



Anna Liukkonen

Johanneksen evankeliumia barokin kielellä

J. S. Bachin Johannes-passion soittaminen ja siihen valmistautuminen

continuosellistin näkökulmasta

Johanneksen evankeliumia barokin kielellä

J. S. Bachin Johannes-passion soittaminen ja siihen valmistautuminen
continuosellistin näkökulmasta

Anna Liukkonen
Opinnäytetyö
Kevät 2013
Musiikkipedagogin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Anna Liukkonen

Opinnäytetyön nimi: Johanneksen evankeliumia barokin kielellä

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: syksy 2013 Sivumäärä: 33+1

Opinnäytetyöni käsittelee Johannes-passioon valmistautumista continuosellisten näkökulmasta. Työni on tarkoitus olla esimerkkitapauksenomainen opas J. S. Bachin Johannes-passion continuosellistille. Työni käsittelee Johannes-passion harjoittelu- ja esittämisprosessia. Työni antaa neuvoja ja opastusta niin käytännöllisellä kuin teoreettisellakin tasolla Johannes-passioon valmistautumiseen.

Työni ensimmäisessä osuudessa perehdytään Johannes-passion esittämisen kannalta tärkeisiin historiallisiin tietoihin. Ensimmäinen osuus käsittelee barokkimusiikkia ja sen esityskäytäntöjä, sekä passion historiaa. Siinä perehdytään myös Bachin Johannes-passion historiaan ja musiikkiin. Olen käyttänyt työssäni laajasti barokkiin liittyvää kirjallisuutta, pääosin Nikolas Harnoncourtin Puhuva musiikki -kirjaa.

Työni toisen osuuden, harjoitus- ja esittämisprosessinkuvauksen, olen tehnyt oman harjoituspäiväkirjani pohjalta. Lisäksi haastattelin työtäni varten sellisti Riina Salmista. Tämä haastattelu antaa käytännön ammattilaisen näkökulmaa Johannes-passion harjoitteluun ja esittämiseen. Haastattelu tukee omia näkemyksiäni ja johtopäätöksiäni.

Johannes-passion harjoitus- ja esittämisprosessissa teoksen kielen ja musiikin yhteys nousi merkittäväksi asiaksi. Pohdin tätä monelta kannalta työssäni. Muita merkittäviä teemoja ovat mentaaliharjoittelu, kamarimusiikillisuus teoksen työstämisessä ja cembalistin merkitys teoksessa sekä yleensäkin barokkimusiikissa.

Asiasanat: continuo, barokki, Johannes-passio, Bach, sello, harjoittelu

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences

Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Anna Liukkonen

Title of thesis: The gospel according to John in baroque language

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: autumn 2013

Number of pages: 33+1

My thesis is on how to prepare for the St. John Passion, composed by Johann Sebastian Bach, as a continuo cellist. My thesis is meant as an exemplary guide to play the St. John Passion as a continuo cellist. The thesis is focused on the process of practising and performing the St. John Passion. The aim is to give advice and guidance both on a practical as well as theoretical levels on how to prepare the St. John Passion.

The first part concentrates on the important historical data relevant to performing the St. John Passion such as baroque and baroque's performing precedents and the history of passion and especially the St. John Passion by Bach. As resource I have used a lot of literature on baroque especially the Nikolas Harnoncourt's Puhuva musiikki.

The second chapter, the description of the process of practicing and performing, is based on my own practice diary. I also interviewed the cellist Riina Salminen for this thesis. The interview shows the point of view of a professional cellist. The interview supports my own opinions and conclusions.

The connection between the language and the music appeared to be a very important matter on the process of the practising and performing of the St. John Passion. I have explored the connection from various point of view. Other significant themes are in mental practice, similarity between chamber music and the importance of the cembalist in the St. John Passion and baroque music generally.

Keywords: continuo, baroque, St. John Passion, Bach, cello, practising

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	7
2 BAROKKIMUSIIKKI JA SEN ESITYSKÄYTÄNNÖT	9
2.1 Barokkimusiikki	9
2.1.1 Prima prattica ja seconda prattica	9
2.1.2 Kenraalibasso eli basso continuo	9
2.1.3 Affektit ja puhuvuus barokkimusiikissa	10
2.1.4 Artikulaatio	11
2.1.5 Hierarkia	11
2.2 Passio	12
2.3 J. S. Bachin Johannes-passio	13
2.3.1 Johannes-passion sävellysvaiheet ja ensiesitys	13
2.3.2 Johannes-passion musiikki	14
3 PROSESSINKUVAUS	16
3.1. Teokseen tutustuminen	16
3.1.1 Resitatiivit	16
3.1.2 Aariat, koraalit ja kuorokohtaukset	17
3.2 Harjoittelu	18
3.2.1 Itsenäinen harjoittelu	18
3.2.2 Yhteisharjoitukset	20
3.3. Konsertit	21
3.3.1. Valmistautuminen konserttiin	22
3.3.2. Esittäminen	23
4 JOHTOPÄÄTÖKSET	25
4.1 Valmistautumisen vaiheiden vaikutus prosessiin	25
4.1.1 Mentaaliharjoittelu	25
4.1.2 Saksan kieli	26
4.1.3 Cembalisti	26
4.1.4 Kamarimusiikillisuus	26
4.1.5 Konsertissa soittaminen	27
4.2 Historiallisen taustatiedon ja Salmisen haastattelun merkitys	28
4.2.1 Historiallisen taustatiedon merkitys	28
4.2.2 Salmisen haastattelun merkitys	28

4.3 Miten valmistautua continuousellistinä Bachin Johannes-passion soittamiseen?	29
5 POHDINTA	30
LÄHTEET	32
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Olen ollut jo monta vuotta kiinnostunut barokkimusiikista. Erityisen innostavia ovat luonnollisesti olleet Bachin omalle soittimelleni säveltämät soolosellosarjat, joita olen tutkinut ja esittänyt. Olen saanut muutamia inspiroivia soittotunteja barokkiin erikoistuneelta sellistiltä Jukka Rautasalolta. Tärkeää on ollut myös vanhan musiikin taitajien observoiminen erilaisissa barokkikonserteissa. Omista aikaisemmista barokkimusiikin esittämiskokemuksistani tärkeimpinä mainittakoon J. S. Bachin Matteus-passio Oulu Festivon kanssa vuonna 2005 ja Vivaldin kaksoissellokonsertto yhdessä Mikael Säilyn kanssa Oulun Yliopiston Kamariorkesterin solistina vuonna 2010. Lisäksi olen esittänyt useita pienimuotoisempia barokkiteoksia muun muassa Oulun Kamariorkesterin kanssa.

Opinnäytetyöni aihe muotoutui kuin itsestään. Minulla oli edessä kaksi suurta tehtävää: Johann Sebastian Bachin Johannes-passion esittäminen continuoosellistina ja opinnäytetyö. Päätin yhdistää nämä kaksi. Minulla oli joka tapauksessa tarkoitus pyytää neuvoja ja opastusta Johannes-passion soittoon sellisti Riina Salmiselta. Salminen on opiskellut Saksassa, jossa on vahva vanhan musiikin perinne. Haastattelin Salmista maaliskuussa 2013 ja siten sain hänen näkökulmansa osaksi opinnäytetyötäni.

Johannes-passion kaltaisen suurteoksen soittamiseen valmistautuminen vaatii sellistiltä paljon työtä. On perehdyttävä historiallisiin taustatietoihin. Yksistään teoksen harjoittelu esityskuntoon on työlästä. Työni tavoitteena on koota tietoa ja ohjeita siitä, mitä J. S. Bachin Johannes-passioon valmistautumiseen continuoosellistina tarvitaan. Tarkastelen asiaa työssäni musiikin historiallisen ja teoreettisen tietämyksen sekä kokeneen ammattilaisen näkökulman valossa.

Työni koostuu kahdesta osuudesta. Ensimmäinen osuus (luku 2) on teoreettinen osuus, johon olen koonnut Johannes-passion esittämisen kannalta välttämätöntä musiikin historiallista ja teoreettista tietoa. Lähden liikkeelle barokkimusiikista ja sen esityskäytännöistä. Lisäksi valaisen hiukan passiota

sävellystyyppinä ennenkuin syvennyn tarkastelemaan kyseistä Johannespassiota.

Toinen, empiirinen osuus koostuu oman harjoituspäiväkirjani pohjalta tekemästäni kronologisesti etenevästä prosessinkuvauksesta (luku 3) sekä johtopäätöksistä (luku 4). Prosessilla työssäni tarkoitan teokseen valmistautumista, sen harjoittelua ja esittämistä. Empiiriseen osuuteen käytännön ammattilaisen näkökulmaa antaa Salmisen haastattelu, jossa hän kertoo omia kokemuksiaan ja näkemyksiään continuosoitosta ja Johannespassiosta. Peilaan hänen haastatteluunsa omia kokemuksiani. Johtopäätösosuuksessa käsittelen teoreettista ja empiiristä tietoa kerronnallisen tutkimuksen menetelmin ja vastaan seuraaviin kysymyksiin: miten valmistautua continuosellistina Bachin Johannespassion esittämiseen? Miten valmistautumisen eri vaiheet vaikuttivat lopputulokseen? Millainen merkitys musiikin historiallisella ja teoreettisella tiedolla ja Salmisen haastattelusta saamillani näkökulmilla oli prosessiin?

2 BAROKKIMUSIIKKI JA SEN ESITYSKÄYTÄNNÖT

Tähän lukuun olen koonnut sellaista teoreettista ja historiallista tietoa, joka on olennaista Johannes-passion continuosellistin kannalta.

2.1 Barokkimusiikki

Barokkimusiikin kausi käsittää ajanjakson 1500-luvun lopusta 1700-luvun puoliväliin (Niels Martin Jensen 1976, 277). Barokki-sana juontaa juurensa italiankieliseen sanaan *barroco*, joka merkitsee epämuodostunutta helmeä (Anderson 1996, 9). Tämä käsite valaisee mielestäni hyvin barokkimusiikin luonnetta: sen ei ole tarkoituskaan olla yksistään siloteltua ja kaunista. Kaikkine affekteineen, rosoineen ja räiskyvine väreineen se ei jätä ketään kylmäksi. Barokkimusiikille on tyypillistä tanssillisuus.

2.1.1 Prima prattica ja seconda prattica

Barokkimusiikin juuret ovat Italiassa, jossa syntyi uudenlainen sävellystyylili, *seconda prattica*, vastapainoksi *prima pratticalle*. Prima prattica käsittää monimutkaisen polyfonisen sävellystyylin, kun taas *seconda pratticalla* tarkoitetaan monodiaa, yksinkertaistettua säestyksellistä yksinlaulua. Säestysnuottiin kirjoitettiin pelkkä bassosävel ja soinnut kirjoitettiin numeroin. *Seconda prattica* syntyi myös tarpeesta saada laulettu teksti paremmin esiin. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 4; Anderson 1996, 4.)

2.1.2 Kenraalibasso eli basso continuo

Basso continuo (suom. kenraalibasso) -käsite n peräisin 1600-luvulta Italiasta, jolloin sillä tarkoitettiin soitinyhtyeen urkustemmaa. Barokki ja kenraalibasso ovat erottamattomia: kenraalibassokäytännössä on koko barokkimusiikin kivijalka. Siinä säestystä soittaa moniääninen soitin (urut, cembalo tai luuttu) ja bassoääntä on vahvistamassa melodiasoitin (sello tai viola da gamba). Continuo on musiikin rytmisen ja harmonisen perusta, jonka päälle muut äänet

rakentuvat ja nojaavat. Tyyliin kuuluu myös, että cembalisti tai urkuri koristelee ja improvisoi, tietysti harmonian ja tyylin puitteissa. Tämä antaa paljon vastuuta mutta myös mahdollisuuksia muusikoille värittää satsia korostaakseen tekstin tai musiikin sisältöä. (Aminoff ym. 2008, 19.)

2.1.3 Affektit ja puhuvuus barokkimusiikissa

Harnoncourt luonnehtii barokkimusiikkia näin: ”Barokkimusiikkihan haluaa aina sanoa jotakin, ilmaista ainakin kaikille yhteisen tunteen, esittää ja aikaansaada affektin”. (Harnoncourt 1986, 172.) Musiikin teoria ja historia tuntee 1600- ja 1700 -luvulla vallinneen *affektiopin* (affekti = voimakas tunne, kiihtymys), jolla on juurensa jo antiikin Kreikassa. Tämän opin mukaan musiikin tavoite ja tehtävä on kuvata tai herättää tarkkaan määritetty tunne, kuten ilo, pelko tai rakkaus.

Tässä tavoitteessa puhetta pidettiin esikuvana. Affektioppiin liittykin läheisesti *figuurioppi*, jossa erilaiset tunteet ja ilmiöt saivat jopa omat musiikillisen figuurinsa, ”sanansa”. Nämä ilmaisun muodot saivat lopulta tekstiyhteydestään irrotettunakin aikaan alkuperäisen affektin. Lisäksi musiikkikappaleen ajateltiin kuuluvan noudattaa rakenteesta lähtien hyvin jäsenellyn ja esitetyn puheen säännönmukaisuutta. Musiikin ajateltiin puheen tapaan koostuvan ”tavuista” ja ”sanoista”, joista toiset ovat painokkaampia kuin toiset. Nikolas Harnoncourt selventää barokkimusiikin luonnetta verrattuna romanttiseen musiikkiin osuvasti näin: ”Barokin musiikki puhuu, romanttinen musiikki maalaa”. (Harnoncourt 1986, 173-175; Eppstein 1976, 37.)

J. S. Bachin Johannes-passiostakin löytyy lukuisia esimerkkejä figureista. Yhtenä esimerkkinä kohta, jossa Pietari on kieltänyt Jeesuksen ja itkee katkerasti. Tämän voisi barokkia tuntematonkin ihminen tunnistaa kuvaavan itkua.

32 Adagio

an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-
mind the Word of Je-sus and he went out and wept

35

ne-te bit-ter-lich, und wei-
yea wept bit-ter-ly and wept

KUVIO 1. J.S. Bachin Johannes-passio: Pietarin itku -resitatiivi. Sellostemma, Bärenreiter-Verlag 1973.

2.1.4 Artikulaatio

Kuten puheessa, myös barokkimusiikissa artikulaatio on tärkeää. Barokin aikana artikulaatio oli se keino, jolla muunneltiin musiikin luonnetta, eikä esimerkiksi nyanssimerkintöjä kirjoitettu nuottiin juuri koskaan. On myös huomionarvoista, että muun muassa pisteellisten rytmien, kaarien ja pisteiden merkitseminen ja notatointi on erilaista barokin kuin romantiikan aikakaudella. Täysin samanlaista toteutustapaakaan ei nykypäivänä varmasti tavoita.

Ongelmia barokin artikulaation suhteen aiheutuu myös nykyaikaisten ja barokin soittimien erilaisuuden vuoksi. Autenttisten soittimien ominaisuuksiin tutustumalla päästään lähemmäksi barokinaikaista soittotapaa. Esimerkiksi barokin jousisoittimilla vetojousi on automaattisesti painokkaampi ja työntöjousi vain palautusliike. Nykysellojen maalailevaa, tiivistä legatoääntä on mahdotonta tavoitella barokkisellolla. (Harnoncourt 1986, 44-46.)

2.1.5 Hierarkia

Barokin aikakautena *hierarkisuus* (hierarkia = arvoasteikko) oli merkittävä elementti lähes kaikessa. Tämä näkyy ja kuuluu myös musiikissa. Niin sävelillä,

tahtiryhmillä, tahdinosilla kuin soinnuillakin oli epätasa-arvoinen paikkansa kokonaisuudessa. Ylimpänä barokin hierarkiassa on harmonia, mikä monipuolistaa ja rikkoo tätä itsessään konemaista systeemiä. Barokkimusiikin soittajan on tärkeää tiedostaa tämä hierarkia ja erityisesti harmonian merkitys. Perussääntönä on, että dissonanssia on aina painotettava ja purkaussointua ei. (Harnoncourt 1986, 54-56.)

2.2 Passio

Musiikin alalla *passio* tarkoittaa ”jonkun evankelistan mukaan sävellettyä Jeesuksen kärsimystarinaa” (Bohlin & Moberg 1976, 550-551). Passio-sana on alun perin ollut latinaa ja merkitsee kärsimystä. Kristuksen kärsimystä sillä on tarkoitettu keskiajalta lähtien (Parfitt 2012, hakupäivä 18.8.2013). Raamattu sisältää neljä evankeliumia, Matteuksen, Markuksen, Luukkaan ja Johanneksen.

Pääsiäisen evankeliumitekstejä on oletettavasti luettu kirkoissa pääsiäisaikaan kautta kristinuskon historian. Niitä on todennäköisesti alettu esittää laulaen 800-luvulta lähtien. Aluksi esittäjiä on ollut vain yksi (pappi), mutta myöhemmin tekstit on jaettu kolmelle ihmiselle: papille (Kristus), diakonille (evankelista) ja ali-diakonille (muut henkilöt). Tekstejä laulettiin yksinkertaisilla sävelmillä. Tämä sävellystyyppi on nimeltään koraalipassio tai monofoninen (yksiääninen) passio. (Moberg ym. 1976.)

1400-luvulla passioperinteeseen tuli mukaan moniääninen kuoro kansanjoukkojen (lat. *turba*) repliikkejä esittämään. Tämä sävellysmuoto on siinä määrin siihen astisesta liturgiaperinteestä eroava, että saa nimekseen motettipassio. 1500-luvulla uskonpuhdistuksen ja Lutherin vaikutuksen myötä passiotakin alettiin säveltää kansankielelle eli saksaksi. (Tuppurainen 2013, hakupäivä 18.8.2013.) Tällöin mukaan tulivat myös kansanomaiset koraalit. Tätä passiotyyppiä kutsutaan responsoriseksi (vuorottelevaksi) passioksi.

1700-luvulle tultaessa passiosävellys oli jo rikastunut monin tavoin. Mukaan oli otettu myös soittimet. Evankeliumitekstien lisäksi käytettiin muitakin tekstejä (Anderson 1996, 251). Tyyli muuttui entistä kantaatinomaisemmaksi. Voidaan puhua jo passiokantaatista- ja oratoriosta (Tuppurainen 2013, hakupäivä 18.8.2013.)

Passio-sävellystyyppi huipentui Johann Sebastian Bachin tuotannossa. Voidaan sanoa, että Bachin passioissa yhdistyivät oratorio- ja passioperinne. Bach sävelsi yhteensä mahdollisesti jopa viisi passiota, joista vain kaksi, Johannes ja Matteus –passiot, on säilynyt tähän päivään saakka. (Anderson 1996, 251.)

2.3 J. S. Bachin Johannes-passio

2.3.1 Johannes-passion sävellysvaiheet ja ensiesitys

Johann Sebastian Bach (1685–1750) aloitti Johannes-passionsa säveltämisen mahdollisesti jo ollessaan Weimarissa vuosina 1708–17. Suurin osa teoksesta on sävelletty vuonna 1724, kun Bach toimi Leipzigin Tuomaskirkon kanttorina. Johannes-passio oli ensimmäinen Bachin passioista, ja myös ensimmäinen suurteos, jonka hän sävelsi tuossa virassa ollessaan (Steinberg 2004, hakupäivä 18.8.2013).

Teos on sävelletty seuraavalle kokoonpanolle: tenori (evankelista), basso (Jeesus) sekä solistikvartetti (sopraano, altto, tenori ja basso), neliääninen kuoro, jousisto, puhaltimet (2 huilua, 2 oboeta ja fagotti) sekä continuo. Lisäksi laulurepliikejä on Pietarilla, Pilatuksella, palvelijalla ja piialla. Joissakin osissa mukana on myös seuraavia barokkisoittimia: luuttu, viola da gamba, viola d'amore ja bassogamba. Evankelistaa säestää *continuo semplice* (=yksinkertainen continuo), vain cembalo ja sello sekä välillä urut. Jeesuksen resitatiiveissa ei ole Johannes-passiossa käytetty jousiorkesteria ”sädekehänä” Matteus-passion tapaan (Anderson 1996, 252).

Johannes-passio esitettiin ensimmäisen kerran 7. huhtikuuta 1724 Leipzigin Pyhän Nikolain kirkossa pitkäperjantain vesperissä. Esittäjistä ei ollut

huipputasoa: suurimmaksi osaksi se koostui harrastajista ja koulupojista. Bach johti ensiesityksen itse. Bach muokkasi useita kertoja teosta elinaikanaan todennäköisesti sen mukaan, millainen esittäjästä hänellä milloinkin oli käytettävissään. Nykyisin esitettävä Johannes-passio on alkuperäisversio. Bach kyllä aloitti tämän version hiomisen ja parantelun, mutta työ jäi kesken suurin piirtein ensimmäisen osan puolella välissä. (Steinberg 2004, hakupäivä 18.8.2013.)

Johannes-passion draamallisena selkärankana on Johanneksen evankeliumin luvut 18 ja 19. Lisäksi Bach on ottanut mukaan tekstejä Heinrich Brockesin kuuluisasta kokoelmasta *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, sekä vähän Christian Heinrich Postelin tekstejä. Lopullinen libretto ei tosin noudata näitäkään tekstejä sanatarkasti, joten on todennäköistä, että Bach on itse muokannut tekstejä tarkoituksiinsa sopiviksi. Johannes-passiossa on 11 koraalia, 9 sooloaariaa sekä alkuperäiset ja loppukuorot. Teoksen tapahtumat voidaan jakaa neljään kohtaukseen: Kristuksen vangitseminen, oikeudenkäynti, ristiinnaulitseminen ja kuolema. (Hoffman 2013, hakupäivä 8.10.2013; Heikkilä 2013.)

2.3.2 Johannes-passion musiikki

Johannes-passion musiikki on räiskyvän värikästä, dramaattista ja nopeatempoista siinä missä Bachin toisen säilyneen passion, Matteus-passion, musiikki on mietiskelevää ja sisäänpäinkääntynyttä. Bach käyttää Johannes-passiossaan vuorotellen ja päällekkäin evankeliumin tekstiä ja Brockesin tekstejä. Tuloksena on monitasoinen ja -ulotteinen, syvälinen taideteos, joka ei pelkästään ilmaise tekstin tunnelmia vivahteikkaasti, vaan pyrkii myös ymmärtämään syvälinen tapahtumien merkityksiä.

Johannes-passio alkaa massiivisella kuoro-osalla (Herr, unser Herrcher), jonka kohtalokas ja viiltävä musiikki enteilee tulevia tapahtumia. Alkukuoron jälkeen alkaa evankelistan evankeliumitekstin resitointi, joka on nopeatempoista ja vivahteikasta. Jeesuksen resitatiivit ovat rauhallisia ja arvokkaita, Pilatuksen repliikit kuvastavat vakaata maallista auktoriteettia, kun taas Pietarin repliikeistä

kuuluu tämän helposti kiihtyvä, äkkipikainen luonne. Verenhimoisten ja kaoottisten turba-kuorokohtausten vastapainoksi kuoro laulaa koraaleja, joissa sykkii uskovan ihmisen vuoroin syyllisyyttä, hämmennystä ja kiitollisuutta tunteva sydän. Solistien aariat pysäyttävät kuulijan syventymään, tutkimaan ja tuntemaan tapahtumia eri näkökulmista. Välillä ne voimistavat, välillä taas luovat kontrastia evankeliumitekstille.

Johannes-passion draama tiivistyy tiivistymistään, kunnes äkisti pysähtyy Jeesuksen sanoihin "Es ist vollbracht" (Se on täytetty). Näissä sanoissa on teoksen ydin. Seuraa gamban riipivästi värittämä alttoaaria, jonka yllättävä, juhlallinen väliosa julistaa Juudean sankarin voittoa. Bach ei anna kuulijan keskittymisen herpaantua hetkeksikään, vaan kuvaa henkeäsalpaavasti koko tunteiden ja tapahtumien kirjon. Vaikuttavia yksityiskohtia ovat muutamia mainitakseni Pietarin itku, Jeesuksen ruoskiminen, väkijoukon pilkka ja maanjäristyskohtaus (jonka Bach lainasi Matteuksen evankeliumista). (Bach, Johannes-passion pianopartituuri.)

3 PROSESSINKUVAUS

Tämä luku on harjoitus- ja esittämisprosessini kuvaus, joka perustuu omaan harjoituspäiväkirjaani. Sellisti Riina Salmisen haastattelu antaa lukuun käytännön ammattilaisen näkökulmaa.

3.1. Teokseen tutustuminen

Johannes-passioon valmistautumisessa on todella tärkeää, että [continuosellisti] hyvissä ajoin tutustuu noihin teksteihin, tunnelmiin ja koko teokseen. Sitten kun tulee se hetki, että kootaan se valtava koneisto, niin ei ehkä olekaan aikaa riittävästi harjoitella esimerkiksi resitatiiveja. (Riina Salminen 13.3.2013, haastattelu.)

Minulle Johannes-passio oli pääpiirteissään tuttu jo ennalta. Aloitin syvällisemmän tutustumisen teokseen kuuntelemalla sen ensin läpi suomennosten kanssa muutama viikko ennen konserttia. Teoksia voi kuunnella monella tavalla – nyt kuuntelin analyyttisemmin, enkä vain nauttiakseni musiikista. Kiinnitin huomiota muun muassa musiikin ja draaman rakenteeseen, temposuhteisiin ja continuon rooliin teoksessa. Tuo kuuntelukerta vaikutti kuitenkin syvästi, motivoi ja inspiroi. Vasta koko teoksen kuunteleminen hiljaa keskittyen avasi ymmärtämään sen hämmästyttävän vaikuttavuuden, musiikinhistoriallisen arvon ja nerokkuuden.

3.1.1 Resitatiivit

Resitatiivit olivat minulle tuntemattomin osa-alue. Niihin tulisi keskittyä toden teolla. Pian oivalsin, että on lähes mahdotonta soittaa resitatiiveja, jos ei tunne eikä ymmärrä tekstiä, jota evankelista laulaa. Salmisen haastattelussa ilmeni, että Salmisella on itsellään erinomainen saksankielen taito, josta hän sanoi olleen paljon hyötyä resitatiivisoitossa. Resitatiiveihin tutustuessani olin iloinen, että osaan edes jonkin verran saksaa – siitäkin huolimatta jouduin tekemään melko paljon työtä yksistään kielen kanssa.

Aloin tutkia Johanneksen evankeliumin suomenkielistä tekstiä. Selvensin itselleni eri tekstinpätkien merkityksiä ja luonnetta. Opiskelin tekstejä myös kuuntelemalla resitatiiveja milloin suomenkielinen evankeliumiteksti, milloin Johannes-passion nuotti käsissäni. Lisäksi kuuntelin monia levytyksiä kuullakseni kuinka eri evankelistat käsittelevät tekstiä.

Kun teksti alkoi tulla tutuksi, resitatiivit värityksineen ja yllätyksineen alkoivat vaikuttaa loogisilta ja helpoilta ymmärtää. Toiset tekstinpätkät ovat luonteeltaan lähinnä informatiivisia, toiset hyvin tunnepitoisia. Toisissa resitatiiveissa draama menee eteenpäin, kun taas toisten ääreen on pakko pysähtyä.

Hyvin tärkeä havainto oli saksan kielen erilaiset painotukset suomen kieleen verrattuna. Salminen totesi haastattelussaan, että continuoryhmän soinnut ja musiikilliset kommentit tulevat lähes poikkeuksetta painollisille tavuille. Näin ollen täytyy tietää, mitkä tavut ovat painollisia ja mitkä painottomia.

3.1.2 Aariat, koraalit ja kuorokohtaukset

Resitatiiveihin tutustumisen jälkeen oli luontevaa tutustua draamaa korostaviin aarioihin ja koraaleihin. Aarioihin tutustuessani pyrin selkeyttämään itselleni niiden karaktääriin eli ominaisuuteen ja merkityksen kokonaisuudessa, suhteessa draamaan. Koen, että karaktääriin avulla on helpompi hahmottaa fraseeraus ja artikulaatio. Otan esimerkiksi aarian *Eilt, ihr angefochtenen Seelen* (kuvio 2).

24. Aria (Basso und Chor)
(Eilt, ihr angefochtenen Seelen / Come ye souls whom care oppresses)



KUVIO 2. J. S. Bachin Johannes-passio: Bassoaria Eilt, ihr angefochtenen Seelen. Sellostemma, Bärenreiter-Verlag 1973.

Tätä aariaa edeltää resitatiivi, jossa kansanjoukot ovat vaatineet Jeesuksen ristiinnaulitsemista ja Jeesus kantaa ristinsä Golgatalle. Tuon tekstin perään Bach on valinnut tekstin, jossa sieluja kehoitetaan kiiruhtamaan Golgatalle, jossa ”pelastus kukoistaa”. Kun hahmottaa aarian suhteessa edeltävään resitatiiviin, löytyy helpommin aariaan sopiva soittotapa – ei liian legatomainen, vaan määrätietoinen, sähköinen ja terävästi, selkeästi artikuloitu.

3.2 Harjoittelu

3.2.1 Itsenäinen harjoittelu

Mentaaliharjoittelu

Oman sellostemmani sain kolmisen viikkoa ennen konserttia. Luin sitä ensin läpi ja harjoittelin mentaalisesti, välillä samalla levyä kuunnellen. Sitten alkoi käytännön työ.

Nykyään tiede tutkii enenevässä määrin *mentaali-* eli *mielikuvaharjoittelua*, joka oikein toteutettuna on hyödyllinen ja tehokas oppimistapa. Mielikuvaharjoittelu tarkoittaa nimensä mukaisesti sitä, että harjoitellaan pelkästään mielikuvituksen eli visualisaation avulla, silmän näkymättömissä. Sitä voidaan käyttää kaikkiin musiikin osa-alueisiin: ulkoa oppimiseen, tekniikan parantamiseen, ennakointiin, esiintymiseen, mielen ja tunteiden hallintaan. (Immonen 2007, 6; 63-64.)

Koin mentaaliharjoittelun olevan paikallaan Johannes-passion kaltaisen suurteoksen soittamiseen valmistautuessa, kun soitettavaa materiaalia on ajallisestikin paljon. Mielikuvaharjoittelin erityisesti resitatiiveja sekä nopeita ylimenoja osasta toiseen.

Soittotavan etsiminen

Soittotavan etsimisessä ohjasi mielikuva barokkisellon äänestä ja soittotavasta. Nykysellolla barokkimusiikkia ei voida (eikä mielestäni tarvitsekaan) soittaa niin kuin barokkisellolla. Voidaan kuitenkin tavoitella barokkimaisempaa soittotapaa muutamilla keinoilla. Piikin voi laittaa lyhyemmäksi. Jousesta pidetään kiinni keskempää eli lähempää painopistettä – tällöin jousella soittaminen tuntuu kevyemmältä ja elastisemmalta, ja sillä on helpompi artikuloida barokin tyylin

mukaisesti. Lisäksi käytetään paljon vapaita kieliä, niin kuin barokin aikakin ilmeisesti tehtiin. Vibratoa käytetään maltillisesti. Olen kokenut nämä keinot pääosin itselleni hyvinä ja toimivina. En kylläkään pyri löytämään ehdotonta totuutta tyylikysymyksissä, etenkin koska koen olevani barokin suhteen vasta alkutaipaleella.

Soittotavan löytämisessä auttoi myös sellon roolin tiedostaminen teoksessa. Salminen kertoi haastattelussaan (2013) ajatuksiaan sellon roolista Johannespassiossa näin:

...ei voi ottaa liian solistista sellosoundia siihen [=resitatiivisoittoon]. – – Siinä ei oo tarkoitus esitellä sellon soundia, vaan siinä tuetaan laulajaa ja ollaan enemmänkin basisteja – se bassolinja tuodaan sieltä esiin. Sen takia nää kaikki vibratot ja muut täytyy poissulkea. Mutta siellä on näitä tiettyjä efektejä, missä saa kyllä käyttää mielikuvitustaan, ja pitääkin.

Itsenäisen harjoittelun vaiheeseen kuuluu tietysti sopivien jousitusten ja sormitusten etsiminen. Jousitusten suhteen pidin periaatteenani barokin jousitekniikkaa, jossa vetojousella on lähes poikkeuksetta painokas isku, ja työntöjousi on vain ikäänkuin palautusliike (Harnoncourt 1986, 44). Kun tämän pitää mielessään, tulee barokin fraseerauksesta suorastaan helppoa. Sormituksissa suosin vapaiden kielten käyttämistä, niinkuin eri lähteet kertovat barokissa olleen tapana (Aminoff ym. 2008, 10).

Itsenäisen harjoittelun vaiheessa minulle on tärkeää hyvän olon löytäminen soitettavan teoksen suhteen. Käytännössä se tarkoittaa soiton ekonomisuuden ja sen kautta hallinnan tunteen tavoittelua. Harjoittelin myös soittamalla esimerkiksi jotain tiettyä osaa tarkoituksella eri kohdissa jousta, eri tavoilla artikuloiden ja eri tempoissa. Tällöin hahmottuu ääripäät, miten ainakaan en halua enkä voi tätä musiikkia soittaa. Pikkuhiljaa luonnostaan soitto asettuu uomaansa. En tiedä, sopiiko ja onko tämä harjoitustapa tarpeellinen kaikille, mutta itse olen hyötynyt siitä.

Vaikka tietäisi mitä muissa stemmoissa tapahtuu, yksittäisen stemman harjoittelu ilman muita stemmoja voi tuntua hankalalta. Tässä vaiheessa usein teenkin ylilyöntejä ja oloni turhan vaikeaksi. Lähes aina soittaminen helpottuu, kun yhteisharjoitukset alkavat ja oma stemma löytää paikkansa muiden joukosta.

3.2.2 Yhteisharjoitukset

Ensimmäisissä harjoituksissa 12. maaliskuuta olivat mukana pelkästään jousisto ja kapellimestari. Soitimme lähes kaikki osat läpi. Sain käsityksen kapellimestarin näkemyksistä perusasioihin: tempoihin, jousituksiin, fraseerauksiin ja nyansseihin. Näissä harjoituksissa keskityin äänenjohtajana tietysti bassoryhmän, eli sello- ja bassosektioiden yhtenäistämiseen näissä perusasioissa.

Harjoitus harjoitukselta soittajisto kasvoi ja musiikkiin tuli mukaan puuttuvia elementtejä: puhaltajat, laulajat ja lopulta cembalisti. Kerta kerralta kuulokuva täydentyi. Täytyi sopeutua ja löytää uudelleen paikkansa kokonaisuudessa.

Kamarimusiikillisuus ja dynamiikka

Yhteisharjoituksissa täytyi olla tarkkana ja analyttisestikin tarkastella sitä, missä kohtaa oma stemma on solistinen tai vastaavasti taustalla, missä taas rytmisen koossapitäjä tai harmonisen tehon luoja. Oli seurattava silmät ja korvat tarkkana myös sitä, mitä muut soittajat, laulajat ja kapellimestari tekevät. Tässä konkretisoitui Salmisen näkemys: ”Tätä teosta on käsiteltävä kamarimusiikkina”.

Barokkimusiikki on jatkuvaa vuoropuhelua eri stemmojen välillä ja roolien vaihtumista. Yksi haasteellisimmista ja samalla kiinnostavimmista asioista prosessissa olikin dynamiikka eri tekijöiden välillä. On monta ns. dominoivaa tekijää: kapellimestari, continuoryhmä ja laulaja/solisti. Continuoryhmänkin sisällä on monta tekijää: cembalisti, urkuri, continuosellisti, muut sellistit ja basisti. Continuoryhmässä vastuullisimpia ovat cembalisti ja continuosellisti. Continuoryhmä on ”moottori” – mutta sekin seuraa kapellimestaria. Kapellimestari puolestaan kuuntelee laulajaa. Sanallisen ja sanattoman

viestinnän avulla teimme päätöksiä, kompromissejakin, ja löysimme yhteisen tapamme käsitellä musiikkia. Eri osissa teosta roolitukset on erilainen: esimerkiksi alkukuoroa johtaa selkeästi kapellimestari, kun taas resitatiivit ovat continuoryhmän ja evankelistan yhteispeliä. Continuosellon sooloaarioidenkin välillä oli eroavaisuuksia roolin suhteen. Esimerkiksi sopraanoaariassa ”Ich folge dir gleichfalls” sellon rooli pieni, kun taas bassoaariassa ”Mein teurer Heiland” se on hyvin merkittävä.

Cembalisti

Kokonaisuus sai viime silauksensa, kun cembalisti saapui. Harmikseni hän saapui vasta ensimmäistä konserttia edeltävänä päivänä (27. maaliskuuta), joten meille jäi vain vähän yhteistä harjoitusaikaa. Ehdimme käydä kaikki resitatiivit suunnilleen kerran läpi, ja sitten alkoi koko orkesterin harjoitus. Vasta nyt cembalon tullessa osaksi kokonaisuutta oivalsin, miten merkittävä osa sillä on tässä teoksessa ja muutenkin barokkimusiikissa. Cembalo täydellisesti continuoan ja musisointi helpottui huomattavasti – etenkin kun cembalisti oli todellinen barokkikonkari.

Koska olen itse lähes kokematon continuosoittaja, olisi ollut ihanteellista saada harjoitella ammatticembalistin kanssa jo hyvissä ajoin ennen ensimmäisiä harjoituksia orkesterin kanssa. Myös Salmisen näkemyksen mukaan parhaiten continuosoitossa voi kehittyä tiiviissä yhteistyössä jonkun hyvän cembalistin kanssa. Siihen ei nyt kuitenkaan ollut mahdollisuutta. Siispä tyydyin valmistautumaan itsekseni niin hyvin kuin osasin ja ottamaan vastaan vinkkejä, joita kokeneemmilla passionesittäjillä oli antaa.

3.3. Konsertit

Pidimme kaksi konserttia kahtena peräkkäisenä päivänä, ensimmäisen Haaparannassa kiirastorstaina 28. maaliskuuta ja toisen Oulussa pitkäperjantaina 29. maaliskuuta 2013.

3.3.1. Valmistautuminen konserttiin

Nyt oli kaikki tehty, mitä tehtävissä oli. Kokemuksesta tiesin, että riittävään lepoon satsaaminen ennen näin raskasta konserttia on ehdottoman tärkeää. Siispä en harjoitellut konserttipäivänä, vaan ainoastaan lämmittelin ja keskityin kertaamaan mielessäni stemmaa lukien muutamia epävarmimpia paikkoja. Lopun ajan pyrin luomaan itselleni mukavan ja luottavaisen olon. Konserttipaikalla tietysti kokeilimme akustiikkaa ja totuttelimme sijoitteluun kirkossa. Haasteita asetti se, että Jeesus ja Pietari/Pilatus olivat aika kaukana. Se teki seuraamisen vaikeaksi. Urutkin olivat niin kaukana, ettei niistä kuulunut kuin etäistä huminaa.

Jännitän aina esiintymistä, enkä välttynyt jännitykseltä tälläkään kertaa. Se ei ole aina mukava tunne, mutta olen oppinut tulemaan toimeen sen kanssa. Tiesin, että olin valmistautunut hyvin etukäteen, joten ei ollut syytä pelkoon. Salminen oli varoittanut minua etukäteen siitä, että teos on continuosellistille rankkaa soitettavaa konsertissa. Käytännössä continuosellisti on äänessä koko ajan jokaisessa osassa. Yksistään teoksen soittaminen alusta loppuun saakka on vaativaa. Lisäksi lukuisat soolo-osuudet ja muutenkin vastuullinen rooli tekevät tehtävästä haastavan ja intensiivistä keskittymistä vaativan. Lisäjännitystä tietysti loivat muutamat paikat, jotka itse koin haasteellisiksi. Niitä olivat mm. resitatiivi jossa Jeesus vietään ruoskittavaksi (katso kuvio 3) ja tenoriaaria "Ach, mein Sinn".

24 18^c. Evangelista

Bar-ra-bas a-ber war ein Mör-der. Da nahm Pi-la-tus Je-sum und gei-
 Ba-ra-bas he set free, a rob-ber. Then Pi-late took out Je-sus and scourg-

senza B. gr.

3 3

-Bel-te ihn.
 -ed Him.

KUVIO 3. J. S. Bachin Johannes-passio: "Ruoskimisresitatiivi". Sellostemma, Bärenreiter-Verlag 1973.

3.3.2. Esittäminen

Musiikin esittämiseen valmistautuminen vaatii lukemattomia määriä sekä henkisiä että fyysisiä työtunteja, joihin verrattuna esittämishetki itsessään on ajallisesti marginaalinen. Tämä on yksi musiikin esittämisen paradokseista. Esittäessä ei voi, ehdi eikä kannata ajatella työnteon näkökulmasta – työ on tehty aiemmin. Esityshetkessä on luotettava siihen, että työ kantaa hedelmää. Baritoni Tom Krause pohdiskelee Talvinen matka -elokuvassa (2007), että esityshetkessä esittäjän täytyy antaa taiteen vapaasti tapahtua kaikissa läsnäolijoissa ja pysyä itse mahdollisimman hyvin poissa sen tieltä. Konserttikokemusta on mahdotonta verbalisoida. Jälkikäteen voi sanoa vain, mihin asioihin on tyytyväinen ja mihin ei. Tämä on musiikin esittämisen raadollisuus, mutta myös sen rikkaus ja kauneus.

Ensimmäinen konsertti meni erittäin hyvin. Alussa jännitin melkoisen paljon. Musiikin ja draaman edetessä syntyi kokemus, että musiikkihan kantaa minua ja meitä, eikä itse tarvitse tehdä juuri mitään. Huomasin myös, että toisin kuin olin olettanut, teoksen pituus on esiintymisjännityksen ja hallinnantunteen kannalta positiivinen asia. Pakostakin antautuu musiikin vietäväksi, eikä keskity omaan suoritukseensa liiaksi. Jännittäminen vie myös paljon energiaa, ja yksinkertaisesti jossain vaiheessa ei enää jaksaa jännittää.

Pidimme muutaman minuutin tauon ensimmäisen ja toisen osan välissä, ja se tuntui tulevan nopeasti. Toinen puolisko taas tuntui pidemmältä. Koin konkreettisesti sen, mistä Salminen oli varoittanut: teoksen soittaminen alusta loppuun saakka oli raskasta. Jaksoin kuitenkin hyvin. Kaiken kaikkiaan oli sanoinkuvaamattoman hienoa kokea Johannes-passio yhdessä toisten muusikoiden ja kuulijoiden kanssa. Kokemus varmasti vaati sen valtavan työmäärän ja valmistautumisen.

Jo seuraavana päivänä oli toinen konsertti. Edellisen päivän valtava ponnistus ja rankka harjoitusviikko vaativat kyllä veronsa: niin minä kuin muutkin esittäjät olivat väsyneempiä kuin edellisenä päivänä. Kotikaupungin konsertissa oli kuitenkin erilainen, voimakkaampi lataus kuin edellisessä konsertissa. Tilan ominaisuuksista johtuvat joidenkin soittimien vireongelmat häiritsivät vähän kokonaisuutta. Oulun konsertissa solistit, cembalo ja urut olivat onneksi mukavan lähellä minua. Tämäkin konsertti meni hyvin, sekä kokonaisuutena että omalta osaltani.

Jälkitunnelmat

Kuuntelukerta elokuussa muutaman kuukauden päästä konserteista paljasti, että kokemattomuus kuuluu pieneenä hätäilynä ja arkuutena ajanoton suhteen. Olen kuitenkin realistinen ja ymmärrän, että ensimmäinen kerta tuollaista teosta esittäessä on vaativa. Muusikkous on myös jatkuvaa kehittymistä ja muutosta – jo nyt muutaman kuukauden päästä teoksen esittämisestä tekisin monen asian toisella tavalla kuin silloin.

4 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä luvussa tarkastelen ja analysoin prosessia sekä vastaan seuraaviin kysymyksiin: Miten valmistautumisen eri vaiheet vaikuttivat lopputulokseen? Millainen merkitys kirjatiedolla ja Salmisen haastattelusta saamillani näkökulmilla oli prosessiin? Lopuksi olen laatinut kymmenen ohjetta, jotka vastaavat tiivistetysti seuraavaan kysymykseen: miten valmistautua vuosittain Bachin Johannes-passion esittämiseen?

4.1 Valmistautumisen vaiheiden vaikutus prosessiin

Nostan tässä esiin oman valmistautumiseni kannalta merkityksellisiä oivalluksia ja vaiheita sekä pyrin analysoimaan niitä. Olen pääosin tyytyväinen lopputulokseen ja omaan valmistautumiseeni. Siksi uskallan sanoa, että olin valmistautunut hyvin ja oikein.

4.1.1 Mentaaliharjoittelu

Resitatiivien opettelussa avainasioita ovat joustavuus, ennakointi ja nopea reagointi evankelistan lauluun. Niiden toteutuminen vaatii sen, että ajatukset ovat koko ajan edellä soittoa. Siksi mielestäni on hyvä mielikuvaharjoitella ensin – siis harjoitella vain ajatuksen kanssa. Kun on omaksunut musiikin, soittaminen on ikään kuin vain seurausta siitä. Resitatiivien kohdalla tämä toimii siksikin, että teknisesti ne eivät ole vaativia, eivätkä siksi juuri vaadi fyysistä harjoittelua.

Mentaaliharjoittelu toimi kohdallani myös laajemmin teoksen omaksumisessa. Teoksessa on paljon äkillisiä, dramaattisia käännteitä ja tunnelman vaihdoksia. Salmisen mukaan ”reaktion pitää tulla heti. – – Pitää olla aina valmiina. Aina kun kääntää sivua, pitää olla tietoinen, mitä on edessä. Täytyy pystyä vaihtamaan nopeasti tunnelmasta toiseen”. Mielestäni tätä voi kuvata sanalla *ennakointi*, ja siihen mentaaliharjoittelu antoi hyvät eväät.

4.1.2 Saksan kieli

Salmisen haastattelun jälkeen oivalsin, että hänelle moni asia on ollut paljon helpompi juuri erinomaisen saksan kielen taidon ansiosta. Uskoakseni hän itse piti asiaa niin itsestäänselvänä, ettei luultavasti olisi muistanut edes mainita sitä, jos en olisi kysynyt.

Johannes-passio on kokonaan tekstiin sävellettyä: jokaisessa osassa on mukana laulaja/laulajia. Bach on yhdistänyt tekstin ja musiikin saumattomaksi, toisiaan tukevaksi symbioosiksi. Tekstin ja sen painotusten tunteminen on paitsi soittajan velvollisuus myös valtava apu musiikin hahmottamisessa. Barokin puhelähtöisyys on ohittamaton asia Johannes-passioon perehtymisessä.

4.1.3 Cembalisti

Jälkikäteen ajateltuna pidempi harjoittelu yhdessä ammatticembalistin kanssa olisi ollut hyvin hyödyllistä. Salmisen haastattelu tukee tätä näkemystä: ”Tiiviissä yhteistyössä hyvän cembalistin kanssa oppii todella paljon. - - - Cembalisteilta on hyvä kysyä neuvoa, koska he tietävät kenraalibasson soitosta paljon”. Cembalistin rooli barokkimusiikissa on suuri. Barokin aikaan cembalisti jopa johtivat tällaisia suurteoksia istualtaan, eli toimivat tavallaan kapellimestareina. Nykyäänkin tällaista käytäntöä näkee joskus. Cembalistit opiskelevat myös muun muassa tyylinmukaista improvisointia. Kaikki tämä on sellaista tietämystä ja osaamista, josta sellistinkin kannattaa ammentaa mahdollisuuden tullessa.

Meidän cembalitimme saapui vasta konserttia edeltävänä päivänä. Koenkin, että suurimmat oppimisoivallukset tulivat juuri silloin. Toisaalta parin viimeisen päivän ja ensimmäisen konserttipäivän harjoitukset olivat sen verran rankkoja, että ne ehkä vaikuttivat negatiivisesti varsinkin toisen konsertin jaksamiseen.

4.1.4 Kamarimusiikillisuus

Kamarimusiikillisuus on yksi merkittävä asia, joka liittyy tiiviisti myös yhteistyöhön cembalistin kanssa. Kamarimusiikillisuus oli yksi kantavista

teemoista yhteisharjoitusten alkamisesta prosessin loppuun saakka. Myös Salminen korosti kamarimusiikillisuuden tärkeyttä haastattelussaan. ”Tätä teosta on käsiteltävä kamarimusiikkina. Ei riitä, että on hyvä seuraamaan.” Kamarimusiikin luonteeseenhan kuuluu juuri se, että kaikki osapuolet ovat aktiivisia, ja että musiikki on vuoropuhelua, vastavuoroista kommunikointia.

Roolien löytäminen ja hienovarainen vaihtuminen ei sujunut harjoituksissa ihan itsestään. Miellän sen kuitenkin osaksi sitä dynaamisuuden ja joustavuuden löytämisprosessia, joka kamarimusiikkiin kuuluu.

4.1.5 Konsertissa soittaminen

Konsertteja ajatellen merkittäviä olivat pari Salmisen kommenttia. Ensiksi Salminen korosti, että Johannes-passio on continuoosellistille ”todella raskas teos, siinä ei ole hengähdystaukoa missään”. Tämän tiedostaminen oli tärkeää konsertteihin valmistautuessa. Johannes-passio on continuoosellistille vielä raskaampi kuin Matteus-passio, jossa pieniä taukopaikkoja ovat Jeesuksen jousiorkesteriresitatiivit. Johannes-passiossa kaikki resitatiivit ovat *continuo semplice*, mikä tarkoittaa continuoosellistille enemmän vastuuta.

Toiseksi Salminen pohti Mein teurer Heiland -arian haasteita seuraavasti: ”Sitten vielä kaiken kukkuraksi tulee tämä aaria 'Mein teurer Heiland', joka ei tietenkään teknisesti ole kauhean haastava, mutta arka ja solistinen yhtä aikaa”.

32. Aria (Basso)
(Mein teurer Heiland / O Thou my Saviour)
Adagio
spiccato
senza B. gr.



KUVIO 4. . J. S. Bachin Johannes-passio: Bassoaria Mein teurer Heiland. Sellostemma, Bärenreiter-Verlag 1973.

Tämän aarian harjoittelemisen virkeänä ja kontekstistaan irrotettuna on aivan eri asia kuin sen soittaminen konsertissa, jolloin takana on toista tuntia

intensiivistä keskittymistä ja soittamista. Tällainen kokeneen soittajan käytännön neuvo oli arvokas. Sen avulla osasin henkisesti valmistautua aarian haasteisiin.

4.2 Historiallisen taustatiedon ja Salmisen haastattelun merkitys

4.2.1 Historiallisen taustatiedon merkitys

Erilaisiin barokkirjoituksiin ja -tutkimuksiin perehtymisen vaikutusta Johannespassioon valmistautumisen ja opinnäytetyön tekemisen aikana ei voi mitata. Tietämyksen kasvaminen syvätasolla on hidas ja abstrakti prosessi. Subjekttiivinen kokemukseni on kuitenkin se, että tietämykseni on nyt paljon suurempi ja syvällisempi kuin aiemmin. Tiedon lisääntymisen ja jäsentymisen huomaan parhaiten siinä, että havaintoni barokkimusiikista ovat tarkentuneet. Pystyn analysoimaan paremmin kuulemaani barokkimusiikkia – ja myös muiden aikakausien musiikkia.

Erilaiset lainalaisuudet ja säännöt ovat selvästi kuultavissa barokkimusiikissa. Esimerkiksi tietoisuus hierarkiasta barokkimusiikissa on ollut hyvin avartavaa. Se on auttanut myös konkreettisesti barokin harjoittelemisessa ja omaksumisessa – lähtien dissonanssin painottamisesta ja työntö- ja vetojousen luonteista aina erilaisten tanssirytmiä poljentojen laajempaan tiedostamiseen.

Huomionarvoista on myös se, millainen vaikutus barokkimusiikilla on ollut sen jälkeen syntyneeseen musiikkiin. Mielestäni myös musiikin historiaan pätee sanonta ”ihmiskunta vailla historiaa on kuin mies vailla muistia”.

4.2.2 Salmisen haastattelun merkitys

Koen, että Salmisen haastattelun merkitys oli erittäin suuri. Vaikka haastattelumateriaalia ei ollut määrällisesti paljon, ennakkotieto, varoitukset ja neuvot teoksen haasteista saivat uskoakseni välttämään suurimmat ikävät yllätykset. Mielestäni nimenomaan haastattelun käytännöllinen lähestymistapa antoi tarpeellisia eväitä prosessiin.

4.3 Miten valmistautua continuously Bachin Johannes-passion soittamiseen?

Vastaa otsikon kysymykseen kymmenellä ohjeella, jotka olen laatinut Johannes-passion soittamiseen valmistautuvalle continuouslylistille. Nämä ohjeet perustuvat omiin kokemuksiini siitä, mitkä asiat olivat olennaisia valmistautumisessa.

1. Tutustu teokseen teksteineen ja suomennoksineen hyvissä ajoin ja huolellisesti.
2. Tutustu barokkimusiikkiin myös muuten: kirjallisuuteen, näkemyksiin ja äänityksiin.
3. Etsi harjoitellessa itsellesi mieluisa soittoasento ja -tapa, mutta valmistaudu muokkaamaan sitä yhtenäiseksi muiden soittajien kanssa.
4. Tiedosta jo harjoitellessa se, missä kohtaa harjoittelemasi paikka on kokonaisuudessa. Muista, että teos on raskas kokonaisuus continuouslylistille.
5. Keskustele ja soita paljon hyvän cembalistin kanssa.
6. Tärkeintä on kamarimusiikillisuus.
7. Säilytä harjoituksissa joustava mieli unohtamatta continuouslysoittajan musiikillista auktoriteettia.
8. Ole valpas, pidä silmät ja korvat auki. Tiedosta oma (vaihteleva) roolisi kokonaisuudessa.
9. Resitatiiveissa seuraa evankelistaa.
10. Anna musiikin tapahtua.

5 POHDINTA

Opinnäytetyöni tarkoitus on olla esimerkkitapauksenomainen opas Johannes-passioon valmistautuvalle continuosellistille. Uskon, että työstäni voi olla hyötyä myös muihin continuotehtäviin valmistautuvalle. Lisäksi työstäni voi saada näkökulmia Johannes-passioon, barokin soittamiseen jousisoittimilla tai mihin tahansa musiikilliseen harjoitusprosessiin. Tiiviit kymmenen ohjetta luvussa 4 ovat ikäänkuin tiivistelmä kaikesta työni aikana oppimastani niin kirjatiedon, Salmisen haastattelun kuin oman harjoitus- ja esitysprosessin saralta.

Työstäni voi olla apua sellaiselle ihmiselle, joka on suunnilleen samassa vaiheessa opinnoissaan kuin minä. Toisenlaisessa vaiheessa oleva tai toisenlaisista taustoista lähtevä soittaja voisi kamppailla hyvinkin erilaisten haasteiden kanssa. Työni subjektiivinen luonne rajoittaa yleispätevien johtopäätösten tekemisen työni perusteella. Pyrin ottamaan tämän opinnäytetyössäni huomioon – lopullinen arviointi jääköön lukijalle.

Työtä tehdessäni pohdin muutamia ongelmakohtia. Ensimmäinen oli vaikeaa rajata luvun 2 sisältö. Tutustuin laajasti opinnäytetyöni aihepiirejä koskevaan kirjallisuuteen. Päädyin rajaamaan tietomäärän sen mukaan, mikä minulle itselleni oli erityisen avartavaa ja oivalluksiin johtavaa, ja mikä syvensi ymmärrystä sekä auttoi eteenpäin tehtävässä. Toiseksi pohdin työni subjektiivisen luonteen mukanaan tuomia ongelmia, esimerkiksi johtopäätösten yleistettävyyttä. Kuitenkin Riina Salmisen haastattelun näkökulma tukee prosessin aikana tärkeiksi kokemiani havaintoja ja sitä kautta antaa työlleni lisää painoarvoa.

Continuosoitto ja barokkimusiikin kamarimusiikillisuus tuntuu tervehdyttävältä ja raikkaalta. Siinä tuntee olevansa musiikin perusasioiden äärellä. Johannes-passion soittaminen ja opinnäytetyön tekeminen herättivät minut pohtimaan vanhan musiikin roolia nykyisessä koulutuksessa. Uskon, että barokkimusisointia voitaisiin hyödyntää paljon nykyistä enemmän muusikkouden ja kamarimusiikillisten kykyjen kehittämisessä – jo aivan

nuoresta alkaen. Barokkimusiikin soittamisen rinnalla voisi valaista hieman barokin perussääntöjä ja -ajatuksiakin; se auttaisi ymmärtämään ja herkistäisi ”barokin kielen” vivahteille.

Johannes-passioon, continuosoittoon ja barokin esityskäytäntöihin syventyminen opinnäytetyön kautta oli hyvin mielekästä. Ymmärrän, etten ole vielä ”natiivi” barokkisoittaja; barokin kieli ei ole äidinkieleni. Työtä tehdessä haluni soittaa barokkia vahvistui ja olenkin aloittamassa barokkisello-opintoja. Barokin ympärillä leijuu vielä ”mystisyyden utu” – en saa siitä kunnolla otetta, mutta se kiehtoo kovin. Toivon, että innostukseni ja arvostukseni barokkia kohtaan välittyy tästä opinnäytetyöstä.

LÄHTEET

Aminoff, P., Pulakka, L. & Pöhlö, A. 2008. Barokkimusiikin matkaopas. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Bach, J. S. Johannes-passio BWV 245. Pianopartituuri. Bärenreiter-Verlag 1981.

Bach, J. S. Johannes-passio BWV 245. Sellistin stemma. Bärenreiter-Verlag 1973.

Bohlin, F., Moberg, C-A. 1976. Otavan iso musiikkitietosanakirja 4. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Eppstein, H., 1976, Otavan iso musiikkitietosanakirja 1. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Heikkilä, O. 2013. Johann Sebastian Bach (1685-1750): Johannes-passio BWV 245. Teosesittely konserttiohjelmassa.

Hoffman, W. 2010. Bach Cantatas Website. Literary Origins of Bach's St. John Passion: 1704-1717. Hakupäivä 18.8.2013. <<http://www.bach-cantatas.com/Articles/SJP-Hoffman-1.htm>>.

Immonen, O. 2007. Muusikon mentaaliharjoittelu. Helsingin yliopisto. Käyttätymistieteellinen tiedekunta. Väitöskirjatutkimus.

Jensen, N. M. 1976, Otavan iso musiikkitietosanakirja 4. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Krause, T. 2007. Visa Koiso-Kanttilan elokuvassa Talvinen matka. Espoo: Guerilla Films.

Nurmi, T. 2005. Kultainen Sivistyssanakirja. Jyväskylä: Gummerus Kustannus Oy.

Parfitt, P. 2012. Aberdeen Bach Choir. The History of the Passion. Hakupäivä 18.8.2013.

<<http://www.aberdeenbachchoir.org.uk/April2012/ProgrammeNotesHistoryPassion.shtml>>.

Salminen, R, sellisti, Oulu Sinfonia. 2013. Haastattelu Oulussa 13.3.2013.

Steinberg, M. 2010. Bach Cantatas Website. The Passion of Saint John, BWV 245. Hakupäivä 18.8.2013. <<http://www.bach-cantatas.com/Articles/SJP-Steinberg.htm>>.

Trio Uusi Testamentti, Johanneksen evankeliumi.

Tuppurainen, E. 2013. Sibelius-Akatemia. Musiikin historian verkkosivut. Passio ja historiasävellykset. Hakupäivä 18.8.2013. http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset7&q=tuppurainen&collection=1&type=basic&tab=0.

LIITE 1:

Virtuaalinen konserttitalenne Oulun Tuomiokirkosta 29.3.2013
(www.virtuaalikirkko.fi) <http://www.virtuaalikirkko.fi/kirkot/oulun-tuomiokirkko/arkisto/268-j-s-bach-johannes-passio.html> (© 2013 Oulun tuomiokirkkoseurakunta. Perustuu e-concerthouse.com -teknologiaan.)