tulkaa! "Mihin?" Tulkaa! "Mihin?" Sen jälkeen aaria jatkuu ja siinä lauletaan, kuinka meidän on etsittävä lunastusta Jeesuksen sylistä. Ottakaa armo, etsikää! "Mistä?" Etsikää Jeesuksen sylistä. "Mistä?" Jeesuksen sylistä. Sitten aaria jatkuu: Eläkää, kuolkaa, levätkää täällä. Te hylätyt poikaset. Pysykää! "Missä?" Pysykää Jeesuksen sylissä! "Missä?" Jeesuksen sylissä.

Aarian 17. ja 18. tahdissa (esim. 14) solisti laulaa yhteensä kolme kertaa "Kommt" (suom. tulkaa), johon kuoro esittää kysymyksen jokaisen kehotuksen jälkeen "Mihin?"

7 Adagio
E.
sprach:
Jesus
Je.
E - li, E - li, la - ma, la - ma a - sab - tha - ni? [4
7 Adagio
p
b 6b 7[h] 5 7 6 4
4 3 4
[2]

Esim. 15. *Und von den sechsten Stunde an ward eine Finsternis*, t. 7-8.

Matteus-passion osa nro 71 (*Und von den sechsten Stunde an ward eine Finsternis*) on resitatiivi, jossa kuoro vastaa solistin osuuteen. Siinä lauletaan kuudennesta tunnista, jolloin pimeys laskeutui koko maan ylle, mitä kesti yhdeksänteen tuntiin saakka. "Yhdeksännen tunnin vaiheilla Jeesus huusi kovalla äänellä: "Eeli, Eeli, lama sabaktani?" Se tarkoittaa: Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?" (Matt. 27:46). Jotkut siellä olevista (kuoro) sanoivat "Hän huutaa Eliaa".

Resitatiivin 7. ja 8. tahdin (esim. 15) vaihteessa sanan *Eli* kohdalla on vähennetty kolmisointu.

Evangelist t. 25

A-ber Je-sus schrie-e a-ber-mal laut, und verschied.

.fe?

.fe?

.fe?

.fe?

(Chorus I)
Cont.
Org.

Esim. 16. Und von den sechsten Stunde an ward eine Finsternis, t. 25-26.

Resitatiivin 25. tahdissa (esim. 16) on saltus duriusculus, suuri seksti ylöspäin. Teksti kertoo, kuinka Jeesus huusi kovalla äänellä ja antoi henkensä. Sana "laut" (suom. kovaa, lujaa) on intervallin korkeampi sävel ja se on samalla myös huuhdahdus eli exclamatio. Tekstin sisältö ja retorisen kuvion luoma affekti tukevat toisiaan.

73

Evangelist

Und sie-he da, der Vorhang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück,

(Chorus I)
Cont.
Org.

8

von o-ben an bis unten aus. Und die Er-de er-

Esim. 17. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß, t. 1-4.

Nro 73 *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß* on resitatiivi, jonka esittää evankelista. Resitatiivin tekstin voi suomentaa Raamatun käännöistä apuna käyttäen:

”Sillä hetkellä temppelin väliverho repesi kahtia, ylhäältä alas asti. Maa vavahteli, kalliot halkeilivat, haudat aukenivat, ja monien poisnukkuneiden pyhien ruumiit nousivat ylös. He lähtivät haudoistaan, ja Jeesuksen ylösnousemuksen jälkeen he tulivat pyhään kaupunkiin ja näyttäytyivät siellä monille. Kun sadanpäällikkö ja miehet, jotka hänen kanssaan vartioivat Jeesusta, näkivät maan vavahtelun ja kaiken, mitä tapahtui, he pelästyivät suunniltaan ja sanoivat: ”Tämä oli todella Jumalan Poika!” (Matt. 27:51–54) Kuoro laulaa sadanpäällikön ja hänen miestensä sanat. Teksti jatkuu: ”Siellä oli myös useita naisia jonkin matkan päässä tätä katselemassa. Galileasta lähtien he olivat kulkeneet Jeesuksen mukana ja palvelleet häntä. Heidän joukossaan olivat Magdalan Maria, Jaakobin ja Joosefin äiti ja Sebedeuksen poikien äiti. Illalla tuli paikalle Joosef, rikas arimatialainen, joka hänkin oli Jeesuksen opetuslapsi. Hän meni Pilatuksen puheille ja pyysi Jeesuksen ruumista. Pilatus käski antaa sen hänelle.” (Matt. 27:55–58).

Resitatiivin ensimmäisen tahdin (esim. 17) säestyksessä (a) J. S. Bach on käyttänyt retorisenä tehokeinona anabasia. Kuvio on myös tirata. Juoksutus päättyy sointuun, joka voidaan tulkita exclamatioksi. Toisesta tahdistä löytyy jälleen tirata: ensin on juoksutus alas (c) ja sitten ylös (vrt. a). Esimerkki c:n kohdalla on laskeva jännite eli katabasis. Tahdissa 3 on tultu kohtaan, jossa temppelin väliverho repeää. D:n kohdalla esiintyvät sana *von oben an* (suom. ylhäältä) ja e:n kohdalla on sanat *bis unten aus* (suom. alas asti). Molemmissa esimerkeissä melodia laskee koko ajan ”ylhäältä alas asti”. Korkeimman ja matalimman sävelen ero kyseisessä kohdalla on oktaavi + seksti. Melodian suunta kuvastaa tekstin sisältöä.

5
E. be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen,
P.
6
E. und die Grä - ber tä - ten sich auf, und
P.
Edition Peters 11404

8
E. stun - den auf viel Lei - - ber der Hei - li - gen, die da
P.

9
E. schlie - - fen; und gin - gen aus den Gräbern nach sei - ner Auf - er -
P.

Esim. 18. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß, t. 5-11.

5. tahdistä alkaen (esim. 18) säestyksen bassolinja nousee kromaattisesti. Kuvion nimi on passus duriusculus. Kuvio alkaa Cis:stä ja bassolinja nousee aina yhdeksänteen tahtiin asti lähes oktaavin verran, mutta intervalli jää ylinousevaan septimiin. Basson sävelet on jaettu aika-arvoltaan pienempiin säveliin, tässä tapauksessa 32-osiin. Figuurin retorinen nimi on bombo. Bassolinjan noustua huippukohtaansa se alkaa laskea, muttei kuitenkaan kromaattisesti.

77 Recitativo

b Tenore (Chorus I)

T. *a* Basso (Chorus I) Die Müh ist

Nun ist der Herr zur Ruh ge-bracht. [♩]

Sopr. Chorus II
Mein Je - su, gu - te Nacht!

Alto
Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

Ten.
Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

Basso
Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

(Chorus I) *a tempo*
Fl.Ob. Str.
Vl. Vla.
Cont. Org. (Chorus II) (Chorus I)
Cont. Org.

4

A. *c* Alto (Chorus I)

T. aus, die un-sre Sün-den ihm ge-macht. [♩]

Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

Mein Je - su, gu - te Nacht!

Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!

Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!

4

(Chorus II) (Chorus I)

7

A. se-li-ge Ge-bei-ne, seht, wie ich euch mit Buß und Reu be - wei-ne, daß euch mein Fall in

Edition Peters

11404

Esim. 19. Nun ist der Herr zur Ruh gebracht, t. 1-9.

Nro 77 *Nun ist der Herr zur Ruh gebracht*. Siinä vuorottelevat solistit ja kuoro. Basso aloittaa "Nyt Herra on päässyt lepoon", johon kuoro vastaa "Jeesukseni, Jeesukseni, hyvää yötä!" Tenori jatkaa "Uurastus on ohi, jonka syntimme hänelle aiheuttivat", minkä jälkeen kuoro laulaa taas "Jeesukseni, Jeesukseni, hyvää yötä!". Tämän jälkeen on alton soolon vuoro: "Oi, siunatut luut, katsokaa, miten itken teitä parannuksella ja katumuksella, että tapaukseni toi teidät sellaiseen tuskaan." Kuoro vastaa taas tähän "Jeesukseni, Jeesukseni, hyvää yötä!" Viimein on sopraanon soolon vuoro: "Tuhannet elinikäiset kiitokset kärsimyksistäsi, että te niin korkeasti arvostitte sieluni paranemista" mihin myös kuoro vastaa "Jeesukseni, Jeesukseni, hyvää yötä!"

Resitatiivi alkaa basson soololla (a, esim. 19). Kuoro vuorottelee solistien kanssa ja toivottaa Jeesukselle hyvää yötä. Kuoron päätettyä osuutensa, tenori laulaa soolon (b). Kuoro-osuuden jälkeen on alto-soolon vuoro (c), jonka jälkeen kuoro laulaa jälleen.

The image shows a musical score for measures 10-12 of the piece "Nun ist der Herr zur Ruh gebracht". The score is written for Soprano (d), Alto (A.), Bass (s.), and Piano. The lyrics are in German and Finnish. The Soprano part (d) has the lyrics "Habt le-bens-lang vor eu-er". The Alto part (A.) has the lyrics "sol-che Not ge-bracht. [Φ]". The Bass part (s.) has the lyrics "Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!". The Piano part (Chorus I) has the lyrics "Mein Je - - - su, gu - te Nacht!". The Piano part (Chorus II) has the lyrics "Mein Je - - - su, gu - te Nacht!".

Esim. 20. *Nun ist der Herr zur Ruh gebracht*, t. 10-12.

Kuoron toivotusten jälkeen on vihdoin sopraanon soolon vuoro (d, esim. 20). Tämän jälkeen kuoro toivottaa Jeesukselle vielä resitatiivin lopussa hyvää yötä. Solistien soolo-osuudet nousevat koko ajan korkeammalle.

128

im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be - zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- im Gra - be - zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be - zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

129

im Gra - be zu: sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

Edition Peters 11404 Fine

Esim. 21. Chorus *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, t. 123–128.

Matteus-passion viimeisen osan, nro 78 *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, esittää loppukuoro. ”Istumme alas kyynelissä ja huudamme sinulle hautaan: lepää rauhassa, rauhaisasti lepää, lepää rauhassa, rauhaisasti lepää! Levätkää, te uupuneet raajat! Levätkää rauhassa! Hautanne ja hautakivenne tulevat olemaan mukava rauhantyyntyä ahdistuneelle omalletunnolle ja lepopaikka sielulle. Suurella ilolla, voivat silmät nukkua siellä. Istumme alas kyynelissä ja huudamme sinulle hautaan: lepää rauhassa, rauhaisasti lepää, lepää rauhassa, rauhaisasti lepää!”

Loppukuoro lopettaa laulunsa mollisointuun. Säestys ei kuitenkaan pääty heti C-mollisointuun vaan mukana on soinnun septimi (esim. 21), joka sitten purkautuu pääsäveleen. Tällaista dissonoivaa säveltä kutsutaan acciaccaturaksi.

6. Tulokset ja pohdinta

Opinnäytetyöni tavoitteena oli selvittää hermeneutiikan avulla musiikin ja lyriikan välistä yhteyttä sekä keinoja, joilla musiikki ja teksti tukevat toisiaan. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että musiikin ja lyriikan välillä on selvä yhteys. Se, että musiikki tukee lyriikkaa, ei ole vain sattumaa, vaan taustalla on tietoinen pyrkimys. Opinnäytetyössä käyttämieni esimerkkien perusteella voidaan nähdä, että säveltäjä, tässä tapauksessa J. S. Bach, on tietoisesti pyrkinyt luomaan affekteja, jotka tukevat tekstin sisältöä. Apuna yhteyden luomisessa on käytetty retoriikkaa ja retorisia kuvioita, joiden avulla voidaan luoda tiivis yhteys musiikin ja tekstin välille.

Retoristen figuurien avulla voidaan siis kiistatta vahvistaa tekstin luomaa affektia. Johann Sebastian Bach on käyttänyt retorisia kuvioita apuna halutessaan korostaa tiettyä sanaa tekstissä. Esimerkkien avulla voidaan havaita, että esimerkiksi suspiratiota (ks. esim. 2) käytettäessä tekstissä puhutaan tuskasta ja kivusta, mikä lisää mielestäni entisestään tuskan määrää. Esimerkissä 5 Bach on halunnut mielestäni tuoda esiin Jumalan ja Kristuksen suuruutta ja sitä, että Jumalalla on suurempi valta kuin Jeesuksella. Esimerkissä 8 Bach on halunnut korostaa saltus duriusculuksen ja exclamation avulla Jeesuksen syyttömyyttä ja sitä ettei hän ole tehnyt mitään väärää. Esimerkissä 12 "ilma" on melodisesti korkeammalla kuin "taivas" ja "maa". Tulkitsen kohdan niin, että J. S. Bach on halunnut tuoda vakavaan aiheeseen hieman leikkimielisyyttä. 13. esimerkissä "*kommt!*" ja kuoron kysymys "*wohin?*" toistuu kolme kertaa. Toistojen määrä viittaa mielestäni kolmiyhteiseen Jumalaan. Esimerkissä 15 Bach on ottanut harmonian avukseen tuodakseen Jeesuksen tuskan vielä elävämmin kuulijoiden ulottuville. Esimerkeissä 19 ja 20 solistien osuudet nousevat koko ajan korkeammalle eli näissä esimerkeissä mennään koko ajan lähemmäksi ja lähemmäksi taivasta.

Koko Matteus-passio tiivistyy viimeisen osan viimeiseen tahtiin (ks. esim. 21). Loppusointu ei ole puhdas c-molli, vaan mukana on aluksi vahva acciaccaturan aiheuttama vahva dissonanssi. Tulkitsen tämän niin, että Bach on käyttänyt harmoniaa apunaan tuodakseen Jeesuksen tuskan vielä elävämmin kuulijoiden ulottuville, ettemme unohtaisi Kristuksen kärsimystä.

Opinnäytetyössä käyttämäni esimerkit ovat vain pieni pintaraapaisu Johann Sebastian Bachin Matteus-passiosta löytyvän retoriikan maailmaan. Jotta opinnäytetyöni ei kasvaisi liian laajaksi, jouduin rajaamaan tutkimuksen alueen muutamaankin esimerkkiin, joiden avulla voidaan kuitenkin osoittaa musiikin ja lyriikan välinen yhteys. Valitsemallani aiheella on loistavat edellytykset tarkempaan ja yksityiskohtaisempaan Bachin affektien luomiseen käyttämien keinojen ja retoristen kuvioiden analysointiin. Jatkotutkimuksen mahdollisuudet ovat olemassa.

Käyttämäni nuottiesimerkit eivät ole Urtext-painoksesta. Vanhaa musiikkia tutkittaessa olisi tärkeää käyttää originaaleja nuottipainoksia painovirheiden minimoimiseksi. Uudemmat nuottipainokset saattavat myös sisältää merkintöjä, jotka eivät sinne alun perin kuulu. Keskityn opinnäytetyössäni kuitenkin toisiin asioihin, joten tällä ei ole suurta merkitystä tutkimukseni tuloksiin.

Opinnäytetyöni aihe osoittautui erittäin mielenkiintoiseksi tutkimuskohteeksi. Kiinnostukseni aihetta kohtaan kasvoi koko ajan prosessin aikana. Tekemäni tutkimus on vahvistanut käsitystäni musiikin ja lyriikan välisestä yhteydestä. Pehdyttyäni retorisiin kuvioihin eteeni on avautunut uusi maailma, minkä ansioista voin tarkastella musiikkia uudenlaisesta näkökulmasta. Olen ymmärtänyt, että musiikki pitää sisällään jotakin paljon syvällisempääkin kuin vain hienon melodian ja harmonian, jotka sopivat yhteen lyriikan kanssa. Mikään ei ole sattumaa, vaan jokainen yksityiskohta on tarkkaan harkittu, jotta pystytään luomaan haluttu affekti.

Tutkimukseni tuloksia voidaan soveltaa niin instrumentaali- kuin vokaalimusiikissakin. Tulevassa ammatissani kanttorina tulen saamaan paljon hyötyä opinnäytetyöni tuloksista. Tutustuttuani musiikin retoriikkaan ja retorisiin kuvioihin, voin hyödyntää tietämystäni niin urkujensoitossa kuin myös esimerkiksi soitinyhtyeen ja kuoron johdossa. Kun retoristen figuurien tarkoituksena on selvillä, se auttaa mm. ”oikeanlaisen artikulaation” löytämisessä ja teosten musiikillisen sisällön hahmottamisessa.

Opinnäytetyöni tulosten perusteella voin todeta, että jokaisen muusikon, niin ammattilaisen kuin harrastelijankin, olisi hyvä tutustua musiikin retoriikkaan. Suosittelen lämpimästi syventymistä erityisesti retorisiin kuvioihin, sillä mielestäni niiden kautta saamme mahdollisuuden päästä lähemmäksi barokin säveltäjien ajatusmaailmaa. Sitä kautta voimme todennäköisesti löytää helpommin tien kohti ”oikeaa” ja ”alkuperäistä” tulkinta- ja esitystapaa, joka vallitsi barokin aikakaudella.

Lähdeluettelo

Andreas Werckmeister. *Wikipedia*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Werckmeister (haettu 17.4.2013)

Bach, J. S. (1729) *Matthäus-Passion (BWV 244). Klavierauszug Nr. 4503*. Pianolle sov. Soldan, K. Leipzig. Edition Peters.

Bartel, D. (1997) *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. USA. University of Nebraska Press.

Buelow, G. J. (n.d.) Affects, theory of the. *Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253?q=afektenlehre&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (haettu 24.3.2013)

Buelow, G. J. (n.d.) Figures, theory of musical. *Oxford Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09625> (haettu 24.3.2013)

Burrows, J. (2005) *Classical Music*. Suom. toim. Kerola-Innala, P. (2006) *Klassinen musiikki*. Kiina. WSOY.

Britannica (n.d.) Baroque period. *Encyclopædia Britannica*.

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/53809/Baroque-period> (haettu 29.3.2013)

Emery, W. & Wolff, C. (n.d.) Johann Sebastian Bach. *Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=johann+sebastian+bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (haettu 5.3.2013)

Fagius, H. (2010) *Johann Sebastian Bachs orgelverk. En handbok*. Göteborg. Bo Ejeby Förlag.

Forsblom, E. (1985) *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsinki. Sibelius-Akatemia.

Gleichstufige Stimmung. *Wikipedia*.

http://de.wikipedia.org/wiki/Gleichstufige_Stimmung (haettu 17.4.2013)

Johann Philipp Kirnberger. *Wikipedia*.

http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Philipp_Kirnberger (haettu 14.4.2013)

Kirnberger Temperament. *Wikipedia*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Kirnberger_temperament (haettu 14.4.2013)

Merriam, S. B. (1994) *Fallstudien som forskningsmetodik*. Lund. Studentlitteratur.

Smallman, B. (n.d) Bach, Johann Sebastian. *Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e522?q=johann+sebastian+bach&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (haettu 27.3.2013)

Patel, R & Davidson, B. (2003) *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund. Studentlitteratur.

Patel, R & Davidson, B. (2011) *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund. Studentlitteratur AB.

Raamattu. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

Retoriikka. *Wikipedia*. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Retoriikka> (haettu 6.3.2013)

Soli Deo gloria. *Wikipedia*. http://de.wikipedia.org/wiki/Soli_Deo_Gloria (haettu 13.4.2013)

The Oxford Dictionary of Music (n.d.) Bach, Johann Sebastian. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715?q=johann+sebastian+bach&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> (haettu 27.3.2013)

Thurén, T. (2007) *Vetenskapsteori för nybörjare*. Malmö. Liber AB.

Tritonus. *Intonaatio*. <http://www2.siba.fi/intonaatio/index.php?id=34&la=fi> (haettu 13.4.2013)

Viitala, M. (2012a) Retoriikan vaikutuksesta musiikkiin, OSA 1. *Organum 2012 (1)*, 21-36.

Viitala, M. (2012b) Retoriikan vaikutuksesta musiikkiin, OSA 2. *Organum 2012 (2)*, 16-27.

Viritysjärjestelmä. *Wikipedia*. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Viritysj%C3%A4rjestelm%C3%A4> (haettu 17.4.2013)

Walther, J. G. (1732) *Musikalisches Lexicon* [http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexicon_\(Walther,_Johann_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexicon_(Walther,_Johann_Gottfried)) (haettu 5.4.2013)

Wilson, B et al. (n.d) Rhetoric and music. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric&search=quick&pos=3&start=1#firsthit> (haettu 14.3.2013)