



Olli Heikkilä

## **TEKSTILÄHTÖISESTI JA KAMARIMUSIIKILLISESTI, MUTTA TUNTEIKKAAN ROSOISESTI**

Johannes-passio ja sen ilmaisulliset haasteet Johann Sebastian Bachin muun sävellystuotannon ja barokkimusiikin yleisten ihanteiden valossa



**TEKSTILÄHTÖISESTI JA KAMARIMUSIIKILLISESTI, MUTTA TUNTEIKKAAN  
ROSOISESTI**

**Johannes-passio ja sen ilmaisulliset haasteet Johann Sebastian Bachin muun  
sävellystuotannon ja barokkimusiikin yleisten ihanteiden valossa**

Olli Heikkilä  
Opinnäytetyö  
Kevät 2013  
Musiikin koulutusohjelma  
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma, musiikon suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Olli Heikkilä

Opinnäytetyön nimi: Tekstilähtöisesti ja kamarimusiikillisesti, mutta tunteikkaan rosoisesti – Johannes-passio ja sen ilmaisulliset haasteet Johann Sebastian Bachin muun sävellystuotannon ja barokkimusiikin yleisten ihanteiden valossa

Työn ohjaajat: Jaana Sariola ja Markku Liukkonen

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2013

Sivumäärä: 62 + 17 liitesivua

---

Länsimaisen musiikin historiassa barokin tyylikauden katsotaan sijoittuvan ajanjaksolle 1600-luvun alusta 1700-luvun puoliväliin. Barokin ihanteille keskeistä oli affektioppi eli pyrkimys tunteiden ilmaisemiseen ja koskettavuuteen. Barokkimusiikille ominaista on puheenomaisuus, tekstilähtöisyys ja tanssillisuus. Barokin aikana taidemusiikissa siirryttiin polyfoniasta ja modaalisuudesta kohti homofoniaa ja duuri-molli-tonaliteettia. Barokkimusiikkia harjoittaessa on hyvä tiedostaa aikakaudelle tyypilliset yleiset ihanteet ja mieltymykset. Lisäksi on tunnettava barokille ominaiset sävellystekniikat ja muotorakenteet sekä perehdyttävä niin traditioon kuin tutkimukseenkin perustuviin barokkimusiikin esittämiskäytäntöihin. Barokki-ilmaisussa on kiinnitettävä huomiota erityisesti tempojen valintaan, rytmiseen käsittelyyn, fraseeraukseen, artikulaatioon ja koristeluun.

Keski-Saksassa vaikuttaneen Johann Sebastian Bachin (1685–1750) sävellystuotanto edustaa sekä tyyllisesti että laadullisesti barokkimusiikin huipentumaa. Erityisesti hänen kirkkomusiikkiteoksensa ovat määrän ja tyyllisen rikkauden puolesta poikkeuksellisen vaikuttava kokonaisuus. Yksi hänen suurimuotoisista hengellisistä vokaaliteoksistaan on pitkäperjantai-iltana 1724 Leipzigin Pyhän Nikolain kirkossa kantaesitetty Johannes-passio (BWV 245). Teos edustaa keskiajalta barokkiin kukoistaneen passioperinteen huippua. Bach yhdistää Johannes-passiossa niin hengellisen kuin maallisenkin sävelkielensä parhaat piirteet Jeesuksen kärsimyshistoriasta kertovan evankeliumitekstin kanssa järjestyttävän puhuttelevaksi kokonaisuudeksi.

Opinnäytetyössäni tarkastelen Johannes-passiota ja sen ilmaisullisia haasteita Bachin muun sävellystuotannon sekä barokkimusiikin yleisten ihanteiden valossa. Johannes-passion eri osat – resitatiivit, kuorot, aariat ja koraalit – vaativat musiikillisen ilmaisun puolesta yksityiskohtaista rakenteellista, sävellysteknistä ja tekstilähtöistä tarkastelua sekä esitystradition tuntemusta. Suurin osa aarioista ja laajamuotoisemmista kuoro-osista pohjautuu kolmijakoisiin barokkitansseihin, resitatiivit ja turba-kuorot edustavat ekspressiivisen musiikillisen retoriikan huippua, ja koraalit yksinkertaisessa poljennossaan mutta harmonisessa rikkaudessaan peilaavat protestanttisen virsilauluperinnettä.

Bachin Johannes-passio esitettiin Oulussa ja Haaparannassa hiljaisella viikolla 2013. Passiota oli toteuttamassa poikkeuksellisen laaja esiintyjäjoukko. Harjoitusprosessissa paneuduttiin erityisesti musiikillisen ilmaisun keinoihin sekä kokonaisuuden muotoiluun. Esitykset olivat vaikuttavia ja musiikillisesti onnistuneita. Kehitettävää jäi projektin koordinoinnin ja kuoron harjoittelujakson aikataulutuksen suhteen.

---

Asiasanat: barokki, musiikillinen ilmaisu, esityskäytäntö, Bach, Johannes-passio

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Musician

---

Author: Olli Heikkilä

Title: Text-based and Like Chamber Music, but Still Sentimentally and Roughly. St. John Passion and its expressional challenges in the light of Johann Sebastian Bach's other compositions and the general ideals of Baroque music

Supervisors: Jaana Sariola and Markku Liukkonen

Term and year the thesis was submitted: Spring 2013

Number of pages: 60 + 2 appendices

---

In the history of Western art music the Baroque era is considered to extend from the beginning of the 17th century to the middle of the 18th century. The central ideal of the Baroque era is to cause an effect, or to express emotions and resonate with people. Baroque music tends to be very speech like, text-based and with dance-style. During the Baroque period music developed from polyphony and modality to homophony and major-minor tonality. When Baroque music is rehearsed it is important to be conscious of the universal ideals and preferences of the era. Then it is necessary to be acquainted with the typical composition techniques and form structures and to familiarize oneself with the research and tradition-based performing customs of Baroque music. When expressing Baroque music it is important to consider choosing the right tempos, rhythmic design, phrasing, articulation and ornamentation.

The composition literature of Johann Sebastian Bach (1685–1750), who influenced in Central Germany, signifies both stylistically and qualitatively the culmination of Baroque music. Especially the amount and stylistic richness of his church music is an uncommonly impressing whole. One of his large-scale religious vocal works is St. John Passion (BWV 245), premiered on Good Friday evening in 1724 at Leipzig St. Nikolai Church. The work represents the pinnacle of the passion tradition flourishing from the Middle Ages to the Baroque era. In the St. John Passion Bach merges the best characteristics of his musical language – both religious and secular – and the gospel telling of the suffering history of Jesus Christ into a world-shaking and touching unity.

In this thesis the St. John Passion and its expressional challenges are examined in the light of Bach's other compositions and the general ideals of Baroque music. Different movements of the St. John Passion, recitatives, choirs, arias and chorales, require, on the account of musical expression, detailed structural, compositional, and text-based analysis and knowledge of the performing tradition. Most of the arias and larger choir-movements are based on three-part Baroque dances, the recitatives and turba-choirs represent the top of expressive musical rhetoric, and the chorales, even they have a simple beat but rich harmonies, reflect the traditions of the Protestant chant.

Bach's St. John Passion was performed in Oulu, Finland, and Haparanda, Sweden, during Eastertide 2013. The passion was carried out by an unusual large line-up. During the rehearsal process the ways of musical expression and the design of the wholeness were especially set in focus. The performances were powerful and musically successful. Orchestrating the project and scheduling the choir's rehearsing period could be developed in the future.

---

Keywords: Baroque, musical expression, performing custom, Bach, St. John Passion

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	7
2 BAROKKIMUSIIKISTA JA SEN ILMAISUSTA YLEENSÄ .....	9
2.1 Affektioppi .....	9
2.2 Monodia .....	10
2.3 Kenraalibasso .....	11
2.4. Sävellystyytit .....	11
2.5 Barokkimusiikin esittämiskäytännöistä .....	12
2.5.1 Fraseeraus .....	13
2.5.2 Tempo ja dynamiikka .....	14
2.5.3 Artikulaatio .....	15
2.5.4 Koristelu ja vibrato .....	15
2.5.5 Periodi- vai modernit soittimet ja viritys? .....	16
3 JOHANN SEBASTIAN BACHIN HENGELLINEN VOKAALIMUSIIKKI .....	18
3.1 Lyhyesti Johann Sebastian Bachista .....	18
3.1.1 Bachin musiikillinen perintö .....	18
3.1.2 Bachin henkilöhistoria ja musiikillinen ura .....	19
3.2 Bachin hengelliset vokaaliteokset .....	22
3.2.1 Kantaatit .....	22
3.2.2 Oratoriot ja passiot .....	25
3.2.3 Messut .....	26
3.2.4 Motetit ja Magnificat .....	28
3.2.5 Hengelliset yksinlaulut ja koraalit .....	30
3.3 Bachin musiikin teologia .....	31
4 JOHANNES-PASSIO .....	35
4.1 Passioista yleensä .....	35
4.2 Johannes-passion historia .....	36
4.3 Johannes-passion sisältö .....	38
4.4 Johannes-passion kokoonpano ja rakenne .....	39
5 JOHANNES-PASSION ILMAISULLISET HAASTEET .....	42

5.1 Johannes-passion eri osien ilmaisuun vaikuttavat tekijät.....	44
5.1.1 Resitatiivit ja turba-kuorot .....	44
5.1.2 Koraalit.....	45
5.1.3 Aariat ja ariosot.....	46
5.1.4 Laajamuotoiset kuoro-osat.....	46
6 JOHANNES-PASSIO HAAPARANNASSA JA OULUSSA KEVÄÄLLÄ 2013.....	48
6.1 Järjestävät organisaatiot ja vastuunjako .....	48
6.2 Esiintyjät.....	49
6.3 Harjoitusprosessi.....	50
6.3.1 Tempojen ja ilmaisun harjoittaminen .....	50
6.4 Esiintymiset .....	52
6.4.1 Haaparannan esitys .....	52
6.4.2 Oulun esitys .....	54
7 POHDINTA .....	55
LÄHTEET.....	60

#### LIITTEET

*Linkki Bachin Johannes-passion virtuaalitalenteeseen Oulun tuomiokirkon konsertista 29.3.2013*

*Bachin Johannes-passion konserttiohjelma, esitykset 28.3.2013 Haaparannan kirkko ja 29.3.2013 Oulun tuomiokirkko*

# 1 JOHDANTO

Barokin sävelkieli on musiikillista äidinkieltämme, jota sentään onneksi edelleen ymmärrämme selittämättä. Sen harmonioiden ja sävelkulkujen jännitteet ja tasapaino puhuvat meille yhä selkein, koskettavin, järkyttävin, lohduttavin sanoin. Se kykenee kuljettamaan meidät kaksisataa ja samalla kaksituhatta vuotta taaksepäin yhteisömme elämässä, ja määrittää siten muutaman kiintopisteen ajallisesta maailmastamme, inhimillisyytemme olemuksesta ja merkityksestä. (Mattila 2003, 4.)

Kuten Anssi Mattila (1953–), yksi maamme johtavia vanhan musiikin asiantuntijoita, edellä kuvaa, barokkimusiikilla on taipumus vaikuttaa meihin syvästi. Tunteiden herättäminen olikin jo barokin aikana musiikin keskeisiä päämääriä (Hätönen 2009, 6). Muita barokkimusiikin ominaispiirteitä ovat puheenomaisuus ja tekstilähtöisyys, lisäksi se on usein tanssinomaista. Barokin aikakaudella siirryttiin vähitellen polyfonian ja modaalisuuden vallasta kohti homofoniaa ja duuri-molli-tonaliteettia.

Saksalaisen säveltäjämestarin Johann Sebastian Bachin (1685–1750) poikkeuksellisen monipuolinen sävellystuotanto edustaa niin tyyllisesti kuin rakenteellisestikin barokkimusiikin huipentumaa. Bachin sävelkielessä yhdistyy barokkikauden erilaisten maantieteellisten tyylien kirjo, mutta myös maallisen ja hengellisen musiikin perintö. Yksi hieno esimerkki Bachin hengellisestä vokaalimusiikista on hänen Johannes-passionsa (BWV 245), jota esitetään Suomessakin vuosittain kymmeniä kertoja. Siinä Bach yhdistää mestarillisesti maallisen ja hengellisen musiikkiinsa parhaat piirteet sekä Jeesuksen kärsimyshistorian sanoman puhuttelevaksi, kestoltaan noin kaksituntiseksi kokonaisuudeksi.

Tässä opinnäytetyössä tarkastelen Johann Sebastian Bachin sävellystuotantoa barokin tyylikauden yleisten ihanteiden ja sen musiikin ominaispiirteiden valossa. Tarkastelun keskiöön nostan juuri Johannes-passion, joka esitettiin johdollani hiljaisella viikolla 2013 Haaparannassa ja Oulussa. Keskityn erityisesti vielä Bachin sävelkielen ilmaisullisiin mahdollisuuksiin ja siihen, miten ne tulisi huomioida nimenomaan Johannes-passiossa.

Tutkimukseni ensimmäisessä osiossa esittelen lähdekirjallisuuden pohjalta barokkimusiikin ja sen ilmaisun ominaispiirteitä. Käsitteellä *musiikillinen ilmaisu* tarkoitan tässä opinnäytetyössä kaikkia niitä keinoja, joilla kirjoitetusta musiikista saadaan aikaan mahdollisemman elävä, mielenkiintoi-



nen ja puhutteleva esitys: muun muassa tempon valinta, rytminen käsittely, dynamiikka, fraseeraus, artikulaatio ja koristelu.

Opinnäytetyöni toisessa osiossa tarkastelen lähemmin Bachin hengellistä vokaalimusiikkia ja sen eri teostyyppisiä. Lähdekirjallisuuden pohjalta pohdin myös niitä teologisia tekijöitä, jotka vaikuttavat Bachin hengelliseen musiikkiin. Seuraavassa osiossa siirryn tarkastelemaan passioiden historiaa nostoen keskiöön erityisesti Bachin Johannes-passion. Jatkan pohtimalla niitä barokki- ja hengelliselle vokaalimusiikille tyypillisiä musiikillisen ilmaisun haasteita, jotka ilmenevät juuri Johannes-passiossa. Lopuksi kerron johdollani toteutetusta Bachin Johannes-passioproductiosta, johon kuuluivat esitykset Haaparannan kirkossa kiirastorstaina ja Oulun tuomiokirkossa pitkäperjantaina 2013. Kerron production taustoista, sen harjoitusprosessista erityisesti musiikillisen ilmaisun valossa sekä myös edellä mainituista esityksistä. Pohdin myös, miten mielestäni onnistuimme Johannes-passion musiikillisen ilmaisun haasteissa ja millaista palautetta saimme.

## 2 BAROKKIMUSIIKISTA JA SEN ILMAISUSTA YLEENSÄ

Barokkimusiikin kehittyminen Italiassa 1600-luvulla oli alun perin vastareaktio monimutkaiselle renessanssipolyfonialle eli *prima pratticalle*. *Secondo prattica* tai *stile moderno*, eli uusi tyyli, lähti liikkeelle säästyksellisestä yksinlaulusta eli *monodiasta*. Monodiaan liittyy olennaisesti *kenraalibasson* syntyminen. Tuossa käytännöllisessä säästyssysteemissä sointusoittajalle kerrottiin basson lisäksi vain harmonian muodostamiseen tarvittavat sointunumerot. Barokin sijasta olisikin kuvailevampaa puhua monodian tai kenraalibasson ajasta. (Aminoff, Pulakka & Pöyhö 2008, 4.)

Mitään yhtenäistä musiikillista tyyliä ei barokin aikana ollut (Aminoff ym. 2008, 4), vaan tyylikautta voidaan pitää kirjona eri maantieteellisillä alueilla 1600-luvun alusta seuraavan vuosisadan puoliväliin kukoistaneista kansallisista tyyleistä. Italialainen ja ranskalainen tyyli olivat kaksi pääsuuntausta, joiden välillä muut kansalliset tyylit tasapainoivat:

Kun italialaiset virtuoosit kohahduttivat yleisöään kiihkeillä vastakohtilla, sonaattiansa Allegro-osien taiturillisilla murtosointukuviolla tai vuodattivat sydänvertaan laulavissa Adagioissaan, joita he koristelivat hetken inspiraation innoittamina trillein, asteikoin ja intervallitäytöin, ranskalaiset peräänkuuluttivat tanssisarjoissaan selkeyttä ja yksinkertaisuutta, rytmistä tarkkuutta, hienostuneisuutta ja hyvää ma-kua. Säveltäjät merkitsivät näkyviin kaikki haluamansa koristeet; esittäjän tehtäväksi jäi ”vain” symbolien täsmällinen toteuttaminen. Saksalaiset ja englantilaiset napsivat vaikutteita vuoroin kummaltakin hallitsevalta tyyliltä sulauttaen ne omiksi sekoituksikseen. (Aminoff ym. 2008, 4.)

### 2.1 Affektioppi

Tunteiden korostaminen oli yksi barokin merkittävimpiä ominaispiirteitä (Anderson 1996, 11). *Affektiopista* tuli keskeinen barokin estetiikassa: taiteilijat pyrkivät teoksissaan ensisijaisesti virit-tämään emootioita. Ranskalainen filosofi René Descartes (1596–1650) päätteli, että ”järjen avulla voidaan hallita inhimillisiä tunteita ja ohjata niiden vaikutusta” (Anderson 1996, 13). Hän erotti toisistaan kuusi perimmäistä affektia (rakkaus, viha, ilo, suru ja kaipaus), joita taiteenkin tuli pyr-kiä ilmentämään. Musiikkia ei saanut enää renessanssille tyypillisesti pelkästään *esittää*, vaan affektien kautta tuli myös *liikuttaa*: yleisö oli saatava osalliseksi, *tuntemaan*, mitä he näkivät ja kuulivat (Anderson 1996, 11, 13). Barokkimusiikissa tietyllä sävelkululla tai rytmillä pyritäänkin

yleensä herättämään jokin tunnetila, esimerkiksi ilo, viha tai kaipaus. Affektiajattelu vaikuttaa siten voimakkaasti myös barokkimusiikin ilmaisuun.

Barokkikauden perinnön mukaisesti muusikon tehtävänä on – esittämisen lisäksi – saattaa kuulijat osallisiksi musiikin tunteista ja siten liikuttaa heitä. Jotta musiikin affektien välitys onnistuisi, on muusikon itsekin eletävä todeksi niitä tunteita, joita hän tahtoo kuulijoissa herättää (Harnoncourt 1986, 176). Keinoja musiikillisten affektien luomiseen on monia, joista Forsblom (1994, 110) mainitsee *sävellajin, intervallit, soinnut, kadenssit, tempon, rytmin, diminuointikuviot, retoriset kuviot, sointiväriin ja artikulaation*. Valtaosa edellä luetelluista keinoista ovat säveltäjän, muutamat niistä sekä esittäjän että säveltäjän, jotkut taas selkeästi enemmän esittäjän kuin säveltäjän (Hätönen 2009, 7). Hätösen (2009, 7) mukaan ”sävellajit, intervallit, soinnut, kadenssit, rytmi, diminuointi- ja retoriset kuviot ovat enimmäkseen säveltäjän käsissä, mutta tempo, sointiväri ja artikulaatio ovat kiinni myös esittäjästä ja hänen tulkinnastaan”.

## 2.2 Monodia

Barokkimusiikin päämääränä voidaan Andersonin (1996, 15) mukaan pitää sanojen ilmaisua ja sitä kautta affektien luomista. Barokkimusiikkia voisikin verrata ”kiihkeään retoriikkaan” (Anderson 1996, 15). Koska kirkko oli yksi merkittäviä, ellei merkittävien, taiteilijoiden suojelija barokin aikakaudella, on sillä luonnollisesti ollut vahva vaikutus myös musiikkiin ja sen tyyliin. Uskonpuhdistuksen periaatteiden mukaisesti protestanttisissa kirkoissa siirryttiin ylikansallisesta latinasta kansankielten käyttöön, ja tavoitteena oli, että tavallinen rahvaskin pystyi hahmottamaan esitetyn vokaalimusiikin tekstin. Uskonpuhdistuksen myötä monimutkainen renessanssin vokaalipolyfonia muuntui kirkkomusiikissa vähitellen kohti homofonisempaa barokkityyliä, jossa korostettiin tekstiä ja sen ymmärrettävyyttä.

1500-luvun lopusta lähtien kehittyneen uuden tyylin eli *stile modernon* keskeinen tekniikka oli *monodia* eli *stile rappresentativo* (Anderson 1996, 18). Monodiat olivat soitinsäestyksellisiä yksinlauluja, joissa oli selvästi eroteltavissa varsinainen melodia ja sitä tukeva harmonia. Monodiat jaoteltiin ajan kuluessa ”säkeistolauluihin” eli *aarioihin* ja läpisävellettyihin *madrigaaleihin* (Anderson 1996, 18). Monodinen tyyli oli selkeä askel monimutkaisesta renessanssipolyfoniasta kohti homofoniaa. Homofoninen tyyli-ihanne johti puolestaan vähittäiseen siirtymiseen keskiajan ja renessanssin kirkkosävellajeihin pohjautuneesta modaalisuudesta harmoniseen duuri-molli-tonaalisuuteen.

## 2.3 Kenraalibasso

Retorisen ilmaisun korostamisen ja homofonisuutta kohti hivuttautuneen monodisen tyylin lisäksi merkittävimpana koko barokin tyylikirjoa hallinneena ominaispiirteenä voidaan pitää *kenraalibasso*-ajattelua. Myös harmonisen tonaalisuuden kehittymiselle kenraalibasson merkitystä voidaan pitää elintärkeänä. Aminoffin ym. (2008, 4) mukaan kenraalibasso-ajattelutavan ydintä on, että bassoääni on kivijalka, jonka päälle musiikki rakennetaan. Muu musiikillinen kudos ja harmonia lepää basson varassa. Kaikissa barokin sävellysmuodoissa *basso continuo* on se rytmien ja harmonien perusta, jonka vakaan pulssin päälle melodia ja muut ylä-äänit soitetaan. ”Ei niin, että melodiaääni on oikukas kuningatar tai primadonna, jota muut kumartavat ja parhaansa mukaan seurailevat”, vaan: ”Melodia ja basso ovat tasavertaiset äänet, ja basso toimii kapellimestarina” (Aminoff ym. 2008, 4).

## 2.4. Sävellystyyppit

Kulloinkin edessä olevan barokkimusiikin sisäistämiseksi on affektiopin, monodisen tyylin ja kenraalibasso-ajattelun tuntemisen lisäksi hahmotettava aikakaudelle tyypilliset sävellysmuodot ja -tekniikat. Ne kehittyivät ja vakiintuivat jo varhaisbarokin aikana (Aminoff ym. 2008, 5). Instrumentaalimusiikissa hyvin tyypillisiä sävellysmuotoja olivat tanssit ja niiden sukuiset sävellykset. Vokaalimusiikin keskeinen tekniikka, monodia, vaikutti myös soitinmusiikkiin, koska erilaiset vapaamuotoiset, improvisaatioonkin pohjautuvat soitinsävellykset (esimerkiksi *toccatat* ja *preludit*) edustivat retorista ja puhetta jäljittelevää lähestymistapaa. Imitaatiota ja muita polyfonisia tekniikoita käytettiin myös paljon. ”Tyypillisesti varhaisbarokin sonaateissa yhdisteltiin luontevasti kaikkia näitä tekniikoita, jolloin vaikkapa polyfonisen jakson päätteeksi kuultiin vapaata resitointia ennen seuraavaa tanssillista jaksoa” (Aminoff ym. 2008, 5).

Läpi barokin ajanjakson ja säveltäjäkunnan olivat erilaiset yksittäiset tanssit ja tanssisarjat suosittuja. Barokin aikakauden edetessä tyypilliseen tanssisarjaan vakiintuivat tanssit *allemande – courante – sarabande – gigue*, joista kahden viimeisen väliin voitiin sijoittaa kepeämpiä tansseja, kuten *gavotti*, *menuetti*, *bourrée*, *rigaudon* tai *passepied*. Sarjan alussa saattoi lisäksi olla *preludi* tai *alkusoitto*. ”Olennaista on löytää kunkin tanssin ydin: se fraseeraus ja poljento, tanssin rytmikkyys ja svengi, mikä tekee sen tunnistettavaksi.” (Aminoff ym. 2008, 5.)

Vapaamuotoiset soitinsävellykset – preludit, toccatat ja *fantasiat* – edustavat instrumentaali-monodiikkaa eli resitoivaa, vapaata retoriikkaa. Niiden ydin on tekstin ylivertaisuus rytmien ja harmonian ollessa sille alamaisia. Vapaamuotoisissa, osittain improvisatorisissa soitinsävellyksissä keskeistä onkin nimenomaan puheenomaisuus ja vahva heittäytyminen vaihtelevien affektien maailmaan. (Aminoff ym. 2008, 6.)

Fuugat ja muut polyfoniset rakenteet olivat kolmas barokin aikana suosittu sävellystekniikka. Niiden lähtökohtana on monimutkainen renessanssipolyfonia, jossa jokaista ääntä tuli fraseerata ja artikuloida itsenäisen puhuttelevasti. Barokin homofonisista sävellystyypeistä, muun muassa tansseista ja toccatoista, poiketen tulee näitä polyfonisella tekniikalla sävellettyjä teoksia lähestyä pystysuoran ajattelutavan sijasta horisontaalisesti. (Aminoff ym. 2008, 6.)

Barokin ajan sonaattit muodostuvat tyypillisesti kirjosta edellä mainittuja sävellystekniikoita. Viulu nousi vähitellen keskeisimmäksi soolosoittimeksi, ja viululle luonteenomainen kirjoitustapa toi sonaatteihin ”trillejä, virtuoosisia juoksutuksia, kaksoisääniä ja improvisoituja koristeluja”. Kahdelle viululle ja basso continuolle sävelletyt *triosonaattit* olivat alkuun tavanomaisimpia, mutta barokkikauden edetessä myös sonaattit yhdelle soolosoittimelle ja basso continuolle yleistyivät. (Aminoff ym. 2008, 6.)

## 2.5 Barokkimusiikin esittämiskäytännöistä

Barokkimusiikin ilmaisusta puhuttaessa on välttämätöntä tuntea edellä kuvattuja barokin perusteita liittyen tyylikauden ihanteisiin, musiikin rakenteisiin ja sävellysmuotoihin. Noiden periaatteiden tunteminen auttaa löytämään juuri barokkimusiikille ominaiset soitto- ja laulutavat sekä barokin ”kieliopin” eli tyylin. Toisaalta barokin ilmaisukeinoihin ja muun muassa fraseerausta, painotuksia sekä tempojen ja dynamiikan käsittelyä koskettaviin esittämiskäytäntöihin tutustuminen auttaa puolestaan hahmottamaan aikakauden musiikin ominaispiirteitä ja kokonaisuutta. Myöskään laajaa barokkimusiikin esittämisen historiaa ja traditioita ei voi omaa ilmaisuaan etsiessä ohittaa. Kuitenkin on hyvä muistaa, että ei ole olemassa mitään yksiselitteistä barokkimusiikin esittämiskäytäntöä eikä muusikon tarvitse pakonomaisesti pidättäytyä joltakin auktoriteettitalolta annetuissa ilmaisukeinoissa. Barokin ihanteiden, sen musiikin teoreettisten ja historiallisten rakenteiden sekä tradition tuntemisen ja hyvän maun puitteissa muusikko voikin vapaasti ilmaista itseään musiikin avulla, ”kuin puhuen omaa äidinkieltään” (Aminoff ym. 2008, 8). Yhteenvedon omaisesti Aminoff ym. (2008, 8) kirjoittavat barokkimusiikin ilmaisusta näin:

Barokin musiikkia on sanottu ”puhuvaksi musiikiksi”, jolla on paljon yhteistä kielen, puheen ja puhumisen kanssa, kuten artikulaation tärkeys, ajatuksen selkeys, johdonmukaisuus, mielenkiinnon ylläpitäminen, tunteiden välittäminen äänenväreillä ja painotuksilla, erilaiset toistot ja vakuuttaminen. Näillä keinoin pyritään rakentamaan vaikuttava, mieleenpainuva kokonaisuus. Toisaalta myös tanssillisuus on mukana suuressa osassa barokin musiikkia.

Barokin aikakaudella nuottikirjoitus poikkesi romantiikan ja nykymusiikin notaatiosta. Harnoncourtin (1986, 53), vanhan musiikin pioneerin, mukaan barokkimusiikki on pääosin kirjoitettu ”teosnotaatiolla”, joka ei kerro tulkinnallisia, dynaamisia tai fraseerauksellisia yksityiskohtia. Vasta 1800-luvulta lähtien vakiintui käytäntö kirjoittaa sävellykset ylös ”esitysnotaatiolla”, jossa nuottikuva on samalla myös soitto-ohje. Harnoncourt (1986, 53–54) sanoo näiden nuottikirjoitusperiaatteiden eroavaisuuksien johtaneen moniin harhakäsityksiin barokkimusiikin ilmaisusta ja artikulaatiosta. Monet muusikot ovatkin soittaneet barokkia romanttisella artikulaatiolla ja soittotavalla (Hätönen 2009, 7).

Uudemmissa nuottilaitoksissa barokkiteosten nuottikuvaa on viimeistelty useimmiten julkaisijan omien mieltymyksien mukaan. Niihin on lisätty runsaasti nimenomaan esityksellisiä ja fraseerauksellisia merkintöjä, mikä ei barokkiaikana ollut tapana. Omalla aikakaudellaan barokkimusiikin esittämistä ohjasi traditio (Hätönen 2009, 7–8): oli olemassa tiettyjä perinteitä ja sääntöjä, joiden mukaan muusikot osasivat valita tempot, artikuloita ja koristella musiikkia – toki oma mieli ja tunne huomioiden. Harnoncourt (1986, 53–54) painottaa, että muun muassa barokkimusiikin artikulointi oli aikalaisille tradition perusteella itsestäänselvyys, vain poikkeukset merkittiin nuottikuvaan näkyviin.

Barokkimusiikkia tuleekin soittaa ja laulaa ensisijaisesti ”korvalla”. Kuunteleminen, vapaus ja vaihtoehtoisuus ovat keskeisiä keinoja löytää rikas ja alkuperäistä ajatusta noudatteleva tapa barokkimusiikin ilmaisuun. Myös sen tanssillisen luonteen sekä rakenteellisen ja tonaalisen selkeyden sisäistäminen antaa eväitä löytää lähellä autenttista oleva tapa fraseerata ja artikuloita. (Aminoff ym. 2008, 20.)

### **2.5.1 Fraseeraus**

Barokkimusiikin fraseerauksessa on hyvä muistaa, että kaikki tahdinosat eivät ole yhtä painokkaita (Aminoff ym. 2008, 8). Toisaalta myöskään mustavalkoinen painokkaiden tahtiosien nimeäminen, esimerkiksi tasajakaisessa tahtilajissa ”ykkösen” ja ”kolmosen” tautologinen painottaminen,

ei johda sivistyneeseen ja kauniiseen lopputulokseen. Oikeat painotukset ja linjakas fraseeraus löytyvät ensisijaisesti hahmottamalla musiikin harmoniset liikkeet ja melodiset kaaret (Aminoff ym. 2008, 8). On hyvä myös muistaa, että barokkimusiikissa nuottikuvaan merkityt kaaritukset eivät tarkoita legatoa, vaan ne pyrkivät näyttämään tietä oikeaa painotusta ja fraseerausta kohti: kaarien alut on tarkoitettu painokkaiksi ja niiden loppuja tulisi puolestaan keventää. Monilla tansseilla on myös oma luonteenomainen poljentonsa, ja tanssityypin tunnistaminen ohjaa muusikkoa löytämään myös oikeat painotukset. ”Luontevuutta fraseeraukseen saa myös dynamiikalla: kun painokkainta tahdinosa lähestyy *crescendolla* ja siltä poistutaan *diminuendolla*, muodostuu fraaseista kaarroksia yhtäkkisten osoittelevien painotusten sijaan” (Aminoff ym. 2008, 8).

### 2.5.2 Tempo ja dynamiikka

Tempovalintaa tehdessä tulee barokkimusiikin osalta hahmottaa käytetty sävellystekniikka: se, onko kyseessä tanssi – ja mikä tanssityyppi – vai sittenkin fuuga, vaikuttaa luonnollisesti siihen, minkälainen tempo valitaan. Mutta ennen kaikkea tempovalintaan vaikuttaa teoksen affekti. Tunnetilan mukaan voi esimerkiksi tietyn tanssityypin tempo vaihdella. Tunnelmanvaihdoiksi on hyvä reagoida myös tempollisesti, esimerkiksi siirryttäessä duurista molliin tai päinvastoin. Kun 1800-luvulla alettiin löytää barokkiteokset uudelleen, ei niiden tanssillista luonnetta yleensä ymmärretty, mikä johti nuottieditioissa usein turhan hitaisiin tempomerkintöihin. Barokkiteosten tempovalinnoissa olisikin hyvä muistaa ensisijaisena ohjeena tanssin- ja puheenomaisuus. (Aminoff ym. 2008, 10.)

Barokkisäveltäjät eivät useinkaan kirjoittaneet nuotteihinsa äänenvoimakkuuksia näkyviin. Niinpä jääkin yleensä esittäjän vastuulle muotoilla barokkimusiikista myös *dynamiikaltaan* vaihtelevaa (Aminoff ym. 2008, 10). Uudempien nuottieditoiden dynaamisiin ehdotuksiin ei kannata sokeasti luottaa, vaan ennemminkin miettiä omia persoonallisia ratkaisuja. Terassidynamiikka eli *forten* ja pianon selkeä vuorottelu on yksi barokkimusiikin keskeisimpiä tyylipiirteitä (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013). Pitkälinjaista *crescendo* – *diminuendo* -tekniikkaa ei varsinaisesti vielä käytetty, tosin se on usein pienemmässä dynaamisessa mittakaavassa fraseerauksellisesti varsin luontevaa.

### 2.5.3 Artikulaatio

*Artikulaatio* on puhetta esikuvanaan pitävässä barokkimusiikissa ensisijaisen tärkeää (Aminoff ym. 2008, 10), joten artikulaatiota harjoittaessa tulee muistaa ensisijaisesti puheenomaisuus. Eri soittimilla on omat tekniset piirteensä, jotka vaikuttavat artikulointiin. On myös hyvä muistaa periodisoittimien rakenteelliset ja dynaamiset ominaisuudet, kun miettii artikulaatiokeinoja moderneilla soittimilla.

### 2.5.4 Koristelu ja vibrato

Koristelu on merkittävä osa barokkimusiikin ilmaisullista viimeistelyä. Se on ”viimeinen silaus ja ehostus fraseerauksen, tunnelman (affektin) ja artikuloinnin perusteiden päälle” (Aminoff ym. 2008, 11). Koristeet jaetaan kahteen pääryhmään: *korukuvioihin* ja erilaisiin melodisiin täyttöihin, kuten *asteikkoihin* ja *diminuutioihin*. Koristelun käytössä ja toteuttamisessa oli barokin aikana merkittäviä kansallisia tyylieroja. Ranskalaisilla säveltäjillä oli tapana merkitä kaikki haluamansa korukuviot tarkasti ja usein yksityiskohtaisesti nuottikuvaan. Italiassa vannottiin puolestaan ensisijaisesti improvisoinnin nimiin. Improvisointitaito oli joka tapauksessa muun muassa kosketinsoittajille välttämätöntä kenraalibasso-tekniikan vuoksi, ja yleensäkin nuottikuvan oletettiin sisältävän vain osan musiikillisesta informaatiosta. Tanssit ja sonaattit sisälsivät useita kertauksia, joten oli luontevaa värittää toistuvaa nuottikuvaa niin dynaamisin kuin koristelunkin keinoin. (Aminoff ym. 2008, 11–13.)

Vibrato ajateltiin barokin aikana yhdeksi koristelun muodoksi. Sitä käytettiin vain tarkoin valituilla nuoteilla antamaan niille erityistä painokkuutta tai suloisuutta (Aminoff ym. 2008, 13). Jos barokkimusiikkia lähestytään romantiikan soittoihanteiden ja -tapojen kautta, on vaarana liiallinen ja vääränlainen vibraton käyttö. Vibrato ei saa olla itse tarkoitus, vaan barokkimusiikissa nimenomaan artikulaation ja koristelun keino. Muun muassa Leopold Mozart (1719–1787) tuomitsi jyrkästi vibraton jatkuvan käytön aikansa musiikissa (Aminoff ym. 2008, 13).

Barokkimusiikissa kappaleen tunnetilan eli affektin tulee aina ohjata myös koristelua:

Niin säveltäjän jo valmiiksi kirjoittamat kuin esittäjän itse keksimät koristelut on esitettävä siinä tunnelmassa, missä kappaleessa muutenkin liikutaan: hitaassa ja lempeässä kappaleessa on hitaammat ja laulavammat trillit kuin rempseässä ja pirteässä kappaleessa. Erityisesti trillin aloittavan *appogiaturan* pituudella voi hyvin



vaikuttaa tunnelmaan – mitä pitempi, sitä herkempi ja suloisempi. Tärkeintä ei siis suinkaan ole aina trillata ”mahdollisimman nopeasti ja monella toistolla”! Toisaalta yksinkertainen menuetti ei edes kaipaa monimutkaisia koristuksia, vain jotakin pientä maustetta kertauksiin. (Aminoff ym. 2008, 13.)

### 2.5.5 Periodi- vai modernit soittimet ja viritys?

Barokkimusiikin ilmaisua miettiessä on myös hyvä pysähtyä miettimään, millaisille soittimille sen aikainen musiikki sävellettiin – ja miten tuohon aikaan laulettiin. Monet nykyisistä soittimista olivat periaatteessa käytössä jo barokin aikaan 1600–1700 -luvulla, mutta koska soittimien rakenteissa on tapahtunut viimeisten vuosisatojen aikana huomattavia muutoksia, on syytä puhua *periodi-* eli *alkuperäissoittimista* ja *moderneista soittimista*. Periodisoittimista puhuttaessa tarkoitetaan nimenomaan soittimen mallia ja rakennetta, ei ikää, sillä niitä rakennetaan 1980-luvulla heränneen barokin uuden esittämiskäytännön buumin myötä nykyäänkin. (Aminoff ym. 2008, 14.)

Periodisoittimien merkittävimpiä eroja verrattuna moderneihin soittimiin ovat niiden yläsävelvoittoinen ja yleensä hiljaisempi sointi sekä matalampi viritystaso. Barokin sointi-ihanne suosi värikkyyttä, joten periodisoittimien eri rekistereitä ei pyritty nykyiseen tapaan tasoittamaan samansävyiseksi. Viritystasoja oli tuohon aikaan useampia, ja ne olivat yleensä matalampia kuin nykyinen. Viritysjärjestelmäkkin oli vasta kehittymässä kohti tasavireisyyttä. Nykyään periodisoittimet viritetään noin puolissävelaskelta modernia viritystasoa alemmas. (Aminoff ym. 2008, 14.)

1600–1700 -lukujen soittimien rakenteelliset erot nykyisiin soittimiin verrattuna vaikuttivat luonnollisesti myös niin fyysiseen soittotapaan kuin fraseeraukseen ja artikulointiinkin. Jokainen traversohuilua tai barokkijousella viulua soittanut on kokenut, miten periodisoittimen rakenteelliset ominaisuudet ohjaavat soittotekniikkaa ja musiikillista ilmaisua – luonnolliseen ja eittämättä autenttiseen suuntaan.

*Barokkilaulussa* keskeisintä on sisäistää ajatus laulusta *puheen jatkeena*. Puheenomaisuus ja aktiivinen artikulaatio ohjaavat laulajaa niin teknisesti kuin musiikillisestikin. Täysijännitteinen rintarekisteriteknikka kehittyi vokaalimusiikissa vasta romantiikan aikakaudelta lähtien. Barokin aikaisen laulutyylin merkittävin ero nykyaikaiseen tekniikkaan verrattuna oli ohenne- eli *falsettirekisterin* käyttö (Timlin 2011, 16).

1980-luvulta lähtien on keskusteltu runsaasti barokkimusiikin esittämisestä. Yksi keskustelun keskiöön nousseista teemoista on ollut nimenomaan kysymys autenttisuuteen pyrkimisestä myös soittimien ja laulutavan osalta. Harnoncourt, jota voidaan pitää yhtenä periodisoittimien nykyisen käytön pioneerina, puolustaa mahdollisimman autenttista esityskäytäntöä:

Jos on mahdollista kunnolla päästä teokselle uskolliseen esitystapaan, saa paljaksi arvaamattomia aarteita. Teokset avautuvat aivan uusilta eli vanhoilta puoliltaan ja monet ongelmat ratkeavat nyt itsestään. Tällä tapaa esitettyinä ne eivät pelkästään soi historiallisesti korrektimmin vaan myös elävämmin, koska ne esitetään niihin kuuluvien keinoin, ja näin saadaan aavistus niistä hengen voimista jotka ovat tehneet menneisyyden hedelmälliseksi. (Harnoncourt 1986, 20.)

Barokkimusiikin esittämisessä ei tule kuitenkaan takertua kiistaan, pitäisikö sitä soittaessa käyttää moderneja vai periodisoittimia. Tärkeintä on suhtautua kulloinkin käsillä olevaan musiikkiin sen vaatimalla vakavuudella ja pyrkiä sen ilmaisussa säveltäjää kunnioittavaan lopputulokseen. Suomalainen pianotaiteilija Risto Laurila (1949–) ei halua asettaa raja-aitoja periodi- ja modernin esitystavan välille:

Usein kuulee kysyttävän, pitäisikö Bachin klavier-teoksia soittaa nykyaikaisella Steinway-flyygelillä vai cembalolla. Kysymys on täysin akateeminen. En voisi kuvitella Bachin kaltaisen universaalien hengenjättiläisen karsastavan nykyaikaista hienosointista konserttiflyygeliiä. Luulisinpa hänen ihastuksissaan hykertelevän käsiään. Kysymys autenttisuudesta saa joskus koomisia sävyjä, kun ja jos pitäydytään taiteessa jonkinlaisessa fundamentalismissa. Tärkeintä on lopulta aina tyyli, hyvä maku ja johdonmukaisuus. (Lauriala 2000, 62.)

## 3 JOHANN SEBASTIAN BACHIN HENGELLINEN VOKAALIMUSIIKKI

### 3.1 Lyhyesti Johann Sebastian Bachista

#### 3.1.1 Bachin musiikillinen perintö

Johann Sebastian Bachin (1685–1750) asemaa yhtenä länsimaisen musiikin historian merkittävimpänä säveltäjänä ei nykyisen tietämyksen valossa varmasti kukaan aseta kyseenalaiseksi. Hänen perintönsä taide- ja kirkkomusiikille on niin hänen säveltämiensä teosten määrä, monipuolisuus, tyyllinen rikkaus, taidokkuus kuin puhuttelevuuskin huomioiden poikkeuksellisen vaikuttava. Bachin sävellystuotantoon huipentuu barokin aikakausi; sitä voidaan pitää ainutlaatuisena yhteenvetona kaikesta siitä, mitä musiikinhistoriassa oli edellisten 50 vuoden aikana tapahtunut (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013). Bach yhdisteli musiikissaan taitavasti erilaisia barokin kansallisia, maantieteellisiä ja historiallisia tyyliä. Barokin musiikillisen aikakauden katsotaankin loppuneen Bachiin (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013).

Bach kehitti polyfonian, barokkikonsertot, urku- ja klaveerimusiikin ja koraalin sävellysmuotoina huippuunsa (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013). Hänen sävellystuotantonsa on erittäin laaja; siihen lasketaan kuuluvaksi yli tuhat sävellystä. Bach sävelsi valtavasti kirkollista musiikkia (muun muassa messuja, oratorioita, passioita, kantaatteja), konsertoja eri soittimille (muun muassa pianolle, cembalolle ja viululle), teoksia yksittäisille soittimille kuten pianolle, luutulle, viululle ja sellolle, urkumusiikkia (esimerkiksi fuugia ja preludeja) sekä runsaasti kamarimusiikkia. Ooppera on ainoa barokin teosmuoto, jota Bachin tuotannosta ei löydy. Merkittävimmiksi teoksiksi Bachin sävellystuotannosta nousevat h-mollimessu (1749), Johannes-passio (1724), Matteus-passio (1727) ja Jouluoratorio (1734) (Jyväskylä yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013).

Vaikka Bachin asemaa musiikinhistorian suurimmista säveltäjänaroista ei ole pitkään aikaan kyseenalaistettu, ei hän omana aikanaan ollut säveltäjänä tunnettu tai arvostettu. Hänen aikalaisistaan muun muassa Georg Philipp Telemann (1681–1767) ja Georg Friedrich Händel (1685–1759) olivat kuuluisia ja juhlittuja säveltäjiä ja jättivät Bachin varjoonsa. Bach tuli eläessään kuitenkin tunnetuksi taitavana urkurina ja musiikkipedagogina. Säveltäjänä häntä pidettiin vanhanalaisena ja epämuodikkaana (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013), hänen sävellyksiään moitittiin turhan mahtipontisiksi, monimutkaisiksi ja jopa luonnottomiksi (Hildén 2013, haku-

päivä 10.8.2013). Bachilla olikin omat, vahvat näkemyksensä säveltämisestä, ja ilmeisen itsepäisenä henkilönä hän piti niistä voimakkaasti kiinni (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013) eikä lähtenyt seuraamaan orastanutta *galanttia tyyliä*. Hän sävelsi teoksiaan itselleen ja oppilailleen, mistä johtuen hänen musiikkinsa levisi aikanaan vain pieneen piiriin (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013). Vaikka Bachin urku- ja klaveerimusiikkia soitettiin paljon jo 1700-luvulla, hänen todellinen merkityksensä ja musiikinhistoriallinen asemansa ymmärrettiin vasta lähes 80 vuotta kuoleman jälkeen, kun Felix Mendelssohn (1809–1847) löysi hänen laajamuotoiset vokaaliteoksensa ja alkoi esittää niitä 1820-luvulla (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013).

### 3.1.2 Bachin henkilöhistoria ja musiikillinen ura

Bachin suku oli kuuluisa musikaalisuudestaan, ja se oli elänyt ja työskennellyt Saksan keskialueella muusikkoina jo 1500-luvun puolivälistä lähtien (Anderson 1996, 241). Johann Sebastian Bach syntyi Eisenachissa Thüringenin osavaltiossa vuonna 1685. Hänen isänsä Johann Ambrosius Bach oli kaupunginmuusikko ja ohjasi Johann Sebastianinkin viulunsoiton ja musiikin teorian ensiaskelille (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Kymmenvuotiaana Johann Sebastian jäi orvoksi ja hän muutti veljensä Johann Christophin luokse asumaan (Anderson 1996, 241). Veljensä opastuksella Johann Sebastian pääsi kosketuksiin urkujen ja muiden kosketinsoitinten kanssa. Vuonna 1700 hän muutti Lüneburgiin jatkamaan musiikkikoulutustaan Mikaelinkoulussa. Elantonsa nuori Johann Sebastian Bach tienasi tuolloin soittamalla viulua ja cembaloa sekä laulamalla kuuluisassa Mettenchorin poikakuorossa (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Kahden Lüneburgissa vietetyn vuoden aikana hän pääsi tutustumaan erityisesti ranskalaisvaikutteiseen musiikkiin (Anderson 1996, 241).

Musiikillisen uransa aikana Bach vaihtoi usein työpaikkaa. Hän oli varsinkin uransa alkupuolella aktiivinen hakemaan uusia virkoja, mihin vaikuttimina saattoivat olla parempi palkka, näkyvyys tai toimintaedellytykset, mutta myös varmasti usein aito halu etsiä, kokeilla ja oppia jotain uutta muusikkona. Vuonna 1703 Bach toimi puoli vuotta Weimarin hovimuusikkona, minkä jälkeen hänet nimitettiin Arnstadtin Neuekirchen urkuriksi (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Arnstadtin ajalle sijoittuu mielenkiintoinen selkkaus Bachin ja hänen työnantajansa välillä: lokakuussa 1703 Bach anoi neljän viikon lomaa matkustaakseen Pohjois-Saksaan Lyypekkiin kuuntelemaan kuuluisan Dietrich Buxtehuden (noin 1637–1707) urkujensoittoa. Bach ilmeisesti käveli tuon neljä ja puolisataa kilometriä pitkän taipaleen kuullakseen esikuvansa urkujensoittoa (Boyd 2002, 39), ja taisipa hän osallistuakin Buxtehuden Abendmusik-konserttisarjaan viulistina (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013). Joka tapauksessa kuukauden

viulistina (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013). Joka tapauksessa kuukauden loma venyi lähes kolmeksi kuukaudeksi, mikä ei varmastikaan parantanut Bachin välejä työnantajan kanssa (Anderson 1996, 242).

Vuonna 1707 Bach erosi virastaan Arnstadtissa ja siirtyi Mühlhausenin Blasius-kirkon urkuriksi. Mühlhausenin kaudelta ovat peräisin Bachin varhaisimmat kantaatit. (Anderson 1996, 242.)

Vuonna 1708 Bach siirtyi pois kirkon palveluksesta, kun hänet nimitettiin Weimarin herttua Wilhelm Ernstin urkuriksi ja kamarimuusikoksi. Hovin palveluksessa hän vietti yhdeksän vuotta, ja sinä aikana hän saavutti mainetta musiikin johtajana, konserttimestarina ja urkurina. Weimarissa hän perehtyi erityisesti Vivaldiin ja italialaiseen musiikkiin ja jalosti omaksumillaan vaikutteilla omaa sävelkieltään (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Suuri osa Bachin urkusävellyksistä syntyi Weimarin kaudella. Urkuteosten lisäksi Bach sävelsi tuona aikana runsaasti klaveeri- ja kamarimusiikkia. Kantaatteja syntyi verrattain vähän (Anderson 1996, 243).

Vuosina 1717–1723 Bach työskenteli kapellimestarina Köthenin hovissa musiikinystävänä pidetyn ja itsekin laulua ja jousisoittoa harrastaneen ruhtinas Leopoldin alaisuudessa (Anderson 1996, 245). Leopoldin hovissa Bachin toimeentulo oli turvattu ja hän oli taiteellisesti vapaa saat- taen keskittyä soitinmusiikin säveltämiseen (Nordgren 2005). Köthenin kautta leimasivatkin kamarimusiikki ja soitinteokset: orkesterisarjat, klaveerimusiikkikokoelmat *Das Wohltemperierte Klavier I-II*, ranskalaiset sarjat, sellosarjat, viulusonaatit ja -sarjat. Tuolta kaudelta peräisin olevat kuusi kuuluisaa Brandenburgilaista konserttoa huipensivat *concerto grosso* -sävellysmuodon historian; ”niissä toteutuu orkesterin ja vaihtelevien solistikokoonpanojen vuoropuhelu mielikuvitukseksiaan vapaasti” (Hildén 2003). Bachin instrumentaalimusiikkia leimaa virtuoosisuus, joka asettaa esittäville muusikolle korkeat tekniset vaatimukset (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Palatessaan myöhemmin kirkolliseen työympäristöön, Bach otti Köthenin kaudelta mukaansa iloisen hovimusiikin konsertoivan tyylin, soittimellisen taidokkuuden ja eleganssin. Näin olivatkin jälleen koossa ainekset ”yhteen synteisiin, pitkän maallisen ja hengellisen musiik- kiperinnön hedelmälliseen yhdistämiseen” (Mattila 2003,4).

Vuodesta 1723 elämänsä loppuun asti Bach työskenteli Leipzigin kaupungin musiikinjohtajan ja kanttorin virassa, jonka sijoituspaikkana oli Tuomaskoulu. Siirtyminen Köthenin hovista Tuomas- kanttoriksi Leipzigiin tiesi Bachille aineellisesti vaatimattomampia olosuhteita ja toisaalta rajoituk- sia taiteelliseen vapauteen. Siirtymiseen vaikuttivat kuitenkin Bachin ja ruhtinas Leopoldin välirik-

ko tämän avioituttua musiikista piittaamattoman Anhalt-Bernburgin ruhtinattaren kanssa sekä Bachin yksityiselämän muutokset: ensimmäisen vaimon Maria Barbaran kuolema 1719 ja uudelleen avioituminen Anna Magdalenan kanssa 1721 (Anderson 1996, 247). Lisäksi voidaan vain arvailla, mikä vaikutus Bachin, ilmeisen vakaan protestanttisen kristityn, päätökseen oli sillä, että Köthenin hovi oli koko Anhalt-Köthenin ruhtinaskunnan tapaan hengelliseltä suuntautumiseltaan kalvinistinen; kalvinistit eivät nimittäin hyväksyneet jumalanpalveluksissaan rikasta musiikkielämää (Boyd 2002, 89).

Joka tapauksessa Leipzigin Tuomaskanttorin virka oli musiikin alalla yksi Saksan arvostetuimmista (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013) ja merkitsi Bachille opetustoiminnan lisäksi mittavaa kirkkomusiikin sävellystyötä – Köthenin kausi oli ollut jakso Bachin uralla, jolloin häneltä ei edellytetty mitään toimintaa kirkkomusiikin alalla (Anderson 1996, 245). Leipzigin Bachin tehtäviin kuului kantaattien ja passioiden, eli evankeliumiteksteihin perustuvien Kristuksen kärsimyshistoriaa kuvaavien sävelesitysten tekeminen kirkon jumalanpalveluselämää rikastuttamaan. Tuomaskoulun laulajien ja soittajien kohtalaisen määrän ansiosta Bach pystyi säveltämään myös suurimittaisia teoksia (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013), joista mainittakoon Johannes- ja Matteus-passio, Jouluatorio, Magnificat ja h-mollimessu.

Sunnuntaisia jumalanpalveluksia ja kirkollisia juhlapäiviä varten tehtyjä kantaatteja Bach sävelsi peräti viisi vuosikertaa eli yhteensä todennäköisesti yli 300, joista on jälkipolville säilynyt kuitenkin vain noin 200 (Nordgren 2005). Leipzigin viran kokonaisuormitus oli Bachille varsin merkittävä, kuuluivathan siihen niin kirkolliset tehtävät, opettaminen, musiikin johtaminen (*director musices*) kuin säveltäminenkin. Tämä johti lukuisiin ristiriitoihin Bachin ja koulun johtajien välillä (Anderson 1996, 248). Vuodesta 1729 lähtien Bach luopuikin kantaattien säveltämisestä ja keskittyi oman tuotantonsa säveltämiseen, järjestämiseen ja kokoamiseen (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Joka tapauksessa Bach muistetaan säveltäjänä nimenomaan Leipzigin kaudestaan. Sitä ennen hän profiloitui ennen kaikkea muusikkona: milloin hän oli urkurin virassa, milloin konserttimestarina tai kapellimestarina.

Viimeisinä vuosinaan Bachin terveydentila laski. Häntä vaivasi harmaakahi, mikä teki säveltämisestä yhä hankalampaa (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Bach vetäytyikin vähitellen julkisuudesta (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013), mutta jatkoi kuitenkin itsenäisesti aktiivista musiikillista toimintaa. Loppuaikaa sävyttävät sisäistyneet musiikilliset ideat, jotka olivat kaukana aikansa galantista yleishengestä. Esimerkkejä viimeisten vuosien sävellystuotannosta

ovat BWV 1080 "Die Kunst der Fuge" – yhteenveto fuugan mahdollisuuksista (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013) – ja laaja kamarimusiikkiteos "Musikalisches Opfer" (Musiikillinen uhrilahja) vuodelta 1747 (Anderson 1996, 257). Bach kuoli, jo lähes sokeutuneena, sydänkohtaukseen kesällä 1750.

Elämänsä aikana Bach ehti olla kaksi kertaa naimissa ja saada yhteensä 20 lasta. Johann Sebastian Bachin perintö jäikin elämään hänen musikaalisissa lapsissaan, joista usea loi isänsä tavoin itselleen ammattimuusikon uran, tunnetuimpana heistä Carl Philipp Emanuel Bach (Jyväskylän yliopisto 2013, hakupäivä 9.8.2013). Isä-Bach jätti niin lapsilleen kuin kaikille hänen jälkeensä tuleville musiikin ystäville perinnöksi valtavan sävellystuotannon, jossa ihastuttaa erityisesti ilmaisun rikkaus, herkkyytensä aistia erilaisia musiikillisia tunnelmia sekä poikkeuksellinen harmoninen mielikuvitus: "Bach on polyfonian mestari, mutta myös melodioiden ja harmonioiden taituri" (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013).

### **3.2 Bachin hengelliset vokaaliteokset**

Vaikka Johann Sebastian Bachin sävellystuotanto käsittää laajuudessaan lähes kaikki barokin sävellysmuodot – oopperaa lukuun ottamatta – muistetaan hänet parhaiten kirkkomusiikin säveltäjänä ja kehittäjänä. Pääosa hänen merkittävistä vokaaliteoksistaan syntyi Leipzigin kaudella johtuen hänen kirkkomusiikkiin painottuvasta toimenkuvastaan. Tuomaskanttorin virassa hän sävelsi – ja esitti, pääosin johti – suurimman osan kantaateistaan ja hengellisistä yksinlaulusista, kaikki motettinsa sekä laajamuotoiset kirkkomusiikkiteoksensa: (todennäköisesti) viisi passiota (muun muassa Johannes- ja Matteus-passiot), Magnificatin, h-mollimessun sekä useita pienempiä messuja.

#### **3.2.1 Kantaatit**

Kantaatti oli oopperan ja oratorion ohella barokin aikakauden tärkein vokaalimusiikin muoto (Anderson 1996, 107). Sävellysmuotona se kehittyi alun perin Italiassa (ital. *cantata*, laulaen) 1600-luvun alusta lähtien. Saman vuosisadan puoliväliin tultaessa kantaatista oli muotoutunut yleensä laulusolistille sävelletty basso continuo -säestyksellinen moniosainen teos (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013). Samoihin aikoihin Saksaankin levinnyt kantaatti alkoi korvata motetin ja hengellisen konserton luterilaisen kirkkomusiikin tärkeimpänä muotona (Anderson 1996, 239). Kantaatti kehittyi Saksan kirkollisissa piireissä kuorolle ja orkesterille sävelletyksi teosmuodoksi.

Nykyään kantaatti sävellysmuotona tunnetaan ennen kaikkea Bachin laajan ja laadukkaan kantaattituotannon johdosta. Leipzigin kantaatit muodostivat olennaisen osan luterilaista liturgiaa (Anderson 1996, 249). Niiden tekstit liittyivät tavallisesti päivän evankeliumiin (Anderson 1996, 249), ne oli laadittu yleensä suoraan Raamatun tai jonkin koraalin tekstiin, jonka joukkoon kirjoitettiin uusia, runollisia säkeitä. Yksi merkittävimpiä aikakauden kantaattirunoilijoita oli teologi Erdmann Neumeister (1671–1756). Jumalanpalveluksessa kantaatti laulettiin joko kokonaan evankeliumitekstin ja saarnan välissä tai sitten kahdessa osassa saarnan molemmin puolin (kuten myös muun muassa Bachin kaksiosaiset passiot) (Anderson 1996, 249).

Bachin varhaisimmat kantaatit ovat peräisin hänen Mühlhausenin kaudeltaan. Niistä kuuluisimpia ovat BWV 131 "Aus der Tiefen rufe ich", BWV 106 "Actus Tragicus" ja BWV 71 "Gott ist mein König" (Anderson 1996, 242). Weimarin kaudella Bach sävelsi vain harvoja kantaatteja, mutta tuon ajan kirkkokantaateista tunnetuimmat, BWV 4 "Christ lag in Todesbanden", BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis", BWV 61 "Nun komm, der heiden Heiland", BWV 12 "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", BWV 182 "Himmelskönig, sei willkommen" sekä maalliset kantaatit BWV 208 "Was mir behgt, ist nur die muntre Jagd" ja BWV 202 "Weichet nur, betrübte Schatten" ovatkin todellisia mestariluomuksia (Anderson 1996, 243–244).

Suurin osa Bachin oletettavasti noin kolmestasadasta kantaatista syntyi hänen työskennellessään Tuomaskanttorina Leipzigin, sillä liturgisen musiikin säveltäminen kaupungin neljän tärkeimmän kirkon jumalanpalveluselämää varten oli tuolloin merkittävä osa hänen työkuvaansa. Kantaatteja esitettiin kirkkovuoden jokaisena sunnuntaina (pois lukien paastonajan sunnuntait ja adventtiajan kolme viimeistä sunnuntaita) vuoroviikoin Leipzigin kahdessa tärkeimmässä kirkossa, Tuomas- ja Nikolaikirchessä. Myös maallisia kantaatteja pyydettiin erilaisiin kaupungin juhla-lisuuksiin (Anderson 1996, 248).

Kantaattien säveltäminen, harjoittaminen ja esittäminen merkitsivät Bachille lähes taukoamatonta – ja ilmeisen paljon resursseja vievää – työtä. Hän johti itse pääosin Tuomaskoulun pojista ja musiikin harrastajista koottuja (Nordgren 2005) kuoroa ja soitinryhmää, yleensä cembalon äärestä; urkuja soitti tavallisesti kirkon vakituinen urkuri. Vuosina 1723–1729 Bach sävelsi ja esitti todennäköisesti kaiken kaikkiaan viisi vuosikertaa kantaatteja, joista täydellisinä on säilynyt kolme (Anderson 1996, 248).



Ensimmäisenä vuonna 1723–1724 Bach esitti pääosin Weimarin ajan kantaattejaan, tosin yleensä osittain uudelleen muokattuina. Vaikuttavimmiksi teoksiksi tuosta ensimmäisestä kantaattivuosikerrasta voitaneen nostaa kantaatteja BWV 75 ”Die Elenden sollen essen”, BWV 76 ”Die Himmel erzählen die Ehre Gottes”, BWV 95 ”Christus, der ist mein Leben”, BWV 105 ”Herr, gehe nicht ins Gericht” ja BWV 119 ”Preise, Jerusalem, den Herrn”. Toisen kantaattivuosikerran (1724–1725) ominaispiirre on Bachin kehittämä uudenlainen kantaattityyppi, jossa saksalaisia koraaleja sävellettiin *per omnes versus*: koraalimelodia esiintyi kantaatin jokaisessa osassa toisinaan muuttumattomana ja toisinaan muunneltuna. Tämä Bachin luoma uusi rakenne vaikutti merkittävästi kantaatin kehitykseen sävellysmuotona. *Per omnes versus* –kantaateissaan Bach säilytti yleisimmin koraalin ensimmäisen ja viimeisen säkeistön muuttumattomana, kun taas välisäkeistöt hän muokkasi resitatiivin ja aarian muotoon. Ensimmäisestä säkeistöstä Bach loihti yleensä taidokkaan koraalifantasian, kun taas viimeinen säkeistö oli yksinkertaisempi, homofonisesti sovitettu, mutta usein vaikuttavasti soinnutettu koraali. (Anderson 1996, 248-249)

Bachin virtuoosisuus toisessa kantaattisarjassa on niin hämmästyttävä, että yksittäisten teosten esiin poimiminen on vieläkin vaikeampaa. Lueteltuina siinä järjestyksessä kuin ne alun perin esitettiin, koraalikantaatit nrot 93, 101, 78, 8, 130, 114, 5, 180, 115, 62, 133, 111, 92, 127 ja 1 ovat mestarillisia sekä rakenteiden koheesion lujudessa että musiikillisen ilmaisun syvällisyydessä ja vaihtelevuudessa. Tämän ainutlaatuisen kantaattisarjan viimeisissä teoksissa Bach lähes hylkää koraaliin pohjautuvan rakenteen, mutta jatkaa väsymättä erittäin laadukkaiden teosten säveltämistä. (Anderson 1996, 250.)

Kolmannen vuosikerran ja sen jälkeen epäsäännöllisin välein valmistuneet kantaatit ovat tyyliltään hyvin vaihtelevia Bachin tulkittaessa rohkeasti valitsemiaan tekstejä. Tunnetuimpia niistä ovat vuonna 1727 kuolleen vaaliruhtinatar Christiane Eberhardinen muistoksi sävelletty BWV 198 ”Trauer Ode” (Hautajaisoodi) leipzigilaisen opettaja-runoilijan Johann Christoph Gottschedin tekstiin sekä vuonna 1726 valmistuneet BWV 45 ”Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist” ja BWV 88 ”Siehe, ich will viel Fischer aussenden”. (Anderson 1996, 250–251.)

Bach halusi kunnioittaa italialaista soolokantaattiperinnettä ja sävelsi massiivisten kuorokantaattiansa lisäksi joitakin kantaatteja sooloäänelle ja orkesterille. Bassosolistille Bach sävelsi Leipzigin vuosinaan iki-ihanat kantaatit BWV 56 ja 82, 19. kolminaisuudenpäivän jälkeiselle sunnuntaille osoitetun ”Ich will den Kreuzstab gerne tragen” (1726) ja kynttilänpäivälle tarkoitettua ”Ich habe genug” (1727). Tunnettuja Bachin soolokantaatteja ovat myös altoäänelle sävelletty BWV 170 ”Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” (1726, Leipzig) ja sopraanolle kirjoitettu BWV 199 ”Mein Herze schwimmt im Blut” Weimarin kaudelta (1714).

### 3.2.2 Oratoriot ja passiot

Oratorio käsitteenä ja sävellysmuotona syntyi Italiassa 1600-luvun alussa. Oratorio-nimitys (ital. *rukoushuone*) on peräisin kappelista, joissa oratorioita esitettiin. Oratoriot yleistyivät rinnakkain oopperan kanssa, ja 1660-luvulle tultaessa oratorio-käsite vakiintui tarkoittamaan oopperaa muistuttavaa sävellystä, jonka draamallinen teksti pohjautui Raamattuun tai muihin hengellisiin lähteisiin. Myöhemmin oratorio on sävellysmuotona tarkentunut laajaksi musiikkiteokseksi orkesterille, kuorolle ja laulusolisteille ilman näyttämöllistä toimintaa ja lavasteita. Konkreettisen näyttämöllisen draaman puuttuminen erottaakin oratorion oopperasta, joka oli ehkä eniten musiikin historiaa mullistanut, barokin aikana kehittynyt sävellysmuoto. Myös kuoron rooli on oratoriossa yleensä keskeisempi kuin oopperassa.

Monet barokkisäveltäjät sävelsivät sekä oopperoita että oratorioita siten, että hartaampia oratorioita esitettiin paastonaikana, jolloin ei ollut sopivaa esittää maallis-viihteellisiä oopperoita (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013). Yhtenä oratorion alalajina voidaan pitää passiota, jossa kuvataan erityisesti Kristuksen kärsimyshistoriaa. Esimerkkejä merkittävimmistä oratorioista länsimaisen musiikin historiassa ovat Georg Friedrich Händelin laajat oratoriot (muun muassa *Messias*), Bachin passiot, Joseph Haydnin *Luominen ja Vuodenajat*, Felix Mendelssohnin *Elias* ja *Paulus* sekä Edward Elgarin *Apostolit*.

Vuosina 1734-1735, työskennellessään Tuomaskanttorina Leipzigissa, Bach laati kolme oratorioita: Jouluatorion BWV 248 (1734–1735), Pääsiäisoratorion BWV 249 (1735) ja Helatorstaioratorion BWV 11 (1735). Bachin sävellystuotannossa oratoriot eroavat kantaateista pidemmän keston lisäksi siten, että niissä on pitkäjänteinen, yhtenäinen juoni koostuen yleensä Raamatun tapahtumasarjoista (Anderson 1996, 252). Rakenteeltaan ja tyyliltään Bachin kantaattimaiset oratoriot ovat varsin kaukana Saksassakin tuohon aikaan vallalla olleista italialaistyyppisistä oratorioista (Boyd 2002, 208).

Laajin Bachin oratorioista on Jouluatorio. Itse asiassa sekin on alun perin kokoelma kantaatteja, jotka esitettiin aikanaan erikseen kuudessa joulun eri pyhien jumalanpalveluksissa: ensimmäinen kantaatti esitettiin ensimmäisenä joulupäivänä (25.12.1734), toinen kantaatti toisena joulupäivänä (tapaninpäivänä 26.12.1734), kolmas kantaatti kolmantena joulupäivänä (27.12.1734), neljäs kantaatti Jeesuksen ympärileikkaamisen juhlanäytelmänä (uudenvuodenpäivänä 1.1.1735), viides kantaatti uudenvuodenpäivän jälkeisenä sunnuntaina (2.1.1735) ja kuudes kantaatti loppiaisena

(6.1.1735). Bach käsitteli Jouluoratoriotaan kuitenkin yhtenä suurena kokonaisuutena – tekijä hän sen partituurista yhtenäisen niteenkin. Lisäksi kantaattien sävellajisuhteet (kehyskantaatit I, III ja VI ovat D-duurissa ja niiden väliin jäävät toinen kantaatti D-duurin subdominanttisävellajissa G-duurissa, neljäs kantaatti F-duurissa sekä viides kantaatti dominanttisävellajissa A-duuri) tukevat niiden yhteyttä laajamuotoisena oratoriokokonaisuutena. (Boyd 2002, 209-210)

Jouluoratorion kokoamisessa Bach käytti ns. *parodia*-tekniikkaa. Oratorio koostuu pitkälti Bachin aiemmista maallisista kantaateistaan (BWV 213-215), jotka hän oli säveltänyt Dresdenin hovin kuninkaallisten kunniaksi (syntymä- tai muiksi merkkipäiviksi) vuosina 1733-34, sekä yhdestä sittemmin kadonneesta kirkkokantaatista (BWV 248a). Parodia-tekniikan käyttö säästi luonnollisesti aikaa kiireisessä Tuomaskanttorin virassa, mutta toisena perusteena tekniikan käytölle on esitetty Bachin tahto siten ”pyhittää” maallisia kantaattejaan. Joka tapauksessa parodia-tekniikan myötä Bachin alun perin kuninkaallisiin juhliin sävelletyt, riemukkaat ja ylistävät kuoro- ja soitinosat saivat Jouluoratoriossa uudenlaisen käyttötarkoituksen kehottaessaan riemuitsemaan ja ylistämään joulun lasta. (Boyd 2002, 208.)

Jouluoratorion jälkeen vuonna 1735 sävelletyt Pääsiäis- ja Helatorstaioratoriot ovat edeltäjänsä huomattavasti suppeampia. Näihinkin teoksiinsa Bach lainasi runsaasti varhaisempien maallisten kantaattiensä musiikkia. Helatorstaioratorion kohdalla Bach käytti parodia-tekniikka myös toiseen suuntaan: hän teki sen alttoaariasta ”Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben” myöhemmin h-mollimessunsa osan ”Agnus Dei”. (Anderson 1996, 253.)

Passioita Bach saattoi säveltää vanhimpien nekrologien mukaan jopa viisi (Rabe 1958, 97), mutta vain kaksi niistä – Johannes- ja Matteus-passiot – ovat säilyneet täydellisinä (Anderson 1996, 251). Käsittelen tarkemmin Bachin passioita – keskiössä Johannes-passio – seuraavassa luvussa.

### 3.2.3 Messut

Messulla (lat. *missa*) tarkoitetaan kristillisissä kirkkokunnissa yleensä *ehtoollisjumalanpalvelusta*. Se on kuitenkin vakiintunut myös kirkollisen vokaalimusiikin muodoksi. Keskiajalla roomalainen jumalanpalvelus laulettiin kokonaan, alun perin yksiaänisesti. Toiselle vuosituhannelle tultaessa *proprium missae* -osia, joiden tekstit vaihtelivat kirkkovuoden ajankohdasta riippuen (esimerkiksi introitus), alettiin säveltää moniääniseksi. Sittemmin säveltäjien mielenkiinto suuntautui kuitenkin

ns. *ordinarium missae* -osiin, jotka säilyivät jumalanpalveluksessa muuttumattomina. (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013.)

Kun musiikkikontekstissa puhutaan messusta, tarkoitetaan siis yleensä jumalanpalvelusliturgian *ordinarium*-teksteille rakentuvaa sävellystä. Tällöin messun osat ovat *Kyrie* (Herra, armahda), *Gloria* (Kunnia), *Credo* (Uskontunnustus), *Sanctus* (Pyhä) ja *Agnus Dei* (Jumalan Karitsa). Jos messuun ei kuulu kaikkia vakio-osia, käytetään termiä *missa brevis*, lyhyt messu. Erityisesti protestanttisissa maissa on suosittu missa breviksia, joista yleensä *Credo* on pitkänä osana jätetty pois. (Hildén 2013, hakupäivä 10.8.2013.)

Ensimmäiset varsinaiset messusävellykset syntyivät 1400-luvulla. Sävellysmuotona messu saavutti huipentumansa renessanssin polyfonisella kaudella nimenomaan katolisen kirkon keskuudessa. Kuuluisimmista tuonaikaisista messusäveltäjistä mainittakoon italialainen Pierluigi da Palestrina (1525–1594) ja englantilainen William Byrd (noin 1540–1623).

Uskonpuhdistuksen myötä messu menetti asemaansa protestanttisten kirkkojen musiikkielämässä. Latinankieliset messusävellykset eivät istuneet kansankielisyyttä painottaneeseen luterilaisuuteen. Niinpä messu ei sävellysmuotona ole kovin merkittävässä osassa Johann Sebastian Bachin sävellystuotannossa – vaikka yksi hänen merkittävimmistä luomuksistaan, h-mollimessu, edustaakin tuota teostyyppiä. Messu – ja erityisesti sen alalaji sielunmessu eli *requiem* – on teostyyppinä kuitenkin innoittanut säveltäjiä edelleen läpi vuosisatojen, ja sen inspiraation hedelmänä on syntynyt useita laajoja, niin orkesterisäestyksellisiä kuin säestyksettä *a cappella* -messuja.

Bachin H-mollimessun juuret ovat vuonna 1733 kootussa missa breviksessa BWV 231, jonka Bach omisti Dresdenin hovin Saksin vaaliruhtinaalle – ilmeisesti saadakseen tältä taloudellista tukea. Tämä ”lyhyt messu” koostui Kyriestä ja Gloriasta, jotka oli sävelletty jo vuosina 1724 ja 1731. Bach palasi tämän tynkämessun pariin vielä elämänsä viimeisinä vuosina ja täydensi siitä yhden musiikin historian vaikuttavimmista messuista. (Anderson 1996, 253.)

Ennen vuoden 1733 missa breviksen jalostamista Bach ehti säveltää neljä muuta ”lyhyttä messua” (BWV 233–36) vuosien 1735 ja 1740 välisenä aikana. Näissä messuissa Bach käytti jälleen merkittävällä tavalla hyväkseen parodia-tekniikkaa lainaten niihin runsaasti varhaisempaa musiikkiaan. Näiden teosten tarkoituserä jää hieman epäselväksi, koska selkeää liturgista käyttöä Leipzigin jumalanpalveluselämässä niille ei ollut (Anderson 1996, 253). Ehkä niillä oli tarkoitus

antaa näyte taloudellista tukea myöntäneelle vaaliruhtinaalle säveltäjän ahkeruudesta (Boyd 2002, 215).

1740-luvun lopulla Bach siis otti uudelleentyöstettäväksi vuoden 1733 missa breviksensä. Hän lisäsi siihen Credo-osan, joka toisten lähteiden mukaan saattoi olla sävelletty jo 1732, toisten vuosien 1742–1745 välisenä aikana. Kokonaiseksi messuksi Bach täydensi teoksen säveltämällä siihen viimeisinä vuosinaan osat Sanctus (Hosannan ja Benedictuksen kera) ja Agnus Dei (Anderson 1996, 253). Messu tuli valmiiksi säveltäjämestarin viimeisen elinvuoden aikana 1749. Messun osissa on jälleen käytetty paljon parodiaa, ja se sisältää säveltäjänsä musiikkia lähes kahdenkymmenenviiden vuoden ajalta. H-mollimessussa esiintyykin valtava tyylien kirjo. ”Teoksessa yhdistyy jo lähes galantti kepeys raskaan hartaaseen renessanssikuoromusiikkiin sekä fuugaan ja italialaiseen konserttotyyliin” (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013).

Kysymys, miksi Bach halusi viimeisinä elinvuosinaan koota täydellisen katolisen messun, jää avoimeksi (Anderson 1996, 253). Teoksen säveltäminen ei perustunut mihinkään tilaukseen (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013) eikä se massiivisuutensa vuoksi soveltunut liturgiseen käyttöön.

Mahdollisesti hänen toiveenaan on saattanut olla esikuvan, jopa muistomerkin luominen. Vaikka teoksen musiikkia ei ole suunniteltu yhtenäiseksi, niin kokonaisuuden tasokkuus, mittasuhteet, tonaalinen suunnitelma ja tyylien rikas vaihtelu saavat aikaan valtavan voimallisen tehon kuulijan mielikuvituksessa. (Anderson 1996, 253.)

### 3.2.4 Motetit ja Magnificat

Sävellysmuotona *motetti* syntyi alun perin Ranskassa 1200-luvulla. Siitä muotoutui ensimmäisten sadan vuoden aikana tärkein laulumusiikin muoto sekä kokeilun ja luovuuden kohde. Renessanssin aikana motetti kehittyi vokaalipolyfonian huipentumaksi, rytmikaltaan vapaaksi 4–6 -ääniseksi kuoroteokseksi, jonka kuuluisimpia säveltäjiä olivat muun muassa Palestrina, Byrd, Orlando di Lasso (noin 1532–1594) ja Thomas Tallis (noin 1505–1585). Motetin asema katolisessa jumalanpalveluselämässä oli merkittävä.

Barokin aikana, kun painopiste siirtyi polyfoniasta kohti homofoniaa, motetin merkitys sävellysmuotona väheni. Uskonpuhdistuksen myötä motetin asema messun tapaan heikkeni myös kirkkomusiikissa, ja merkittävimmiten jumalanpalveluksen sävellysmuodoiksi nousivat kantaatit ja

laajamuotoisemmat oratoriot. Barokin jälkeen motetin käsite sävellysmuotona monipuolistui, ja motetiksi saatettiin nimittää lähes minkäläistä hengellistä, polyfonista kuoroteosta a cappella. Tunnetuimpia barokin jälkeisiä motetteja ovat säveltäneet Felix Mendelssohn, Johannes Brahms (1833–1897) ja Anton Bruckner (1824–1896).

Bach ei arvostanut motettia sävellysmuotona yhtä korkealle kuin esimerkiksi kantaattia (Boyd 2002, 175). Hän sävelsi yhteensä kuusi motettia vuosina 1723-1732. Ne eivät syntyneet Leipzigin kirkkojen normaaliin jumalanpalveluselämään, vaan merkkihenkilöiden hautajaisiin tai muistojumalanpalveluksiin (Boyd 2002, 175). Moteteista neljä – BWV 225 ”Singet dem Herrn ein neues Lied” (1726), BWV 226 ”Der Geist hilft unser Schwachheit auf” (1729), BWV 228 ”Fürchte dich nicht, ich bin bei dir” (1726) ja BWV 229 ”Komm, Jesu, komm” (1732) – on sävelletty kaksoiskuorolle, kun taas viides – BWV 227 ”Jesu, meine Freude” (1723) – on Johann Franckin säveltämän virren pohjalta laadittu viisiääninen koraalimotetti (Anderson 1996, 254). Kuudennessa motetissa BWV 118 ”O Jesu Christ, mein Lebens Licht” Bach käyttää myös puhallinsoittajia, ja se onkin usein luetteloitu kantaattina (Boyd 2002, 175). Motetin ”Lobet den Herrn alle Heiden” säveltäjästä ei ole tarkkaa tietoa, mutta myös se saattaa olla Bachin käsialaa – onhan se luetteloitukin Bachille (BWV 230).

Bachin motetit ovat lyhyehköjä (pisin niistä kestää noin 20 minuuttia), mutta jokaisessa niissä on erilaisia osia. Vaikka Bach ei itse arvostanut motettia sävellysmuotona kovin korkealle, pidetään hänen motettejaan a cappella -kuorokirjallisuuden kulmakivinä; motetit BWV 227 ja 229 lienevät kaikkein rakastetuimpia. Kuorolle Bachin motetit ovat hyvin haastavia. Bach ei merkinnyt motetteihinsa soitinosuuksia (poikkeuksena BWV 118), mutta barokkityylin mukaisesti niitä voidaan säestää basso *continuolla* ja kahdentaa lauluääniä soittimin *colla parte*.

Bachin aikana *Magnificatia* eli *Neitsyt Marian ylistysvirttä* laulettiin iltajumalanpalveluksessa eli *vesperissä*, yleensä yksiaanisesti ja Lutherin kansankieliseen tekstiin. Suurimpina juhlapyhinä esitettiin kuitenkin usein monimutkaisempi latinakielinen versio. Bach sävelsi oman *Magnificatin*-sa ensimmäisen Es-duuriversion (BWV 243a) joulukuksi 1723. Myöhemmin, vuosina 1728–1731, Bach laati *Magnificatistaan* uuden version (BWV 243), jota nykyään useimmiten esitetään. Hän poisti teoksesta alkuperäisessä versiossa olleet joulukuun liittyvät osat, jolloin teos sopi esitettäväksi mihin tahansa juhlaan. Bach myös transponoi teoksen kirkkaampaan D-duuriin ja muokkasi hieman sävelasua ja orkestraatiota. (Boyd 2002, 177.)

Riemullinen ja loistokkaasti orkestroitu Magnificat eroaa säveltäjänsä kantaateista siten, että resitatiiveja ei esiinny lainkaan ja *da capo* -aarioita vältetään. Myös teoksen kieli, latina, erottaa sen kantaateista. (Anderson 1996, 254.)

### 3.2.5 Hengelliset yksinlaulut ja koraalit

Bachin hengellisten yksinlauluihin syntymiseen vaikutti merkittävästi hänen jälkimmäinen vaimonsa. Kun Bachin ensimmäinen avioliitto päättyi 13 yhteisen vuoden jälkeen Maria Barbaran kuoltua Köthenissä vuonna 1720, löysi hän uudeksi elämänkumppanikseen lahjakkaan laulajattaren Anna Magdalenan (Boyd 2002, 92–94). Anna Magdalena, jonka kanssa Bach avioitui joulukuussa 1721, oli saanut hyvän musiikillisen koulutukseen isältään sekä enoltaan, Zeitin kaupungin ja hovin urkurilta Johann Siegmund Liebeltä (Boyd 2002, 94–95). Ensisijaisesti Anna Magdalena huolehti Bachien perheestä, neljästä Maria Barbaran eloon jääneestä lapsesta sekä 13 synnyttämästään lapsesta, mutta hän oli myös tärkeä kotirintaman tukija Bachin musiikilliselle työlle – erityisesti Leipzigissa (Boyd 2002, 95).

Bachin teosluetteloon on dokumentoitu yhteensä 86 pienimuotoista yksinlaulua. Ne edustavat rakenteeltaan tyypillistä barokin homofonista monodiaa, jossa on selkeästi erottavissa melodia ja sitä säestävä harmonia – saksankielisellä alueella puhuttiin erityisestä italialaisesta tyylistä vaikutteita saaneesta *continuo-liedistä* (Anderson 1996, 64). Bachin yksinlauluissa esiintyy puhuttelevan kauniita melodioita sekä hänelle tunnusomaista, rikasta ja mielikuvituksellista harmoniaa. Kenraalibasso-käytännön mukaisesti Bach kirjoitti lauluistaan ylös vain melodia- ja bassoäänien, harmoniat merkittiin basson yläpuolelle numeroin.

Suurin osa lauluista on varmastikin sävelletty ensisijaisesti Anna Magdalenalle, ja ensiesitykset lienevät tapahtuneen Bachien kotona. 12 Bachin hengellistä yksinlaulua (BWV 508–518) löytyykin Bachin tuoreelle vaimolleen kiintymyksen osoituksena kokoamasta *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach II* vuodelta 1725 (Boyd 2002, 305). Noista lauluista nykyisin lauletuin lienee uudenvuodenlaulu, usein häissäkin kuultava BWV 508 ”Bist du bei mir” (Mun kanssain käy).

69 Bachin hengellistä yksinlaulua (BWV 439–507) löytyy kanttori Georg Christian Schemellin Leipzigissa vuonna 1736 julkaisemassa kokoelmassa *Musikalisches Gesang-Buch* (Boyd 2002, 305). Schemelli oli ollut ennen Bachia, vuosina 1695–1700, Leipzigin Tuomaskoulun johtaja, ja hänen poikansa Christian Friedrich opiskeli kyseisessä koulussa Bachin aikaan vuosina 1733–

1735 (Wikipedia 2013, hakupäivä 10.8.2013). Schemellin laulukirjassa on suuri joukko rakastettuja ja Bachin yksinlauluja, muun muassa BWV 460 "Gib dich zufrieden" (Oi tyydy, sielu), BWV 478 "Komm, süsßer Tod" (Oi saavu, kuolo), BWV 484 "Liebster Herr Jesu" (Rakkahin Jeesus), BWV 489 "Nicht so traurig, nicht so sehr" (Ällös murheen murtaa suo / Laske murhe lauhtumaan) ja BWV 504 "Vergiss mein nicht" (Oi muista mua) sekä joululaulut BWV 469 "Ich steh an deiner Krippen hier" (Ma seimes ääreen seisahdun), BWV 485 "Liebster Immanuel" (Saavu, Immanuel) ja BWV 493 "O Jesulein süß" (Oi Jeesus, lapsi armainen). Lisäksi Bachin teosluettelossa on viisi yksittäistä, hieman tuntemattomampaa yksinlaulua BWV 519–523.

Säveltäjänuransa varrella Bach sävelsi joitakin omia ja soinnutti lukuisia saksalaisia luterilaisia koraaleja. Johann Sebastianin poika, C. P. E. Bach ja J. P. Kirnberger julkaisivat vuosina 1784–1787 186 isä-Bachin soinnuttamaa neliäänistä koraalia BWV 253–438 (Boyd 2002, 305). Niihin kuuluu koraaleita Bachin kantaateista, mutta myös yksittäisiä, eri tilanteisiin ja mahdollisesti myös opetuskäyttöön laadittuja koraalisovituksia. Bachin koraalisatseista heijastuvat vahva barokin ja protestanttisen kristillisyyden traditio, tekstilähtöiset, usein yllättävänkin rohkeat soinnutukset, melodian ja basson vastavuoroisuus sekä väliäännten kadensseilla esiintyvät, harmonisesti tärkeät liikkeet.

### **3.3 Bachin musiikin teologia**

"Missä on harrasta musiikkia, siellä Jumala on aina armoineen läsnä", tiedetään Bachin kirjoittaneen oman Raamattunsa reunahuomautukseksi (Kolehmainen, M. 2000, 33). Koska hengellinen musiikki muodostaa huomattavan osan, noin kolme neljännestä, Bachin sävellystuotannosta ja koska se "tihkuu" vastaansanomattomasti uskonnollisuutta – jopa syvän teologista symboliikkaa ja eetosta – on vuosien varrella keskusteltu paljon Bachin vakaumuksellisuudesta: kokiko hän henkilökohtaisesti tehtäväkseen evankeliumin sanan eteenpäin viemisen musiikkinsa avulla – kuten Ruotsin arkkipiispan Nathan Söderblomin hänelle osoittama nimitys "viides evankelista" (Kolehmainen, M. 2000, 29; Norio 2000, 18; Sariola 2000, 98) antaisi ymmärtää – vai tekikö hän kirkkomuusikon työtään vain tunnollisesti ilman sen kummempaa "halua kristilliseen julistukseen, vielä vähemmän sydämen tarvetta", kuten puolestaan merkittävä saksalainen musiikin tutkija Friedrich Blume esittää (Sariola 2000, 103).



”Perinteisen käsityksen mukaan Bach oli syvästi uskonnollinen ihminen, joka oli omistautunut Jumalan ja kirkon palvelemiseen” (Boyd 2002, 264). Suomalainen pianotaiteilija Risto Lauriala (1949–) on vakuuttunut siitä:

Tiedämme Bachin olleen vakaumuksellinen kristitty, jonka elämäkatsomuksen mukaista oli kirjoittaa sävellyksiensä loppuun sanat Soli Deo Gloria. Ihmisen pienuus ja Jumalan suuruus olivat lähtökohtana hänen sävellystyölleen ja koko elämälleen. (Lauriala 2000, 63.)

Rovasti, *director cantus* Matti Kolehmainen jatkaa:

Kirkkomusiikin viran uskonnollista luonnetta ei voi väheksyä hänen tapaukseen, työ ei olisi ollut mahdollista ilman hengellistä motivaatiota. - - Säveltäjän hengellinen syvällisyys ilmenee varsinkin tekstisidonnaisissa teoksissa, kantaa-teissa, urkukoraaleissa, passioissa ja moteteissa. Niissä sana ja sävel nivoutuvat soivaksi sanaksi. (Kolehmainen, M. 2000, 31.)

Bach itse raottaa suhtautumistaan musiikkiin ja sen tehtävään kenraalibasson oppikirjassaan vuodelta 1738:

Kenraalibasso on musiikin täydellisin perusta, jota soitetaan molemmilla käsillä siten, että vasen käsi soittaa kirjoitetut nuotit, kun taas oikea sepittää niihin liittyen konsonansseja ja dissonansseja, jotta muodostuisi hyvin soiva harmonia *Jumalan kunniaksi ja mielen sopivaksi virkistykseksi*. Kaiken musiikin, siis myös kenraalibasson päämäärä ja perimmäinen syy ei saa olla mikään muu kuin *Jumalan kunnia ja mielen rakennus*. Missä tätä ei oteta huomioon, siellä ei ole mitään varsinaista musiikkia vaan pelkästään saatanallista lörpöttelyä ja posetiivin pyörittämistä. (Sariola 2000, 98–99.)

Nämä Bachin omat sanat paljastavat ainakin sen, että Bach oli hyvin harrastunut teologiasta ja että hän tunsu hyvin erityisesti uskonpuhdistaja Martti Lutherin kirjoitukset – onhan Bachin käyttämä ilmaisutapa hyvin lähellä Lutherin ajatuksia musiikista, ja sivuavatpahan ne hyvin läheltä myös Bachin aikalaisen, musiikkia koskevan kirjan vuonna 1700 julkaisseeseen musiikin teoreetikon ja säveltäjän Friedrich Erhard Niedtin (1674–1717) opetuksia. Tiedetään myös, että Bachilla oli hyvin laaja teologinen kirjasto, joka sisälsi muun muassa kaksi Martti Lutherin koottujen teosten laitosta. (Sariola 2000, 99-100, 104)

On yleisesti tunnustettua, että muusikkona ja säveltäjänä Bach oli vallan harvinaislaatuisen lahjakas, ”sävelnero” – tosin eittämättä myös työteliäs, tiedonjanoinen ja oppimishaluinen. Onkin aihetta olettaa, että hänen lahjakkuutensa ulottui myös muille elämänalueille ja tieteenaloille. Hän

varmasti omaksui hyvin luterilaisuuden tiedollisen sisällön olleessaan viikoittain läsnä jumalanpalveluksissa ja lukemalla teologista kirjallisuutta. Bach on ollut ilmeisen sivistynyt myös maattisesti ja pystynyt hahmottamaan hyvin eri ulottuvuuksia niin abstraktisti (teostensa sisällösä) kuin konkreettisesti (säveltämisensä tekniikassa). Yrjö Sariolan (1932–) – teologian tohtori ja Lapuan hiippakunnan emerituspiispa – mukaan barokin aikakaudelle tyypillisessä tekstilähtöisessä sävellystekniikassa, sisältäen muun muassa sävelmaalailun, kontrapunktin ja harmonian ilmaisukeinot, Bach oli erityisen taitava:

Bach tunsu tarkkaan musiikin ja klassisen retoriikan yhteiset piirteet ja rakensi sävellyksensä retoriikan lakien mukaisesti. Melodisilla, harmonisilla, rytmisillä ja kontrapunktisilla kuvioilla eli figureilla Bach tulkitsi Raamatun tekstien sisältöä. Näin hän toteutti luterilaisen sanamusiikin periaatteita. Samalla hän osoitti, miten rikkaita mahdollisuuksia musiikilla on evankeliumin viestittämisessä. (Sariola 2000, 115.)

Bach oli perehtynyt huolella myös lukusymboliikkaan ja -kabbalastiikkaan (Norio 1972, 5), joiden keinoja hän käytti taitavasti erityisesti hengellisissä vokaaliteoksissaan:

Bachilta löytyy myös paljon lukusymboliikkaa, jonka käyttö oli yleistä luterilaisen puhtasoppisuuden aikana. Esimerkiksi Johannes-passiossa on 17 raamatullista kertomusjaksoa. 17 on kymmenen ja seitsemän symbolinen summa, joka ilmentää lain ja evankeliumin yhteenkuuluvuutta ja siten täydellistä pelastusta. (Sariola 2000, 116.)

Bach oli joka tapauksessa aktiivinen kristitty: rippi- ja ehtoollisellakäyntiluettelot osoittavat, että Bach kävi jopa tavanomaista enemmän ripillä ja ehtoollisella ja että vielä kuusi päivää ennen hänen kuolemaansa järjestettiin Bachien kotona yksityinen ehtoollisenvietto (Sariola 2000, 106).

Vaikka voidaan ajatella, että Bach pyrki tavoitteellisesti urallaan eteenpäin ja haki äkkiseltään katsottuna ehkä pelkän kunnianhimonsa ajamana uusia virkoja, joissa olisi paremmat edellytykset työskennellä ja saavuttaa arvostusta – kenties ansaitakin enemmän – oli hänen hengellisellä ajatusmaailmallaan joskus ilmeinen vaikutus myös työpaikan valintaan. Bach erosi vuonna 1708 Mühlhausenin Blasius-kirkon urkurin virasta ja siirtyi Weimarin hovin palvelukseen, koska hänen pietistisellä esimiehellään oli niin poikkeavat teologiset käsitykset musiikin asemasta ja tehtävästä jumalanpalveluselämässä kuin hänellä itsellään (Sariola 2000, 100).

Bach siis tunnusti kaiken musiikin, jopa kenraalibasson – ei siis vain kirkkomusiikin – päämääränä olevan Jumalan kunnian ja mielen rakennuksen. Niinpä hänen mukaansa ”varsinainen raja musiikissa ei kulje maallisen ja hengellisen musiikin välillä vaan sen sijaan siinä, tähtääkö musiik-

ki Jumalan kunniaan ja ihmismielen rekreaatioon vai ei” (Sariola 2000, 102). Riippumatta siitä, oliko kyseessä hovin tarkoitukseen sävelletty maallinen teos vai jumalanpalvelusmusiikki, Bach kirjoitti sävellystensä alkuun kirjaimet J. J., *Juvante Jesus* (Jeesuksen avulla) ja loppuun S. D. G., *Soli Deo Gloria* (yksin Jumalalle kunnia) (Sariola 2000, 102). Bach ei tehnyt eroa hengellisen ja maallisen musiikin välillä, vaan esimerkiksi Jouluoratorioonsa hän lainasi aikaisemmin säveltämiään maallisia kantaattejaan (Lauriala 2000, 63). Sellotaiteilija ja -pedagogi Seppo Laamanen (1928–) tiivistääkin:

Bachin musiikissa yhteys Raamattuun, hengellisyys ja uskon ulottuvuus ovat äärimmäisen tärkeitä tekijöitä. Vaikka soitinmusiikki on formaattista, tulee Bachin syvä usko esiin siinäkin. Musiikin kauneus on loppumatonta ja ajatonta. (Laamanen 2000, 71.)

Esther Meynell (1985) on kirjoittanut kaunokirjallisen teoksen ”Anna Magdalena Bachin Pikku kronikka”. Vaikka teos on suurelta osin fiktiivinen, puhuttelee sen kuvaus Bachin ja hänen toisen vaimonsa kiintymyksestä ja keskinäisestä kunnioituksesta lukijaa vahvasti. Meynell maalailee Anna Magdalenan pitäneen miestään uskonnollisimpana kohtaamanaan ihmisenä. Vaimonsa fiktiivisin sanoin Bach ei ilmaissut itseään niinkään puheissaan vaan siinä, mitä itse oli – ja ennen kaikkea musiikissaan:

Uskonto oli jotakin häneen kätkeytyä, joka ei näkynyt pinnalle, mutta joka oli olemassa eikä milloinkaan unohtunut. - - Syvällä sydämessään hän kantoi Ristiinnaulitun kuvaa, ja hänen jaloin musiikkinsa on kuolemaa ikävöivän huuto, joka kohoaa hänen huuliltansa, kun hän näkee ylösnousseen Vapahtajan. - - Milloinkaan hänen sävelmänsä ei ollut niin kaunis ja intohimoisen hekuva kuin silloin, kun hänen teoksessaan puhuivat kuoleman ja tästä elämästä erkanemisen ajatukset. (Kolehmainen, T. 2000, 139, 145.)

Niin Bachin hengellinen kuin maallinenkin sävellystuotanto on monumentaalinen ja puhutteleva jo sinänsä. Ei olekaan tarpeellista pyrkiä – mistä lähtökohdasta tahansa – maallistamaan eikä toisaalta ylihengellistämäänäkään Bachia henkilönä tai hänen sävellystuotantaan ja sen vaikuttimia. Jokainen löytäne joka tapauksessa hänen musiikistaan, joko maallisesta tai hengellisestä, itselleen jotain rakentavaa – kuten pianotaiteilija Risto Lauriala vakuuttaa:

Bachilla on annettavanaan jokaiselle oma aarteensa, niin vakaumukselliselle kristitylle kuin uskonottomallekin. Jokainen voi löytää hengenravintoa, musiikillisia, uskomattomilta tuntuvia oivalluksia, emootioita ja myös ”kosmisen ulottuvuuden” heijastumaa.” (Lauriala 2000, 63.)

## 4 JOHANNES-PASSIO

### 4.1 Passioista yleensä

Kristillisessä kirkossa on ollut jo 300-luvulta lähtien tapana esittää hiljaisella viikolla Kristuksen kärsimyshistoria jostakin neljästä evankeliumista vuorolukuna (Mattila 2003, 4). Tällaisella toistuvalla perinteellä on yleensä taipumus vuosien saatossa muuttua vähitellen tyylieltyemmäksi (Mattila 2003, 4). Keskiajalla, viimeistään 700-luvulla, raamatunluku vaihtuikin liturgiseksi lauluksi, kun evankeliumin kertomuksia alettiin esittää *resitoiden* eli puheenomaisesti laulaen (Boyd 2002, 178–179). Resitoijana oli jumalanpalveluksen toimittaja eli *liturgi*. 800-luvulta lähtien on säilynyt jonkinlaisia nuottimerkintöjä ensimmäisistä passioresitatiiveista. Seuraava askel passioperinteen (lat. *passio* = kärsimys) kehittämisessä oli useampien laulajien mukaantulo liturgin rinnalle (Rainio 2004, Takala 2003), ja näin raamatunluku alkoi 1200-luvulle tultaessa saada draamallisia piirteitä (Boyd 2002, 179).

Ennen uskonpuhdistusta kertomukset Kristuksen ristiinnaulitsemisesta laulettiin latinaksi (Boyd 2002, 178). Gregoriaanisiin sävelmiin alettiin 1400-luvulta lähtien sekoittaa polyfoniaa (Boyd 2002, 179), mutta 1500-luvulle tultaessa evankeliumien esitystapa muuttui modernimpaan ja entistä ilmeikkäämpään tyyliin (Rabe 1958, 96). Martti Lutherin (1483–1546) käynnistämän uskonpuhdistuksen seurauksena kirkoissa käytetty kieli oli vaihtunut latinasta seurakuntalaisten äidinkieleksi, ja passioissa kärsimyshistorian tapahtumien väliin ruvettiin liittämään kansankielisiä koraaleja (Rabe 1958, 96), alkuun seurakunnan laulamina.

1300-luvulla oli jo vakiintunut käytäntö, että passiota esittivät kolme eri henkilöä (Rabe 1958, 96). Tapa säilyi kirkossa myös uskonpuhdistuksen jälkeen. Lutherin saksalaisessa messussa vuodelta 1526 evankeliumeja esittävät kolme laulajaa oli jo roolitettu selkeästi: *vox evangelistae* (evankelista, kertoja), *vox personarum* (muut henkilöt, muun muassa kansanjoukot) ja *vox Christi* (Kristus) (Rainio 2004). Ihmisjoukkojen osuuksien esittäminen siirtyi passioissa vähitellen kuoron tehtäväksi. Barokin aikana kukoistaneiden sävellysmuotojen, oopperan ja oratorion vaikutuksesta passiotkin alkoivat saada yhä draamallisempia piirteitä 1600-luvulla (Rabe 1958, 96). Heinrich Schützin (1585–1672) säveltämät passiot olivat jo selkeästi barokkityylisiä, affektiivisia mestariteoksia, mutta säestyksettömiä (Anderson 1996, 251). J. Bachin aikakaudelle (1700-luvulle) tultaessa oli jo syntynyt *oratoriopassion* laji, jonka esityksissä käytettiin soittimia ja jossa evankeliumin

jakeitten väliin oli virsisäkeistöjen lisäksi tapana lisätä mietiskelevää, vapaata runoutta (Boyd 2002, 179).

J. S. Bachin säilyneet passiot ovat oratoriopassiolajin huipentuma (Boyd 2002, 179). Bachin passiot muodostuvat dramaattisista kuoro-osista, evankelistan ja muiden resitoivien henkilöiden ilmeikkäästä lausuntalaulusta (resitatiiveista), seurakunnalle tutuista koraaleista sekä evankeliumin merkittävimpiä kohtia tunnelmoimaan pysähtyvistä aarioista. Koraalit edustavat vertauskuvallisesti kärsimysnäytelmän tapahtumien kulkuun eläytyvää seurakuntaa, kun taas aariat peilaavat tilannetta subjektiivisesti tarkastelemaan pysähtynyttä yksilöä (Rabe 1958, 96).

Oratoriopassioita, jollaiseksi myös Bachin Johannes- ja Matteus-passiot luetaan, edustavat siis *oratorion* alalajia. Oratoriot (ital. *rukoushuone*) yleistyivät rinnakkain oopperan kanssa erityisesti Italiassa 1600-luvulta lähtien. Oratorio eroaa oopperasta siten, että siihen ei kuulu näyttämöllistä toimintaa eikä lavasteita ja että se pohjautuu yleensä raamatullisiin teemoihin. Kuitenkin oopperan vaikutus oratorioiden, myös passioiden, kehitykseen oli voimakas (Rabe 1958, 96). Dramatisointitaipumus pyrki muuttamaan 1600–1700 -luvuilla myös passioiden luonnetta: ei pitäyditty enää Raamatunlauseissa, vaan niiden perusteella tehtiin uusia riimiteltäviä, paisuttelevia tekstejä, jotka jakautuivat näytöksiin ja korostivat erilaisia kuvainnollisia roolihenkilöitä (Rabe 1958, 97). Bach halusi kuitenkin pysyä ehdottomasti Raamatun teksteissä ja pitikin passioissaan keskiössä Jeesuksen kärsimyshistoriaa resitoivan evankelistan tehtävän.

## 4.2 Johannes-passion historia

Ilmeisen luotettavien lähteiden mukaan Johann Sebastian Bach sävelsi kaiken kaikkiaan viisi passiota (Rabe 1958, 97 ja Boyd 2002, 179). Kaksi niistä, Johannes- ja Matteus-passiot, ovat säilyneet täydellisinä, kolmesta muusta on olemassa vain olettamuksia; Markus-passiosta (BWV 247) on jäljellä vain libretto ja se pohjautunee pitkälti kantaatteihin BWV 54 ja BWV 198, Luukaspassion (BWV 246) suhteen ei olla edes varmoja, onko se Bachin omaa musiikkia alkuunkaan (Boyd 2002, 179).

Bach esitti passioitaan vuosittain työskennellessään Leipzigin Tuomaskanttorina ja kaupungin musiikinjohtajana (*director musices*) vuodesta 1723 lähtien (Anderson 1996, 248). Vuosina 1724–1739 Bachin passioita esitettiin joka pitkänäperjantaina, mutta sen jälkeen hän ilmeisesti menetti suurimman motivaationsa jokavuotista passioperinnettä kohtaan – ainakin passioesitysten doku-

mentaatio on siihen loppunut (Boyd 2002, 180). Bach esitti kuitenkin passioitaan varmuudella myös vuoden 1739 jälkeen, muun muassa Johannes-passion vielä aivan viimeisinä elinvuosinaan.

Johannes-passio (BWV 245) on joka tapauksessa ensimmäinen Bachin passioista. Bach alkoi säveltää sitä jo alkuvuodesta 1723 työskennellessään vielä kapellimestarina ruhtinas Leopoldin hovissa Köthenissä (Anderson 1996, 245). Johannes-passio saattoikin olla eräänlainen Bachin työnäyte Leipzigin virkaan, jota hän oli hakenut jo vuonna 1722 viran entisen haltijan Johann Kuhnaun (1660–1722) kuoltua, mutta jonka hän sai vasta keväällä 1723, koska tehtävään alun perin valittu, aikansa menestyksekkäin saksalainen säveltäjä, Georg Philipp Telemann (1681–1767) jäikin entiseen virkaansa Hampuriin (Anderson 1996, 248).

Köthenin hovissa Bachilla oli ollut hyvät oltavat niin taloudellisesti kuin musiikillisestikin: toimeentulo oli turvattu, perheellä oli hyvät oltavat, ruhtinas oli suuri musiikin ystävä, ja Bach sai olla taiteellisesti vapaa ja keskittyä soitinmusiikin säveltämiseen (Nordgren 2005). Tuolta Köthenin aikakaudelta 1717–1723 ovatkin peräisin muun muassa Bachin Brandenburgilaiset konsertot. Joulukuussa 1721 ruhtinas Leopold kuitenkin avioitui, ja tuore ruhtinatar osoittautui täysin musiikista piittaamattomaksi. Se teki Bachin olon hovissa tukalaksi ja rikkoi lopulta myös hänen ja ruhtinaan ystävyuden (Anderson 1996, 247). Myös Bachin henkilökohtaisen elämän koettelemukset, muun muassa hänen ensimmäisen vaimonsa Maria Barbaran kuolema vuonna 1720, saattoivat saada syvästi kristityn säveltäjän miettimään vaihtoehtoa työskennellä kirkon palveluksessa. Joka tapauksessa Leipzigin kanttorinvirka oli Saksan arvostetuimpia, ja voidaan pitää luonnollisena myös Bachin hakeneen sitä ensisijaisesti ammatillisen haasteen ja mielenkiinnon vuoksi.

Johannes-passio esitettiin ensimmäisen kerran Leipzigin Pyhän Nikolain kirkossa pitkäperjantain iltajumalanpalveluksessa 7. huhtikuuta 1724. Teoksen ensimmäinen osa kuultiin ennen saanaa ja toinen sen jälkeen. Bach johti passionsa itse continuo-soittimen ääreltä. Esitystä varten hänellä lienee ollut käytettävissä vain muutamia heikosti koulutettuja laulajia ja soittajia, enimmäkseen Tuomaskoulun poikia ja harrastajamaisesti soittavia opiskelijoita (Nordgren 2005). Parhaat poika-kuorolaiset lauloivat myös sekä aariat että resitatiivit.

Bach esitti Johannes-passionsa ensiesityksen jälkeen vielä ainakin kolmeen otteeseen: seuraavana vuonna 1725, noin vuonna 1730 sekä kertaalleen vielä 1740-luvulla vain joitakin vuosia ennen kuolemaansa. Jokaisella neljällä dokumentoidulla esityskerralla Bach johti Johannes-

passiostaan erilaisen version – todennäköisimmin käytännön sanelemana, eri tilanteisiin esityskokoonpanon, solistien, vallanpitäjien ja omien mieltymysten mukaan muokattuna. Vuoden 1725 Johannes-passio erosi eniten alkuperäisestä vuoden 1724 versiosta ja kolmas versiokin melkoisesti; niissä jopa kokonaisia osia oli jätetty pois tai korvattu uusilla. Viimeisessä esityksessään Bach palasi suurelta osin alkuperäiseen ensimmäiseen versioonsa, ja sen pohjalta hän vielä elämänsä viimeisinä vuosinaan pyrki työstämään useissa esityksissä muovautuneesta suurteoksestaan Matteus-passion ja h-mollimessun kaltaista hiottua laitosta, mutta viimeistelytyö jäi kesken, noin ensimmäisen osan puoleenväliin. Kun Johannes-passiota nykyään esitetään, käytetään lähes poikkeuksetta vuoden 1724 alkuperäisversiota. (Mattila 2003, 3.)

### 4.3 Johannes-passion sisältö

Bachin Johannes-passio kertoo Jeesuksen kärsimyshistorian Johanneksen evankeliumin lukujen 18–19 mukaan. Evankeliumijakso sisältää Jeesuksen vangitsemisen Getsemanen puutarhassa, Jeesuksen kuulustelut ylipappien ja Pontius Pilatuksen toimesta, Pietarin kieltämisen, Jeesuksen tuomitsemisen, ristiinnaulitsemisen, kuoleman ja hautaamisen. Jeesuksen kuolinhetken yhteyteen Bach on lisännyt pätkän tekstiä Matteuksen evankeliumista kertomaan, miten temppelin esirippu repeää kahtia ylhäältä alas asti, maa järkkyy ja haudat aukenevat. Tuota kohtaa ei ole Johanneksen evankeliumissa, joten Bachilla lienee ollut erityinen tarve havainnollistaa tässäkin teoksessaan Jeesuksen kuoleman yhteydessä tapahtuneet luonnonmullistukset (Rabe 1958, 100).

Evankeliumitekstin väliin Bach on lisännyt koraaleita ja muuta vapaata runoutta aarioiden muodossa. Koraalit, tuonaikaiselle seurakunnalle hyvinkin tutut virret, ovat passiossa yhteislaulun ja yhteisöllisyyden symboli (Sariola 2000, 118). Ne vievät ajatukset aina alkukirkon aikoihin ja siihen yhteenkuuluvuuden tunteeseen, joka vainotussa yhteisössä on epäilemättä ollut vahva (Mattila 2003, 4). Bachin kantaattien loppukoraaleihin seurakunta sai tavallisissa jumalanpalveluksissa vapaasti yhtyä (Sariola 2000, 112), mutta passioiden osalta ei tiedetä varmasti, lauloiko seurakunta tuohon aikaan koraalit yhdessä kuoron kanssa – todennäköisesti ei (Mattila 2003, 4). Hyräilemistä ei toki kukaan voinut estää. Joka tapauksessa seurakunta pääsi koraalien kautta yhteisöllisesti osallistumaan passion muodossa toteutettuun liturgiaan (Boyd 2002, 183).

Johannes-passion aarioita varten Bach on käyttänyt eri tekstilähteitä. Ainakin puolet aariateksteistä pohjautuu hampurilaisen Heinrich Brockesin (1680-1747) aikanaan hyvin tunnettuun kärsi-

mysrunoelmaan, mutta Bach on itse muokkaillut tekstejä paremmin käyttöönsä soveltuviksi (Rabe 1958, 97–98). Aariatekstit tuovat passioon henkilökohtaisen mietiskelyn ja evankeliumitekstiin reagoivan näkökulman (Boyd 2002, 182).

Johannes-passion sisältö voidaankin yhteenvedon omaisesti jakaa neljään tasoon (Boyd 2002, 181). Ensimmäisen tason, kerronnallisen elementin, muodostavat evankeliumin tekstiin sävelletyt kohdat eli evankelistan, Jeesuksen ja sivuhenkilöitten (muun muassa Pietari ja Pilatus) resitatiivit sekä lyhyet kansanjoukkoja kuvaavat kuoro-osat, ns. *turba*-kuorot (lat. turba: mellakka, sekasorto, ihmispaljous). Toisen, lyyrisen tason muodostavat mietiskelevät ja henkilökohtaisesti evankeliumin tapahtumiin reagoivat aariat. Kolmas, yhteisöllisen ja hengellisen hartaudenharjoittamisen taso rakentuu tuttujen koraalien varaan. Suuret ja dramaattiset, vapaaseen tekstiin sävelletyt kuoro-osat (alku- ja loppukuorot) ilmentävät teoksen neljättä tasoa, monumentaalista mittakaavaa, kommentoimalla kärsimystapahtumia ”toisinaan jopa kunnioitusta herättävällä draamallisella voimalla” (Anderson 1996, 252).

Johannes-passio oli aikansa jumalanpalvelusmusiikkia. Nykyinen, 1800-luvulla alkunsa saanut käytäntö tehdä passioistakin puhdasta konserttitaidetta, viedä ne konserttisaleihin ja siten irrottaa ne alkuperäisestä yhteydestään (Huttunen 2002, 336) olisi siis Bachille täysin vieras. 1700-luvun henkeen – kuten ei myöskään Bachin tavoitteisiin – ei kuulunut pyrkimys säveltäjän tai esiintyjien korostaminen (Nordgren 2005), vaan solistien, musiikinjohtajien ja erityisesti säveltäjien ihannointi yleistyi vasta romantiikan aikakauden tuoman ajattelutavan myötä 1800-luvulla (Huttunen 2002, 337). Bach ei olisi varmasti myöskään ymmärtänyt nykyistä tapaa käyttää evankelistan ja Jeesuksen rooleissa kaikkein kuuluisimpia ja parhaiten palkattuja solisteja, vaan hän käytti niissä parhaita kuorolaisiaan (Boyd 2002, 182). Myös Johannes-passion partituurin Bach aloitti kirjaimilla J. J. (Jeesuksen avulla) ja päätti sen merkintään S. D. G., *solī Deo Gloria* (yksin Jumalalle kunnia) korostaakseen teoksensa kirkollista luonnetta ja sen kärsivän päähenkilön taivaallista kuninkuutta.

#### **4.4 Johannes-passion kokoonpano ja rakenne**

Johannes-passio on sävelletty kuorolle, solisteille ja orkesterille. Kuorolle kirjoitettu materiaali on kauttaaltaan neliäänistä (sopraano – alto – tenori – basso), joten minimivaatimus on neljä laulajaa – tosin yleensä käytetään suurempaa kuorokokoonpanoa. Solisteja tarvitaan laulamaan evankelistan, Jeesuksen ja eri sivuhenkilöiden (muun muassa Pietari ja Pilatus) resitatiiveja sekä



sopraano-, alto-, tenori- ja bassoarioria ja -ariosoja. Orkesteriin kuuluu jousisoittimia ja puupuhaltimia, mutta ei vaskia eikä lyömäsoittimia, onhan kyseessä kärsimysmusiikki (Norio 1972, 4). Orkesterin pohjan muodostaa continuo-ryhmä eli matalat jousisoittimet (sello, kontrabasso) ja yleensä myös matala puupuhallin (tyypillisesti fagotti) sekä continuo-kosketinsoittimet. Alkuperäisistä continuo-kosketinsoittimista on eri lähteissä ristiriitaista tietoa. Positiivisyyppisiä urkuja lie-nee käytetty continuoossa joka tapauksessa, mutta cembalon osallisuudesta kiistellään. Norio (1972, 4) väittää, että cembalo oli tuohon aikaan maallinen, jopa syntinen soitin (Mattila 2003, 4), jota ei kirkossa käytetty, vaan urut olivat ainoa continuoossa käytettävissä oleva soitin. Mutta Spányin (suullinen tiedonanto 31.3.–11.4.2006) mukaan cembalo löytyi lähes jokaisesta kirkosta Saksassa 1700-luvulla, ja sitä käytettiin tyypillisesti continuo-soittimena. Spányin näkemystä tukee se, että neljättä Johannes-passion esityskertaansa varten Bach kirjoitti erikseen cembalostemman (Mattila 2003, 4); oliko kyseessä sitten onnellinen sattuma, että cembalo oli aiemmista esityksistä poiketen käytettävissä vai soittiko sitä tuolla kertaa sellainen henkilö, joka tarvitsi käyttöönsä erityisen, edes viitteellisesti uloskirjoitetun stemman? Nykyään molempia, niin urkuja kuin cembaloakin, käytetään continuo-ryhmässä tilanteesta riippuen ja tyypillisesti yhdessäkin.

Johannes-passio rakentuu pääasiassa evankelistan, mutta myös Jeesuksen ja muiden henkilöiden resitoiman Johanneksen evankeliumitekstin ympärille. Evankeliumitekstin joukkoon on liitetty 11 koraalia kahdeksalla eri virsisävelmällä, yhdeksän sooloariaa sekä alku- ja loppukuorot.

Teos alkaa mittavalla alkukuorolla, ”Herr, unser Herrscher” (Herra, valtiamme). Se ei pohjaudu mihinkään koraaliin, vaan on prologin omainen valtaisa da capo -osa, joka ikään kuin aukaisee portin Kristuksen kärsimyskertomukselle (Boyd 2002, 183). Alkukuoron jälkeen alkaa evankelistan kertomus. Kerronta on energisen vilkasta ja luonnehtii selkeästi muun muassa epäilyjä, kysymyksiä ja pilkkaa. Yksittäisiä sanoja painotetaan ilmeikkäästi. Passion roolihahmoista Jeesusta laulaa basso, ja vuorosanoissa heijastuukin hänen korkea rauhansa. Pietari puhuu kuohuksissaan katkonaisesti, Pilatus puolestaan ”ikävystyneen arvokkaasti” (Rabe 1958, 100). Kuorokoh-  
taukset ovat dramaattisia ja kuvaavat ilmeikkäästi muun muassa ylipapin palvelijoita heidän vangitessaan Jeesusta tai kuulustellessaan Pietaria, juutalaisia vaatimassa Pilatuksen palatsin edessä Jeesusta ristiinnaulittavaksi tai sotilaita heittävässä arpa Jeesuksen vaatteista (Rabe 1958, 100–101). Sävelmaalailun keinoja käytettiin tuohon aikaan yleisesti, mutta Bach käyttää niitä erityisen nerokkaasti (Norio 1972, 4) ilmaisten usein tekstin tunnelmaa tai jopa yksittäisiä sanoja selvillä musiikillisilla keinoilla. Johannes-passion tunnetuimpia sävelmaalailun kohtia ovat Pietarin itku, kukon kiekuminen, Jeesuksen ruoskiminen, bassoarian kehotus kiiruhtaa Golgatalle sekä

luonnonmullistukset Jeesuksen heittäessä henkensä (Takala 2003). Johannes-passion lyyrisiä lepopaikkoja ovat kauniit aariat, esimerkiksi Jeesuksen kuolemaa seuraavat suruntäyteiset ”Es ist vollbracht” (Se on täytetty), ”Mein teurer Heiland” (Kallis Vapahtajani) ja ”Zerfliesse mein Herze in Fluten der Zähren” (Sula, sydämeni, kyynelten tulvassa) (Nordgren 2005). Haikea loppukuoro ”Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine” (Lepää rauhassa, pyhä ruumis) on myös eräänlainen lyyrinen ”kuoroaaria”, luonteeltaan hautaus- ja jäähyväislaulu, jonka sopraanossa esiintyvä teema tuo mieleen arvokkaan hyvästelevät kädenliikkeet (Rabe 1958 99) ja jonka laskevat murtoisoinnut symboloivat Kristuksen hautaanlaskemista (Boyd 2002, 184). Teos päättyy puhuttelevan yksinkertaiseen, välittömän tunteelliseen loppukoraaliin ”Ach Herr, laß dein lieb’ Engelein Am letzten End’ die Seele mein In Abrahams Schoß tragen” (Oi Herra, anna rakkaitten enkeliesi kantaa viimeisellä hetkellä sieluni Aabrahamin syliin). Pianotaitelija Risto Laurialan mielestä Johannes-passion loppukoraali symboloi koko Bachin musiikillista sanomaa:

Hän oli saanut Herraltaan lahjan pukea säveliksi ihmisen tuskan ja hädän, mutta myös riemullisen varmuuden tulevaisuudesta kirkkaudessa. Bachille kuolema ei merkinnyt koskaan loppua, vaan porttia todelliseen elämään. Usko kuoleman voittajaan Jeesukseen Kristukseen siivitti lopullisesti Bachin julistamaan musiikillaan toivoa, lohdutusta ja uskoa. (Lauriala 2000, 64–65.)

Oululaistunut rovasti Niilo Rauhala (1936–), itse aikamme merkittävimpiä virsirunoilijoita, ihastelee myös erityistä sanan ja sävelen yhteyttä Johannes-passion loppukoraalissa:

Johann Sebastian Bach päättää Johannes-passionsa ylevään koraaliin, joka on viimeinen säkeistö Martin Schallingin virrestä *Sinua, Jeesus, rakastan*. Passio huipentuu kirkkaisiin sointuihin, ja sen näköala avautuu elämän ja kuoleman tuolle puolen ylösnousemukseen ja ikuiseen elämään. Sanat ja sävelmä muodostavat juhlavan, harmonisen kokonaisuuden. *Kun päättyy kerran matkani, / lähetä, Herra, enkeli / luoksesi minut tuomaan. - - Kun herätät sen kuolleista, / suo minun taivaan riemussa / katsella kirkkauttasi / ja nähdä rakkaat kasvosi*. Tämä säkeistö on virsikirjamme kauneinta kuolemaan liittyvää runoutta. Se on monen kuolemaansa lähestyvän kilvoittelijan rukous. (Rauhala 2005, 121.)

## 5 JOHANNES-PASSION ILMAISULLISET HAASTEET

Johann Sebastian Bachin Johannes-passion suurimmat esitykselliset ja tulkinnalliset haasteet johtunevat sen monumentaalisesta koosta ja tummansävyisestä aihepiiristä. Teoksen keskimääräinen soiva kesto ilman taukojakin on lähes kaksi tuntia. Vaikka Johannes-passion juoni eteneekin huomattavasti nopeammin ja tapahtumarikkaammin kuin yli kolmituntisen Matteus-passion ja se ei sisällä yhtä paljon ”isoveljelleen” tyypillisiä pitkäkestoisia *da capo* -aarioita, on tuon mittaluokan teoksen musiikillisen kaaren ja arkkitehtonisen rakenteen hahmottaminen ja kannattelu äärimmäisen haastavaa. Evankelistan resitoima ilmeikäs raamatunluku ja kuoron esittämät kansanjoukkojen dramaattiset reaktiot ja kommentit pitävät kuulijaa tiukasti otteessaan, mutta lukuisten koraalien ja mietiskelevien aarioiden sekä ennen kaikkea kokonaisuuden seuraaminen ajatuksen kanssa saattaa joskus käydä jopa työlääksi. Monet Bachin sävelkielen symboliset lukujen, sävelajien, sävelkuvioiden ja soitinvalintojen merkitykset menevät nykykuulijalta ohi huomaamatta tai ymmärtämättä (Mattila 2003, 4), joten ilman yksittäisten laajamuotoisempien osien ja kokonaisuuden intensiivistä linjakkuutta on vaarana, että kuulija herpaantuu ja menettää parhaan otteensa esityksestä.

Monikaan kuulija ei kuuntele passiota partituuri tai teoksen sisältöä ja yksityiskohtia avaava opus kädessään, vaan keskittyy antamaan sakraaliakustiikassa ja -ympäristössä soivan Bachin puhuttelevan sävelkielen ja piinaviikon raamatullisen sanoman soljua tajuntaansa. Tällöin on teoksen edetessä tarjottava kuulijalle ensinnäkin hyvin valmisteltua, taiteellisesti korkeatasoista ja linjakasta sekä mielenkiintoista kuultavaa, jotta nautinto säilyisi – mieluiten läpi teoksen. Särötöntä tai edes virheetöntä ei musisoinnin tarvitse olla, mutta ilmaisun tulisi olla stimuloivaa ja otteessaan pitävää. Näin käsillä olevasta passiosta, kenties jokavuotisesta pääsiäisrituaalista, saattaisi tulla kuulijalle ainutlaatuinen ja erityisen puhutteleva musiikillinen ja hengellinen elämys.

Vaikka suomalaiselle kansanluonteelle taitaa nimenomaan mustanpuhuva passiomusiikki sopia varsin hyvin, mistä kertonee osaltaan näiden Jeesuksen kärsimyshistoriasta kertovien sävelteosten suosio Suomessa, saattaa piinateema käydä osalle kuulijoista raskaaksi. Niinpä musiikillisen ilmaisun ja esitystunnelmankin kautta tulisi pyrkiä valottamaan teoksen tumman perussävyä läpi kajastavaa näkymää Jeesuksen kärsimysten jälkeisestä pelastuksellisesta ylösnousemuksesta ja pääsiäisen riemusta. Vasta tämä pelastushistorian kokonaisuuden hahmottaminen antaa kuulijalle eväitä käsitellä joskus lohduttomaltakin tuntuvaan passioiden sanomaa.

Johannes-passion musiikillisen ilmaisun lähtökohtana tulee olla barokin perinteen mukaisesti teoksen raamatullinen sisältö ja draamallinen teksti yksityiskohtineen. Bachin sävelkieli edustaa barokkityylin huipentumaa, ja sen niin rakenteellinen, melodinen, harmoninen kuin tekstin pienempiin yksityiskohtiinkin tarttuva symbolinen rikkaus on kaikessa moniulotteisuudessaan vuodatettu Johannes-passioonkin. Tässä suurteoksessa Bach käyttää hyvin monipuolisesti erilaisia barokin aikakaudelle tyypillisiä sävellysmuotoja ja -tekniikoita: erilaisia tanssimuotoja muun muassa aarioissa ja joissakin turba-kuoroissa ja suuremmissa kuoro-osissa, vapaata retoriikka resitatiiveissa, ariosoissa ja pääosassa turba-kuoroista sekä fugattoja, imitaatiota ja muita polyfonisia tyylikeinoja niissä kansanjoukon repliikeissä, joissa on kuvattava joko hajanaisuutta tai sitten lainomaista ehdottomuutta. Bach yhdistelee näitä erilaisia jaksoja laajemmiksi, mestarilliseksi kokonaisuuksiksi.

Kokonaisvaltaisen musiikillisen ilmaisun saavuttamiseksi onkin aina hahmotettava eri osien sävellysmuodot ja -tekniikat, koska Bach on tekstilähtöisesti säveltäessään tietoisesti valinnut ne aina kulloistakin osaa varten. Jos lähdetään rakentamaan ilmaisua ja tulkintaa intuitiivisesti, pelkäämään tekstin herättämiin subjektiivisiin tuntemuksiin tukeutuen, on säveltäjän sävellystekniikan valinnalla ja muilla musiikillisilla yksityiskohdilla vaaraa joutua pimentoon – tuolloin ajaututaan helposti, erityisesti dramaattisten osien kohdalla, ylitempoihin ja menetetään samalla säveltäjän tarkoittama tekstin ja musiikin muodon yhteys, esimerkiksi tietty tanssillisuus tai fuugallinen vakaus. Säveltäjän valitseman sävellysmuodon tai -tekniikan hahmottaminen auttaa löytämään oikean poljennon lisäksi myös toimivat fraseeraus- ja artikuloititavat.

Bach käyttää Johannes-passiossaan runsaasti niin harmonisia kuin melodisia sävelmaalailun keinoja halutessaan painottaa tiettyjä yksittäisiä sanoja tai merkityksiä. Nuo sävelmaalailut kohdat on huomioitava, yleensä antamalla merkittävälle harmonia- tai sävelkululle hieman muuta tekstuuria enemmän aikaa. Bach ohjaa sävelkielellään myös poimimaan tekstistä esille tärkeitä yksityiskohtia oikeaoppisilla harmonisilla painotuksilla ja fraseerauksella, ilman erityistä sävelmaalauksellista huomiointia. Tällaiseen tekstilähtöiseen reagointiin on erityisesti laulajien, mutta myös soittajien, oltava valmiina. Varsinaisia nyansseja Bach ei ole kirjoittanut partituuriin ylös juurikaan, vaan dynaaminen vaihtelu tapahtuu joko koko esityskoneiston yhteisellä terassi-reagoinnilla tai orkestroinnin muutoksilla – joko säveltäjän valmiiksi merkitsemillä tai esittäjien itse päättämällä. Tällaista dynaamista herkkyyttä on hyvä viljellä läpi teoksen. Varsinaiset pidemmät, romanttiset crescendo- ja diminuendo-linjat eivät puolestaan suoranaisesti kuulu barokkityyliin.

Mielenkiintoisen ja taiteellisesti korkeatasoisen ilmaisun mahdollistaa ainoastaan teoksen hyvin toteutettu harjoittelu. Johannes-passion osalta hyvän harjoittelemisen suurin ”vihollinen” on teoksen laajuus; lukuisten ja usein pitkien osien yksityiskohtiin paneutumiseen ei aina ole riittävästi aikaa, vaan on priorisoitava ja keskityttävä ennen kaikkea kokonaisuuksiin. Tällöin korostuu musiikin johtajan rooli koskien erityisesti tempojen valintoja, ylimenoja osasta toiseen, pitkien musiikkilisten linjojen kannattelemista, teoksen arkkitehtonista hahmottamista sekä luonnollisesti yhdenaikaista musisointia.

## 5.1 Johannes-passion eri osien ilmaisuun vaikuttavat tekijät

Johannes-passio koostuu siis kertojan eli evankelistan, Jeesuksen sekä muiden henkilöiden (muun muassa Pietarin, Pilatuksen ja palvelijoiden) resitatiiveista, kansanjoukkojen reaktioita kuvaavista turba-kuoroista, koraaleista, aarioista ja ariosoista sekä teosta kehystävistä laajamuotoisemmista kuoro-osista, *kuoroaarioista* (alku- ja loppukuorot). Näissä erilaisissa osissa musiikilliseen ilmaisuun vaikuttavat usein eri tekijät, joita käynkin seuraavaksi yksityiskohtaisemmin läpi.

### 5.1.1 Resitatiivit ja turba-kuorot

Solisteista evankelista, Jeesus ja muita henkilöitä esittävät laulajat sekä kansanjoukkoa edustava kuoro vastaavat Johannes-passion evankeliumitekstiin pohjautuvan juonen etenemisestä. Erityisesti evankelistalla on suuri kerronnallinen vastuu. Teoksessa esiintyvät resitatiivit ja turba-kuorot edustavat sävellysmuodoltaan *vapaata retoriikkaa*. Tärkeintä on puheenomaisuus ja musiikillisen ilmaisun värittäminen juonenkäänteiden ja jopa yksittäisten merkittävien sanojen mukaan. Resitatiiveja säestää basso continuo, jonka tulee myös tulkita ilmeikkäästi tekstiä muun muassa dynaamisin ja agogisin keinoin. Turba-kuoroissa orkesteri yleensä tukee kuoroa kahdentaen sen stemmoja, ja joissakin kiihkeimmissä kansanjoukkokohtauksissa (ks. partituuri; osat 3, 5, 25 ja 29) on huiluille ja ykkösviuluille kirjoitettu kiivasta kuudestoistaosakuviota, jotka tulee nostaa muusta tekstuurista selkeästi esiin.

Muutamissa yksittäisissä turba-kuoroissa Bach käyttää sävellysmuotona jotakin barokin tansseista. Ehkä kuuluisin esimerkki tästä on 6/4-tahtilajiin kirjoitetut osat 34 ”Sei gegrüsset” ja 50 ”Schreibe nicht”. Niissä Bach käyttää vanhaa ranskalaista hovitanssia, joka on Spányin (suullinen tiedonanto 31.3.–11.4.2006) mukaan *courante*. Osassa 34 sotilaat pilkkaavat Jeesusta, ”juutalaisten kuningasta”. Rabe (1958, 100–101) ihmettelee, miksi Bach käyttää samaa teemaa osassa

50, jossa kansa kieltää Pilatusta: ”Älä kirjoita: juutalaisten kuningas”. Yhteinen nimittäjä on osien teksteistä kuitenkin helppo löytää: *juutalaisten kuningas*. Courante oli siis hovitanssi ja nimenomaan Ranskan hovin, jota saksalaiset eivät pitäneet arvossa – melkoinen kaksinkertainen iva siis *juutalaisten kuningasta* kohtaan! Spányin (suullinen tiedonanto 31.3.–11.4.2006) mukaan tällainen tekstin ja tietyn tanssin värittämän musiikin yhteys avautui Bachin aikalaisille ilman muuta. Niinpä courante-tanssin poljento on saatava näissä osissa esiin eikä sitä saa peittää esimerkiksi liian nopealla tempolla. Toinen kuuluisa tanssillinen turba-kuoro on osa 54 ”Lasset uns den nicht zerteilen”, ja siinäkin tanssin ekspressiivinen luonne on saatava esiin välttämällä liian nopeaa tempoalintaa.

Turba-kuoroissa esiintyy myös paljon polyfoniaa, tyypillisimmin fugattoja. Joskus Bach tahtoo polyfoniolla kuvata sekasortoa tai levottomuutta, kuten osassa 17 ”Bist du nicht”, jolloin tempo voi olla rauhaton ja nopea. Osissa 38 ”Wir haben ein Gesetz” ja 42 ”Lässest du diesen los” esiintyy puolestaan täydellinen neliääninen fugatto alkaen bassostemmasta ja siirtyen siitä vähitellen ylöspäin. Näiden kaikkien fuugan sääntöjen mukaan sävellettyjen osien tekstit kertovat *juutalaisten laista* ja *keisarista*, eli mustavalkoisista auktoriteeteista, joihin juutalaiset vetoavat saadakseen Pilatuksen tuomitsemaan Jeesuksen kuolemaan. Näiden vakaiden fuugien rakennetta ja eetosta ei mielestäni myöskään saisi rikkoa liian kiihkeällä tulkinnalla tai nopealla tempolla.

### 5.1.2 Koraalit

Bachin passioiden koraalit ovat siis protestanttisen virsilaulun, ”veisuun” symboli. Koraalit olivat passion ainoita kuulijoille entuudestaan tuttuja osia, virsikirjan virsiä, kaikki muu materiaali passioissa oli aikanaan ”modernia musiikkia”. Koraalit toteutetaan *colla parte* eli orkesteri kahdentaa kuoron stemmoja. Johannes-passiossa kaikki koraalit ovat tasajakoisia, ja monet niistä alkavat kohotahdilla. Hengityskohdat on koraalien nuottikuvassa merkitty fermaateilla – niitä ei siis tule käsitellä fermaatteina sanan nykyisessä merkityksessä. Yleensä fermaatti on tahdin kolmannella iskulla, jolloin kyseisen tahdin ykkösellä (tai edellisen tahdin kolmosella, jos fermaatti onkin ykkösellä) on sisällöllisesti tärkeä tekstiosa, joka on aina fraasin huippukohta. Fermaatilla merkitty sointu saa puolestaan olla painoton, jolloin se ohjaa musiikilliseenkin hengitykseen ja siirtymään seuraavaan fraasiin.

Koraalit ovat Johannes-passionkin lepokohtia, ja niissä Bach käyttää hyvin rikasta soinnutusta (Rabe 1958, 101). Sopraano ja basso ovat tärkeimmät stemmat, usein jopa dueton omaisesti.

Bassossa esiintyy usein barokille tyypillistä ”eetosmaista” liikettä (esimerkiksi Kahdeksasosakuviointi koraalissa 27 ”Ach, grosser König”), väliäänissä puolestaan runsaasti lomasäveliä. Väliäänien rooli kasvaa kadensseille tullessa, jolloin ne muodostavat harmoniassa usein pidätys-purkaus-jännitteen. Ne on hyvä nostaa dynaamisesti esille.

### 5.1.3 Aariat ja ariosot

Suurin osa Johannes-passion aarioista on rytmikaltaan kolmijakoisia ja pohjautuvat eri barokin tansstityyppeihin. Sopraanoaarioista tanssityypit ovat aika hyvin tunnistettavissa: osassa 12 ”Ich folge dir gleichfalls” esiintyy *passepiedin* ja osassa 63 ”Zerfliesse, mein Herze” puolestaan *sarabanden* poljento. Kolmijakoisten aarioiden tanssityyppien tunnistaminen auttaa fraseerauksessa ja rytminkäsittelyssä. Niin ikään kolmijakoisissa aarioissa usein esiintyvät *hemiola*-kadenssit on hyvä tunnistaa ja painottaa oikein.

Johannes-passiossa esiintyy kaksi ariosoa: lempeän suloinen bassoarioso ”Betrachte, meine Seel” (osa 31) ja tenorarioso ”Mein Herz!” (osa 62), joista ensimmäinen on klassinen ariosso (resitatiivin ja aarian välimuoto, ilman sanatoistoja), jälkimmäinen lähinnä orkesterisäestyksellinen resitatiivi (Rabe 1958, 102). Jälkimmäisessä esiintyy hyvin ekspressiivisiä jousitremoloita, jotka tulee maan järisemistä kuvailevina affekteina olla riittävän dramaattisia.

### 5.1.4 Laajamuotoiset kuoro-osat

Laajamuotoisia kuoro-osia, *kuoroaarioita*, on Johannes-passiossa kaksi: alkukuoro ”Herr, unser Herscher” (osa 1) ja loppukuoro ”Ruht wohl” (osa 67). Alkukuoro alkaa orkesterin alkusoitolla, jossa yhdistyvät yläjousiston jatkuva kuudestoistakuviointi ja huilujen ja oboeiden ”jalo valitus” (Rabe 1958, 98) sisältäen jatkuvia tuskaisia pidätys-purkaus-jänniteitä. Spányin (suullinen tiedonanto 31.3.–11.4.2006) mukaan alkukuoron josten ekspressiivinen materiaali saattaisi kuvata Leipzigin Tuomaskirkon kirkonkelloja: basso continuo puolen tahdin välein esiintyvät neljäosot esittäisivät suurimpia, sellojen ja alttoviulujen kahdeksasosaliikkeet keskikokoisia ja viulujen kuudestoistaosakuviot pienimpiä kelloja. Joka tapauksessa alkukuoron tuskallisen dramaattinen alkusoitto luo mielikuvan hälytys- tai huomiokelloista, jotka varoittavat kaupungin asukkaita esimerkiksi tulipalosta tai jostakin kulkutautiepidemiasta. Alkusoitto purkautuu kuoron dramaattisiin huudahduksiin: ”Herr, Herr, Herr”. Nuo huudahdukset ovat tyyppiesimerkki barokinaikaisen nuottikir-

joituksen viitteellisyydestä: huudahdukset on kirjoitettu neljäsosanuotteina, vaikka tekstilähtöisesti käsiteltynä niitä ei ole lainkaan perusteltua venyttää täyteen nuottiarvoonsa.

Alkukuoro jatkuu kuoron jousten tapaan laulamina kuudestoistaosajuoksutuksina. Ne puolestaan ovat hyvä esimerkki siitä, että lauluosuudet Bachin sävellyksissä eivät useinkaan ole kovin ”laullisia” (Nordgren 2003), vaan yleensä hyvinkin instrumentaalista (Groop 2000, 48). Alkukuorossa on myös pitkiä polyfonisia jaksoja, joissa eri stemmoissa esiintyvät teema-alukkeet on hyvät nostaa dynaamisesti esiin.

Johannes-passiossa ennen päätöskoraalia on perinteinen hautaus- tai jäähyväiskuoro ”Ruht wohl” (Boyd 2002, 184). Tuossa homofonisessa loppukuorossa melodia kulkee koko ajan sopraanossa (Rabe 1958, 99). Osan tempo on *sarabanden* (hitain kolmijakoisista barokkitansseista), joten sitä ei tule esittää liian nopeasti. Loppukuoron musiikillisen tulkinnan rakentamisessa on hyvä huomioida sen rondo-luonteinen (A – B1 – A – B2 – A) rakenne (Boyd 2002, 184).



## 6 JOHANNES-PASSIO HAAPARANNASSA JA OULUSSA KEVÄÄLLÄ 2013

Johann Sebastian Bachin Johannes-passio (BWV 245) esitettiin johdollani hiljaisella viikolla 2013 Haaparannan kirkossa (kiirastorstaina 28.3.2013 klo 18 Ruotsin aikaa) ja Oulun tuomiokirkossa (pitkäperjantaina 29.3.2013 klo 18). Passioesitykset olivat osa seurakuntien hiljaisen viikon ohjelmaa. Haaparannassa esitys oli jopa aivan kiinteässä yhteydessä jumalanpalveluselämään: kiirastorstai-ilta jatkui passion jälkeen messulla. Hiljaisen viikon luonne ja teoksen sanoma pyrittiinkin huomioimaan rauhoittamalla esitystilaa viritykseltä ja harjoittelulta tuntia ennen konserttia ja pyytämällä kuulijoita välttämään suosionosoituksia heti teoksen päättyessä.

### 6.1 Järjestävät organisaatiot ja vastuunjako

Johannes-passion esitysajankohta oli päätetty jo syksyllä 2011, mutta produktion tarkempi suunnittelu aloitettiin keväällä 2012. Kevään ja alkusyksyn 2012 aikana pidettiin passioprojektin vastuhenkilöiden kesken kokoontumisia suunnittelun ja vastuunjaon merkeissä.

Vastuualueet pyrittiin jakamaan selkeästi. Kokonaisvastuu produktion käytännön järjestelyistä oli Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksiköllä. Taloudellisen vastuun kantoivat Oulun seurakuntayhtymään kuuluvat Oulun tuomiokirkkoseurakunta ja Karjasillan seurakunta. Haaparannan esitys tuli mukaan suunnitelmaan kyseisen seurakunnan kanttorin ehdotuksesta syksyn 2012 aikana, ja Haaparannan esityksen taloudellinen vastuu ohjautui Haaparannan seurakunnalle ja kunnalle. Johannes-passioproduktion taiteellinen kokonaisvastuu jäi teoksen johtajalle eli minulle.

Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikön vastuualueiksi kuuluivat solistien rekrytointi oppilaitoksen opiskelija- ja opetushenkilökunnasta, continuo-urkurin ja -cembalistin kutsuminen, mainosjulisteiden ja konserttiohjelmien suunnittelu ja taittaminen, yhteisharjoitustilojen varaaminen, yhteiskuljetusten järjestäminen ja muut käytännölliset asiat.

Oulun tuomiokirkkoseurakunnan ja Karjasillan seurakunnan harteille jäi Oulun esityksen taloudellinen vastuu koskien muun muassa soittajien palkkioita ja matkakustannuksia, tiedotusta, mainostusta sekä konserttijulisteiden ja -ohjelmien painatusta.

Taiteellisen johtajan vastuualueiksi sovittiin teoksen musiikillinen johtaminen, sen esittämiseen osallistuvien kuorojen harjoittelun organisointi ja yhteisharjoitukset vetäminen sekä orkesterin harjoittaminen. Lisäksi taiteelliselta johtajalta toivottiin kannanottoa konserttijulisteen ja -ohjelman visuaaliseen ilmeeseen.

Haaparannan seurakunnan ja sen yhteistyötahojen tehtäväksi jäi vastata taloudellisesti Haaparannan esityksestä sekä konserttiohjelman ja mainosjulisteiden kääntämisestä ruotsin kielelle. Konserttijulisteet päädyttiin painamaan erikseen sekä suomeksi (koskien Oulun esitystä) että ruotsiksi (Haaparannan esitys), mutta konserttiohjelma toteutettiin kokonaan kaksikielisenä.

Konserttijulisteen ja -ohjelman visuaalinen ilme pyrittiin yhtenäistämään. Visuaalinen suunnittelu ja julisteen taitto toteutettiin Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikössä viestinnän opiskelijoiden harjoitustehtävänä, mutta konserttiohjelman taittaminen jäi taiteellisen johtajan tehtäväksi. Taiteellisena johtajana minä myös toimitin konserttiohjelman ja kirjoitin siihen esipuheen.

## **6.2 Esiintyjät**

Johannes-passioproduktioon osallistuivat Oulun seudun ammattikorkeakoulun kamarikuoro, Oulun tuomiokirkkoseurakunnan Katedraalikuoro sekä Karjasillan seurakunnan alaisuudessa toimiva Cantio Laudis -kuoro. Harjoitutin itse Cantio Laudis -kuoroa, toiminhan muutenkin sen kuoronjohtajana. Muiden kuorojen harjoittamisesta vastasivat kuorojen omat johtajat, tosin harjoittamisen yleinen koordinointi ja yhteisharjoitusten pitäminen jäi minun vastuulleni.

Solisteiksi kutsuttiin kaksi pääaineista laulunopiskelijaa Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksiköstä, kaksi yksikön opettajaa sekä kaksi Oulun tuomiokirkkoseurakunnassa työskentelevää kirkkomuusikkoa. Solistitehtävät toteutettiin pääosin opinto- tai virkatehtävinä, mikä oli taloudellisesti hyvin järkevää. Tenoriaariat esityksissä laulanut solisti palkattiin tosin mukaan juuri ennen konsertteja, koska alkuperäisen suunnitelman mukaan myös tenoriaarioihin kaavailtu evankelista-tenori kärsi ääniongelmista.

Orkesteriksi rekrytoitiin Oulun Kamariorkesteri. Kyseisen orkesterin kanssa työskenteleminen oli minulle mieluista lukuisten aikaisempien yhteisten kokemusten myötä. Continuo-urkuri rekrytoitiin

Oamkista oppilas- ja opetustyönä, cembalistiksi palkattiin ulkopuolinen ammattimuusikko Kuopista.

### 6.3 Harjoitusprosessi

Johannes-passion harjoittamisen suurin haaste taiteellisen johtajan näkökulmasta oli kokonaisuuden koordinointi. Koska harjoitutin itse yhden (Cantio Laudis) kolmesta produktion osallistuvasta kuorosta, pystyin tarjoamaan sille koko harjoitusprosessin ajan ajatuksiani musiikilliseen ilmaisuun ja fraseeraukseen liittyen. Kuorojen harjoittelu Johannes-passiota varten alkoi vuoden 2013 alusta, eli harjoitusaikataulu oli varsin tiukka. Cantio Laudis -kuoron ohjelma kevään 2013 osalta oli muutenkin kiireinen, joten passion harjoittamiseen oli niukasti aikaa; se pakotti minua ”heittämään palloa” teoksen opettelusta kuorolaisille henkilökohtaisesti ja keskittymään kuoroharjoituksissa vain suurempiin linjoihin, musiikillisen ilmaisun kehittämiseen, tempokysymyksiin ja kokonaisuuden hallintaan.

Muiden kuorojen harjoittamisesta vastasivat niiden omat johtajat. Ennen harjoitusperiodia kävimme kuoronjohtajien kanssa lävitse ilmaisullisia ja musiikillisia ajatuksiani. Henkilökohtaisesti pidin näille kahdelle muulle kuorolle kahdet yhteisharjoitukset ennen koko laulajiston yhteisiä kokouksia.

Orkesterin harjoitusperiodi ennen esitystä oli intensiivinen. Pidin orkesterille yksistään kahdet harjoitukset ennen kuorojen mukaan tuloa, ensimmäiset noin viikkoa ja toiset vain paria päivää ennen yhteisharjoituksia. Toiseen orkesteriharjoituksista osallistui jo osa solisteista. Orkesterin soittajisto oli ammattitaitoista ja motivoitunutta, joten heidän kanssaan päästiin pian paneutumaan fraseerauksen ja muihin ilmaisun yksityiskohtiin.

#### 6.3.1 Tempojen ja ilmaisun harjoittaminen

Tämänkertaisten Johannes-passioesitysten valmistelussa keskityin erityisesti esittäjäistön musiikillisen ilmaisun harjoittamiseen. Tiedossani oli, että valtaosa kuorolaisista oli laulanut teosta aiemminkin, tosin toisten johtajien ohjauksessa. Myös lähes kaikilla orkesterilaisilla oli jo aiempia esiintymiskokemuksia Johannes-passiosta. Kaikista kokenein *johannespassiolainen* oli kuitenkin evankelistan osuuden laulanut tenori: aikaisempia esityskertoja hänelle oli kertynyt jo yli 50. Jeesuksen osuuden laulaneelle baritonille tämä kerta oli ensimmäinen *Jeesuksena*, samoin altto- ja

bassoarialaulajat olivat ensimmäistä kertaa kokonaisen passion soolotehtävissä. Sopraano- ja tenoriaarioiden laulajilla oli puolestaan takana muutamia esityskertoja. Itse pääsin ensimmäistä kertaa johtamaan Johannes-passion kokonaisuudessaan. Teos oli tosin minulle jo hyvin tuttu useilta aiemmilta esittämiskerroilta, jolloin olin ollut mukana joko kuoron harjoittajana, kuorolaulajana (kerran myös Pilatuksen soolo-osissa) tai orkesterin viulistina.

Kuorojen osalta lähtöoletukseni oli siis se, että teos osattaisiin niin teknisesti kuin sisällöllisestikin kohtalaisen hyvin jo harjoitusprosessin alkaessa. Tämä oletus osoittautui kuitenkin esitysten valmistelujaksolla osittain virheelliseksi. Kun kolme kuoroa harjoitteli alkuvaiheessa pääosin erikseen, en pystynyt itse vaikuttamaan riittävästi teoksen harjoittelun laatuun. Oman kuoroni, Cantio Laudiksen, osalta teoksen harjoitteluvaiheeseen liittyi tiettyjä aikataulullisia haasteita, joita jo aiemmin avasin (s. 50). Stemmojen ja teoksen mekaaninen opettelu jäikin oman kuoroni osalta pitkälti kuorolaisten omalle vastuulle, ja keskityin opastamaan kuorolleni ensisijaisesti haluamaani musiikillista ilmaisu.

Kun kävin opastamassa kahta muuta kuoroa erikseen jo ennen varsinaisia koko suurkuoron yhteisharjoituksia, yllätyin hieman niistä vaikeuksista, joita teoksen perusasioiden ja stemmojen oppimisessa ilmeni. Niinpä koko suurkuoron kokoontuessa yhteisharjoituksiin vai pari viikkoa ennen esiintymisiä oli teoksen teknisessä hallinnassa vielä sen verran puutteita, että fraseerauksen ja musiikillisen ilmaisun yksityiskohtien harjoittaminen viivästyi – ja jäi alkuperäiseen ajatukseeni nähden liian vähälle. Suurkuoron sointi ja dynaaminen voima yllätti kuitenkin positiivisesti, tosin eri stemmojen keskinäinen balanssi oli hieman horjuva ja alttojen äänellinen kvaliteetti jäi hieman muiden stemmojen varjoon.

Kuoron kanssa työskennellessä keskiöön nousi alusta lähtien tekstin tuottaminen ja tässä tapauksessa erityisesti saksan kielen fonetiikka. Suomen kielestä poikkeavat vokaalivärit ja huomattavasti aktiivisemmat konsonantit ovat niitä saksan kielen haasteita, joihin saa jatkuvasti kiinnittää huomiota – niin tälläkin kertaa. Harjoitusprosessin loppuvaiheessa foneettisista kysymyksistä piti kuitenkin päästä eteenpäin ja ohittaa yksittäisiä asioita yleisillä lausumisen selkeyteen kannustavilla ohjeilla.

Orkesterin omissa harjoituksissa ei stemmasoitossa ja teknisessä osaamisessa ollut mainittavia puutteita. Niinpä lähdimme heti soittajien kanssa etsimään erilaisia ilmaisutapoja: milloin kolmijaakoista tanssillisuutta, milloin vakaata fuugan eetosta (mielikuvaesimerkkinä käytin kosketinsoitti-

mien ilmavaa ja hienostunutta fuuga-artikulaatiota), milloin ekspressiivisen dramaattista ilmaisua homofonisissa colla parte -jaksoissa, milloin kauniin yksinkertaista, hengittävää koraalisoittoa.

Mielekkäintä passion musiikillisen ilmaisun harjoittaminen oli tuttiharjoituksissa, jolloin kuoro ja orkesteri pystyivät kuuntelemalla oppimaan toistensa fraseeruksesta ja artikulaatiosta. Harrastin aika paljon vuorosoittoa ja -laulua, eli esimerkiksi colla parte -jaksoissa, joissa kuoron ja orkesterin stemmat vastaavat toisiaan (esimerkiksi koraalit ja useat turba-kuorot), kuoro sai välillä kuunnella orkesterin soittoa ja orkesteri puolestaan toisinaan kuoron laulua. Näin näiden kahden joukon fraseeraus ja artikulaatio vähitellen lähenivät toisiaan.

Solistien kanssa harjoitellessa pyrin yleensäkin luottamaan heidän omaan musiikilliseen näkemykseen. Niinpä aarioita harjoittaessa keskityin ohjaamaan musiikillisessa ilmaisussa ensisijaisesti soittajia. Tärkeää oli myös löytää oikeat balanssit eri aarioihin solistin ja soittajiston välille sekä harjoittaa hidastuksia, ylimenoja ja muita agogisesti haastavia yksityiskohtia. Resitatiivit harjoiteltiin solistien ja continuo-ryhmän kanssa erikseen. Epävarmuutta harjoitusperiodiin toi evankelistan pitkäaikainen sairastelu: ääniongelman vuoksi hän pystyi osallistumaan vain yhteen harjoitukseen ennen esityksiä, ja tuolloinkin hän joutui säästämään ääntään. Alun perin evankelistan piti laulaa myös tenoriaariat, mutta hänen ääniongelmansa vuoksi tenoriaarioita laulamaan hälytettiin toinen henkilö vain muutamaa päivää ennen esityksiä. Tämä tenorisolisti liittyi joukkoomme vasta ensimmäiseen esitykseen Haaparantaan, ja hänen kanssaan ehdittiin aariat harjoitella vain kerran ennen h-hetkeä.

## **6.4 Esiintymiset**

Johannes-passioproductio keväällä 2013 huipentui kahteen esitykseen hiljaisella viikolla. Koko produktion kantavana ideana oli, että passioesitykset liittyisivät kiinteästi seurakuntien jumalanpalveluselämään. Passion esitysajankohdat, kiirastorstai ja pitkäperjantai, osoittautuivatkin tunnelmallisesti erinomaisiksi: teoksen sanoma pääsi puhuttelemaan juuri niinä kirkkovuoden hetkinä, joista se kertoikin.

### **6.4.1 Haaparannan esitys**

Kiirastorstaina 28.3.2013 Johannes-passio esitettiin Haaparannan kirkossa klo 18 Ruotsin aikaa. Pääosa esiintyjistä saapui Haaparantaan Oulusta kahdella linja-autolla. Jo Haaparannan kirkon

näkeminen taisi olla monelle esiintyjistä elämys, siintäähän tuon modernin, tummalla kuparilla päällystetyn kirkon jyrkät siluetti kirkonmäeltä kauas kaupungille saakka.

Haaparannan kirkon kirkkosali on akustisesti mainio esiintymispaikka. Meidän huomattavan suuri esiintyjäjoukkomme – yhteensä yli 80 henkilöä – mahtui myös ongelmitta sen tilavan alttarin eteen. Esitystilanteessa erityisen vaikuttavaa oli esiintyjien ja kuulijoiden fyysinen läheisyys: kirkkosalin suhteellisen pieni koko, mutta laaja alttari ja suuri korkeus loivat poikkeuksellisen tunteen siitä, että koko kirkossa ollut väki – niin kuulijat kuin esiintyjätkin – olivat kuin yhtä joukkoa. Lyhyet etäisyydet ratkaisivat myös kaikki kuuluvuusongelmat, ja orkesterin soitto sekä kuoron ja solistien laulu välittyi varmasti kaikille kuulijoille akustisesti moitteettomasti.

Vaikka Johannes-passion harjoitusjaksoon sisältyi muutamia epävarmuustekijöitä, olin lyhyen viimeistelyharjoituksen jälkeen luottavaisella mielellä ennen esityksen alkamista. Hyvä akustiikka ja lyhyet etäisyydet helpottivat muusikoiden keskinäistä yhteistyötä, ja kun kuorotelineiden asioista myös kuoron ja johtajan kontakti saatiin toimimaan ongelmitta, olivat fyysiset edellytykset hyvälle esitykselle olemassa. Se, että emme olleet voineet, osan solisteista puuttuessa, viedä teosta harjoituksissa kokonaisuudessaan läpi, aiheutti varmasti lievää epävarmuutta esiintyjäjoukossa. Kuoron ja orkesterin yhteistyö oli kuitenkin hioutunut harjoituksissa varsin saumattomaksi, joten ainakin itse pystyin vapautuneesti valmistautumaan esitykseen.

Esitys olikin onnistunut ja vaikuttava. Alkukuoron ensimmäisten sävelten päästyä valloilleen tuon yleissävyltään varsin vaalean kirkkosalin kirkassointuiseen akustiikkaan, tunsin suurta luottamusta johdollani esiintyviin soittajiin ja laulajiin. Alkukuoro osattiinkin erinomaisesti, mikä antoi esitykselle hienon sysäyksen. Oikeastaan ainoa jännitys teoksen aikana liittyi evankelistan äänen toimivuuteen: hänen äänensä oli erittäin väsynyt ja huokoinen, mutta se kesti kuin kestitkin teoksen loppuun saakka – tosin totuttu ilmeikkyyks ja dynaaminen teho evankelistan esityksestä jäivät puuttumaan.

Kiirastorstain pimenevässä illassa Johannes-passio soi Haaparannan kirkossa onnistuneesti ja vaikuttavasti. Esityksen jälkeen kirkossa jatkui lähes välittömästi kiirastorstain iltamessu, ja ne konserttivieraat ja esiintyjät, joilla oli mahdollista jäädä messuun, saivatkin puhuttelevasti elää todeksi passion ja jumalanpalvelusliturgian yhteyden.

## 6.4.2 Oulun esitys

Onnistuneen ensimmäisen esityksen jälkeen oli pitkäperjantaina 29.3.2013 luottavaista mennä esiintymään Oulun tuomiokirkkoon, joka oli valtaosalle esiintyjistä tuttu jo useista aikaisemmista konserteista. Puitteet olivat kuitenkin merkittävästi erilaiset kuin edellisenä päivänä: Oulun tuomiokirkon kirkkosali on huomattavasti suurempi kuin Haaparannassa, ja jälkikäikukin on selvästi pitempi. Myös kuoron, solistien, orkesterin ja johtajan välinen asettelu poikkesi selkeästi, tällä kertaa etäisyydet olivat suurempia. Kyseessä oli edellisen päivän tapaan ensimmäinen kerta, kun koko esiintymiskoneisto pääsi harjoittelemaan esitystilan akustiikassa ja muussa fyysisessä ympäristössä.

Lyhyt, totuttelunomainen harjoitus antoi tärkeää informaatiota siitä, että tässä uudessa akustiikassa – ja osittain varmasti myös suuremmista etäisyyksistä johtuen – soiton ja laulun yhdenaikaisuuteen tuli kiinnittää entistä tarkemmin huomiota. Lisäksi jotkut balanssiasiat hieman muuttivat, ja solistien parasta mahdollista sijoittelua jouduttiin hieman etsimään. Tuli kuitenkin rohkaiseva tunne, että tässä uudessa akustiikassa Bachin musiikki soi vielä täyteläisemmin ja vivahteikkaammin kuin edellisenä päivänä.

Kun esitys mustaan puetussa Oulun tuomiokirkossa alkoi pitkäperjantaina klo 18, oli kirkko täytynyt kuulijoista ääriään myöten: ihmiset halusivat elää todeksi tuon ”piinapäivän” sanoman myös passiomusiikin kautta, ja ilmapiirissä oli aistittavissa vahva yhteisöllisyys. Teos lähti liikkeelle keskittyneesti, alkukuoron eri dynaamiset ja fraseeraukselliset sävyt toteutuivat ilmeikkäästi ja musisoinnissa oli vahva sisällöllinen lataus. Ensimmäisestä resitatiivista lähtien evankelistan ääni toimi edellistä päivää paremmin, turba-kuorot nousivat dramaattisiin mittasuhteisiin, aariat soljuivat nautiskelevan ilmeikkäästi, koraaleissa välittyi äärimmäinen rauha ja herkkyys – ja evankeliumin kertomus Jeesuksen viimeisistä hetkistä eteni kohti kuolemaa ja hautaa. Passion viimeisessä aariassa ”Zerfliesse, mein Herze”, jäähyväislaulun luonteisessa loppukuorossa sekä taivaallista kirkkautta heijastavassa loppukoraalissa tunnelma oli poikkeuksellisen herkkä, ja uskaltauduin agogisestikin poikkeuksellisen rohkeaan ilmaisuun. Teos päättyi pitkään hiiskumattomaan hiljaisuuteen, jonka aikana Bachin sävelet saivat kirkossa häipyä kokonaan kuulumattomiin.

Oulun tuomiokirkon esitys oli tunnelmaltaan puhutteleva – latautunut, mutta seesteinen. Teknisesti onnistuimme hyvin, ja musiikki sai koskettaa niin meitä esiintyjä kuin kuulijoitakin.

## 7 POHDINTA

Valmistautuessani Johann Sebastian Bachin Johannes-passioesityksiin keväällä 2013, tulin taas todenneeksi, että mitä huolellisemmin tuon säveltäjämestarin musiikkiin tutustuu, sitä paremmin sen rikkaudet – melodinen, harmoninen ja rytmisen monipuolisuus sekä sanan ja sävelen nerokas yhteys – avautuvat. Bachin poikkeuksellisen vivahteikas sävelkieli on ikään kuin kaiken barokkimusiikin yhteenveto ja huipennus. Bach käyttää erityisen nerokkaasti kaikkia barokin aikakaudelle tyypillisiä tehokeinoja sekä sävellystekniikoita ja -tyylejä yhdistäen samalla lähes universaalilla tavalla aikansa maallisen ja hengellisen musiikkiperinnön.

Johannes-passiostakin löytää kaikkia barokin sävellystyylejä erilaisista tanssillisista muodoista vapaaseen musiikilliseen retoriikkaan ja polyfonisesti taidokkaiisiin fuugiin, värikästä tekstilähtöistä sävelmaalailua ja runsasta lukusymboliikkaa. Ja teoksen kokonaisuus nousee kaikessa massiivisessa mittaluokassaan suorastaan monumentaaliseksi. Kaikkiin näihin haasteisiin pyrimme vastaamaan harjoittaessamme teosta esityskuntoon.

Kuten jo edellisessä luvussa kirjoitin, Bachin Johannes-passioesitykset Haaparannan kirkossa kiirastorstaina ja Oulun tuomiokirkossa pitkäperjantaina 2013 olivat hyvin vaikuttavia kokemuksia. Niissä sai elää todeksi sitä kyseisen kirkkovuoden ajan sanan ja musiikin yhteyttä, joka Bachin sävelkielessä erityisen rikkaasti toteutuu. Mutta esityksissä sai myös kokea sitä musiikin harjoittamisen ja esittämisen kolmiulotteista yhteyttä, joka toteutuu täydellisesti jokaisen musiikkia tavoitteellisesti harrastavan yksilön, hänen ympärillään yhteiseksi parhaaksi työskentelevän muusikkoyhteisön sekä heidän antaumuksella valmistamaansa taidetta kuuntelemaan kokoontuneen kuulijajoukon välillä. Saimme myös kokea sitä henkilökohtaista ja yhteisöllistä tyydytystä, kun tavoitteellisen harjoittelun tuloksena saatiin lopulta yhdessä nauttia onnistuneesta musiikillisesta toteutuksesta – ja samalla voitiin jakaa tuo elämys kuulijoidenkin kanssa.

Vaikeuksien kautta voittoon! Tuo tuttu sananlasku kuvastaa kevään 2013 Johannes-passioproduktiota ihan kirjaimellisestikin. Suunnittelu- ja harjoitusjaksojen aikana esiintyi useita epävarmuutta aiheuttaneita tekijöitä. Evankelistan ääniongelma ei ollut niistä vähäisin, mutta ei myöskään ainoa. Projektin koordinoimisessa ja vastuunjaossa oli epäselvyyksiä, mikä aiheutti joidenkin käytännöllisten asioiden kasautumista ja viivästymistä. Myös continuo-cembalistin rek-



rytointi venyi turhan pitkälle, kunnes asia ratkesi – lopputuloksen kannalta varsin onnellisesti – noin viikko ennen esityksiä.

Kuorolaisten teoksen omaksumisessa oli puutteita, mikä aiheutti sen, että stemmojen harjoittamista piti jatkaa harjoitusvaiheessa tarpeettoman pitkään. Se söi aikaa ja keskittymistä musiikillisen ilmaisun yksityiskohtaisemmalta tarkastelulta, minkä olin kuitenkin alun perin asettanut harjoittelun keskiöön. Kokonaisuudessaan kuorojen harjoitusperiodi teosta varten oli liian lyhyt. Oletamukseni, että teos olisi stemmojen osalta ollut jo entuudestaan pääosin hallussa, ei pitänyt täysin paikkaansa. Mutta viimeiset yhteiset kuoroharjoitukset sekä esitysviikon tutti-harjoitukset olivat erittäin intensiivisiä ja oppimisen kannalta tehokkaita. Kuorolaiset ottivat hienosti vastaan ideoitani musiikilliseen ilmaisuun liittyen ja toteuttivat niitä esityksissä jo varsin mallikkaasti. Jo harjoitusperiodin alusta lähtien kuoron sointi oli laadukas, ja sen äänellinen ilmaisu kehittyi vielä intensiivisen harjoitusperiodin aikana ollen esityksissä välillä suorastaan järjestyttävän vaikuttava. Käytettävissä oleva aika huomioiden onnistuimme kuoron kanssa harjoitusprosessissa kiitettävästi, ja musiikillinen ilmaisykykykin edistyi sen aikana. Alkukuoro ja monet turba-kuorot onnistuivatkin kiitettävästi, mutta esimerkiksi suurta rauhaa huokuva loppukuoro jäi kuoron osalta hieman viimeistelemättömäksi – vaikka loppukuoro toteutui kokonaisuudessaan erityisesti Oulun esityksessä koskettavan kauniisti.

Orkesterin kanssa työskenteleminen oli mielenkiintoista ja antoisaa. Vanhaan musiikkiin perehtyneen konserttimestarin johdolla se otti vastaan suuren määrän barokkimusiikin tekstilähtöiseen fraseerauksen ja artikulaatioon liittyvää informaatiota toteuttaen sitä myös koko ajan mallikkaammin. Lisäksi orkesteri soitti yleisesti ottaen teknisesti hyvin sekä linjakkaan musikaalisesti.

Resitoivien solistien suoriutuminen oli varmaa ja taidokasta. Jossain kohdin Bachin sävelmaalailu olisi voinut toteutua värikkäämminkin. Aarioista erityisen vaikuttavina ja nimenomaan musiikillisesti taidokkaina suorituksina jäivät mieleen tenoriaaria ”Erwäge, erwäge”, basson ja kuoron aari ”Eilt, eilt” sekä sopraanoaaria ”Zerfliesse, mein Herze”. Ainoa tapaturma soolo-osien osalta tapahtui Oulun esityksessä ensimmäisessä sopraanoaarian ”Ich folge dir gleichfalls” kohdalla, kun solisti aarian lopussa hieman eksyi ajatuskatkonsa seurauksena.

Henkilökohtaisesti Johannes-passion kevään 2013 esitykset olivat hyvin kokonaisvaltaisia ja vaikuttavia kokemuksia. Omia ajatuksiani ja tunnelmiani passioesityksien jälkeen kuvaavat hyvin

emerituspiispa Yrjö Sariolan erään aikaisemman Johannes-passioesityksen jälkeen kirjoittamat sanat:

Kolmesta vuotta sitten 1987 kirjoitin Meilahden motettikuoron julkaisemaan vihkoseen *Divina passio. Yleistä ja yksityistä J. S. Bachin Johannes-passiosta* mietitani minulle läheisestä Johannes-passiosta. Yhä vielä ne kuvastavat tuntojani. ”Evankelistan eepinen kerronta, kuoron väkevät purkaukset, meditoivat aariat ja yksinkertaiset koraalit vaihtelevat kukin vuorollaan. On aikaa sulatella kuulemaansa. On myös mahdollista hyräillä itse mukana tuttuja koraaleja. Koko ajan on se tuntu, että Jeesus Kristus itse kolkuttaa ovella, mutta ei halua väkisin avata sitä. Hän antaa aikaa ja valloittaa sitten rakkaudellaan.” (Sariola 2000, 118)

Bachin passioitten puhuttelevuus johtuu käsitykseni mukaan nerokkaan musiikin lisäksi teosten sanomasta; Jeesuksen kärsimyshistoria puhuttelee ihmisiä jo inhimillisesti, mutta myös hengellisesti. Passioita esitetään yleensä hiljaisella viikolla, ja erityisesti kiirastorstaina ja pitkäperjantaina – tyypillisesti pääsiäisloman alussa – ihmisillä on aikaa syventyä pääsiäisen sanomaan ja hiljentyä sitä avaavan musiikin äärelle.

Kuten jo aiemmin mainitsin, yhteisöllisyyden tunne on kirkoissa Johannes-passioesitysten yhteydessä suorastaan käsin kosketeltava. Kuulijat eivät käsittäkseni juurikaan lähestyneet esityksiämme kriittisin ajatuksin, vaan halusivat rauhoittua kauniin musiikin ja hiljaisen viikon puhuttelevan sanoman keskiössä. Yleisöllä ei ollut kiire pois kirkosta esityksien jälkeen, ja Haaparannasahan ilta jatkui vielä kiirastorstain messun merkeissä. Kommentit paikan päällä olivat sävyiltään tyytyväisiä ja kiittäviä. Palattuani kotiin Oulun esityksen jälkeen sain lukea sosiaalisen median kautta kaksi palautetta, joissa kiiteltiin nimenomaan esitystemme kamarimusiikillista ilmaisua; ensimmäinen kommentista on erään kirkkomuusikon:

Sainpa kokea erilaisen Johannes-passion Oulun tuomiokirkossa: suurteoksia tulkitaan usein "suurella siveltimeillä", mutta Olli Heikkilä oli löytänyt teoksesta raikkaan erilaisen kamarimusiikillisen näkökulman. Suuri kuoro osasi laulaa kuulakkaan hiljaisia sävyjä ja kaikki musiikilliset painotukset taukoja myöten oli ajatuksella punnittu! - - Orkesteri oli myös iskussa. - - Kuldun kanssa kotiuduttiin tyytyväisin miehin... (Mies, 45, Facebook 29.3.2013)

Johannes-passio, Oulun tuomiokirkko ja virtuaalikirko.fi. Upeaa ja juhlevaa laulattaa. Oululaiset passiot ovat todella upeita kokonaisuuksia! - - Ihailin Olli Heikkilän johtamista. Joku kommentoi, että hän loihti esitykseen kamarimusiikkimaisen tunnelman. Sitäpä se juuri taisi olla! (Nainen, 50, Facebook 29.3.2013)

Myöhemmin keväällä sain sähköpostitse tarkempaa musiikillista palautetta eräältä opinnäytetyöni taiteellista osuutta arvioineelta kuoronjohdon lehtorilta. Hän antoi positiivista palautetta erityisesti kuoron suoriutumisesta:

Olli johtaa vähäeleisesti, mutta tehokkaasti. Kuoro on upea ja hienosti harjoitettu. Orkesteri soittaa pääosin hyvin, vaikka esimerkiksi koraalien artikulaatioon olisi voinut vielä kiinnittää huomiota. Jotkut tempot ovat aika verkkaisia (muutama turba-kuoro, koraalit yleensä ja *Ruht wohl*). Sanapainot tulevat kuitenkin aika hyvin esille. (Sähköposti 29.5.2013)

En lainkaan yllättynyt arvioijan verkkaisia tempojeni koskevasta kommentista. Olin nimittäin täysin tietoisesti valinnut koraaleihin kautta linjan hitaat tempot, jotta ajatus yhteisöllisestä virren veisuusta tulisi parhaiten esille. Myös muutamien turba-kuorojen ja loppukuoron ”Ruht wohl” yleistä traditiota hitaammat tempot olivat tarkoituksella valittuja ja mielestäni perusteltuja: turba-kuoroissa hain hitailla tempoilla joko poikkeuksellisen selkeää polyfonista ilmaisua (vakaat fuugat osissa 38 ja 42) tai hitaahkoa tanssia (esimerkiksi courante-poljentoa osissa 34 ja 50), loppukuorossa tavoittelin kehto- tai jäähyväislaulun tunnelmaa sekä *sarabande grave* -tanssille ominaista hidasta raskautta. Tiedostin hyvin tempoja valitessa, että näiden osien kohdalla ne poikkeavat valtatraditiosta ja voivat jakaa mielipiteitä.

Kevään 2013 Johannes-passioesitykset antavat hyviä eväitä tuleville vuosille saman teoksen uusintaesityksiä varten. Kokonaisuudessaan musiikillisesti varsin onnistunut produktio antaa valmiutta jalostaa teosta ja sen musiikillista ilmaisua edelleen. Jatkossa käyttäisin Johannespassion esityksissä pienempää kuoroa, kamarikuoroa, jonka kanssa ilmaisun harjoittelu ja toteuttaminen todennäköisesti onnistuisi paremmin kuin tämänkertaisella suurkuorolla; pienempi kuoro lienee myös tyylinmukaisempi barokkimusiikkia ajatellen. Lisäksi on hyvä varata kuorolle selkeästi enemmän aikaa teoksen opetteluun, jotta stemmojen laulamisen sijasta päästäisin ajan kanssa yhä enemmän kohti yksittäisen laulajan äänenkäytöllisesti rohkeampaa otetta sekä koko stemman yhtenäisempää ja linjakkaampaa musiikillista ilmaisua.

Näinkin suuren mittaluokan produktioissa tulee jatkossa antaa enemmän huomiota kokonaisuuden koordinoimiselle ja käytännön asioiden organisoinnille. Vastuualueet tulee jakaa yksiselitteisen selkeästi eri toimijoiden kesken. Siten saadaan eliminoitua epävarmuustekijöitä itse pääasi- an, musiikin opetteluun, harjoittamiseen ja esittämisen ympäriltä.

Tämä opinnäytetyö antaa mahdollisuuden perehtyä barokkimusiikin yleisiin ihanteisiin ja sen musiikilliseen ilmaisuun vaikuttaviin tekijöihin sekä Johann Sebastian Bachin kirkkomusiikkiin, erityisesti Johannes-passioon. Työn kautta on myös mahdollista löytää ideoita omaan soittoon ja lauluun tai kuoron ja orkesterin harjoittamiseen barokkimusiikin ilmaisullisiin haasteisiin liittyen. Työ tarjoaa suomenkielisen kirjallisuuden pohjalta kattavan katsauksen barokkimusiikin soittamiseen ja laulamiseen liittyvistä yleisistä lainalaisuuksista. Ennen kaikkea se antaa kuitenkin näkökulmia, miten barokin musiikilliset haasteet tulisi kohdata; yksiselitteisiä ja selkeän suoraviivaisia ohjeita barokkimusiikin ilmaisuun ja tulkintaan ei liene olemassakaan. Niille, jotka ovat valmistellessa Bachin Johannes-passion esittämistä, tämä opinnäytetyö voisi olla hyvä ”matkaopas” teoksen syntyhistoriaan, sisältöön, muotoon, musiikillisiin yksityiskohtiin ja tulkintaan. Työ antaa myös kuvan yhdestä toteutuneesta Johannes-passioproductiosta, sen suunnittelusta, organisoinnista, harjoittelusta ja esityksistä.

Oma tietämykseni barokkimusiikin yleisistä periaatteista sekä sen ilmaisuun vaikuttavista sävellysteknisistä, rakenteellisista ja tekstilähtöisistä yksityiskohdista syveni opinnäytetyöni myötä. Työn avulla opin myös valmistautumaan laajojen teosten harjoitus- ja esiintymisprosesseihin entistä kokonaisvaltaisemmin ja monipuolisemmin. Koen tärkeäksi tulevaisuudessa hallita johtamieni teosten syntyhistoria, sisältö, rakenne ja musiikillisen yksityiskohdat niin, että teoksia esittäessä pystyisin aina hahmottamaan ne kokonaisina taideteoksina – Anssi Mattilan ajatuksin: suurina ja hedelmällisinä tekstin ja sävelen sekä musiikillisen tradition ja nykyhetken synteeseinä (Mattila 2003, 4).

## LÄHTEET

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

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki – Monteverdista Händeliin. Suom. Laaksamo, J. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Bach, J. Johannes-passion BWV 245. Pienoispartituuri. Leipzig: Edition Peters.

Boyd, M. Bach. 2002. Suom. Hämäläinen, K. Toinen painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuperäisjulkaisu 1983.

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

Groop, M. 2000. Tie Bachin sydämeen. Teoksessa Groop, M., Kilpiö, M., Kolehmainen, M., Kolehmainen, T., Laamanen, S., Lauriala, R., Mustonen, E., Norio, R., Ruuttunen, E. & Sariola, Y. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 45–56.

Hamoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Suom. Taanila, H. Keuruu: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1982.

Hildén, 2013. Barokki (1600-1750). Musiikkitiedon nettioppimateriaali. Hakupäivä 10.8.2013. <<http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/musiikkitieto.html>>.

Huttunen, M. 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa Haapakoski M., Heinonen A., Huttunen M., Lampila H-I. & Maasalo K. Suomen musiikin historia – esittävä säveltaide 303–435. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Hätönen, A. 2009. Sävellajit affektin luojina barokkimusiikissa. Turun ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Jyväskylän yliopisto. 2013. Johann Sebastian Bach: Johannes-passio. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuslaitos, oppimismateriaali. Hakupäivä 9.8.2013.

<[https://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/taiku\\_opiskelu/kurssit/klassikot/materiaalit/musiikki](https://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/taiku_opiskelu/kurssit/klassikot/materiaalit/musiikki)>.

Kolehmainen, M. 2000. Bach – kipsikuva kaapin päällä? Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 21–34.

Kolehmainen, T. 2000. Rakkaudesta Bachiin – muusikon vaimo. Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 119–146.

Laamanen, S. 2000. Bach on vuolas virta. Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 67–76.

Lauriala, R. 2000. Rakkaudesta elämään ja toivoon. Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 57–66.

Mattila, A. 2003. Yhteyden lohtua – Johann Sebastian Bachin Johannes-passio. Teosesittely konserttiohjelmassa (Oulun tuomiokirkko 12.4.2003), 3–4. (Ei julkaisupaikkaa eikä julkaisijaa).

Meynell, E. 1985: Anna Magdalena Bachin Pikku kronikka. 3. paino Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Nordgren, P. H. 2005. Johann Sebastian Bach: Johannes-passio. Teosesittely konserttiohjelmassa (Kokkolan kirkko 25.3.2005). (Ei julkaisupaikkaa eikä julkaisijaa).

Norio, R. 1972. Matteus-passion mestarin jäljillä. Helsinki: Musiikki Fazer.

Norio, R. 2000. Johann Sebastianin joukoissa. Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 9–20.

Rabe, J. 1958. Bach. Suom. Wiik, A. K. & Soinne, P. Helsinki: Lautupaino Oy.

Rainio, H. 2004. Johannes-passion väkevä saarna. Teosesittely konserttiohjelmassa. (Ei julkaisupaikkaa eikä julkaisijaa).

Rauhala, N. 2005. Kirkastat armon riemuksemme – kirkkovuoden jumalanpalvelusten päivän virsien sanomaa. Ensimmäinen painos. Pello: Pohjan Väylä Oy.

Sariola, Y. 2000. Johann Sebastian Bach – evankeliumin sanansaattaja. Teoksessa Groop ym. 2000. Rakkaudesta Bachiin – suomalaiset taiteilijat ja musiikinystävät kertovat suhteestaan säveltäjämestariin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 95–118.

Spányi, N., kapellimestari, tuntiopettaja, Oulun konservatorio. 2006. Suullinen tiedonanto Johannes-passioproduktion yhteydessä 31.3.–11.4.2006. (Ei dokumentoitu).

Takala, A. 2003. Saatteeksi. Teosesittely konserttiohjelmassa (Turun tuomiokirkko 15.4.2003 ja Järvenpään kirkko 16.4.2003). (Ei julkaisupaikkaa eikä julkaisijaa).

Timlin, T. 2011. Mestarin jäljillä – Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikin haasteet. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Wikipedia. 2013, hakupäivä 10.8.2013. Hakusanat (muun muassa): Johann Sebastian Bach, passio, Johannes-passio, barokkimusiikki, kantaatti, magnificat, messu, motetti, oratorio. Hakupäivä 10.8.2013.

<<http://fi.wikipedia.org/wiki/>>.

## LIITTEET

LIITE 1: Linkki Bachin Johannes-passion virtuaalitalenteeseen Oulun tuomiokirkon konsertista  
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.)

LIITE 2 (alkaen seuraavalta sivulta): Bachin Johannes-passion konserttiohjelma, esitykset  
28.3.2013 Haaparannan kirkko ja 29.3.2013 Oulun tuomiokirkko





J.S. Bach

(1685-1750)

Johannes-passio  
Johannes-  
passionen

(BWV 245)

J. S. Bach (1685-1750):

## JOHANNES-PASSIO BWV 245

### Haaparannan kirkko

kiirastorstaina 28.3.2013 klo 18.00 (svensk tid)

### Oulun tuomiokirkko

pitkäperjantaina 29. maaliskuuta 2013 klo 18.00

Cantio Laudis –kuoro  
Oulun Katedraalikuoro  
OAMK:n kamarikuoro

Péter Marosvári, tenori (evankelista ja aariat)  
Ari Rautakoski, baritoni (Jeesus)  
Henna-Mari Sivula, sopraano  
Annemari Moilanen, mezzosopraano  
Jussi Juola, bassobaritoni  
Markku Liukkonen, basso (Pietari ja Pilatus)

Oulun Kamariorkesteri

Olli Heikkilä, musiikinjohto

OULUN SEUDUN  
AMMATTIKORKEAKOULU



KARJASILLAN  
seurakunta



OULUN  
tuomiokirkko-  
seurakunta

Kansikuva: Heidi Pruikkonen

J. S. Bach (1685-1750):

## JOHANNES-PASSIONEN BWV 245

### Haparanda kyrka

skärtorsdagen 28 mars 2013 kl 18.00 (svensk tid)

### Uleåborg katedral

långfredagen 29 mars 2013 kl 18.00 (finsk tid)

Cantio Laudis -kören  
Uleåborgs Katedralkör  
Ulereionens yrkehögskolas (OAMK) kammarkör

Péter Marosvári, tenor (evangelist och arior)  
Ari Rautakoski, baryton (Christus)  
Henna-Mari Sivula, sopran  
Annemari Moilanen, mezzosopran  
Jussi Juola, basbaryton  
Markku Liukkonen, bas (Petrus och Pilatus)

Uleåborgs Kammarorkester

Olli Heikkilä, musikledning



Svenska kyrkan 



”Lepää rauhassa, pyhä ruumis, ja saata minutkin lepoon!”

## **Johann Sebastian Bach (1685-1750): JOHANNES-PASSIO BWV 245**

Kristillisessä kirkossa oli jo neljänneltä vuosisadalta lähtien tapana esittää piinaviikolla Kristuksen kärsimyshistoria vuorolukuna. Tällainen toistuva perinne on yleensä vuosien saatossa altis muuttamaan yhä tylytellymmäksi. Keskiajalla raamatunluku vaihtuikin ensin lauluksi; niinpä liturgin suorittaja esitti evankeliumin kertomukset resitoiden. Seuraava askel passioperinteen (passio: lat. *kärsimys*) muokkauksessa oli useampien laulajien mukaan-tulo, ja siten raamatunluku muuttui lauletuksi kuvaelmiksi. Tapa säilyi kirkossamme myös uskonpuhdistuksen jälkeen. Martti Luther käytti hyväkseen saksalaisessa messussaan jo vuonna 1526 vakiintunutta tapaa, jossa mukana oli kolme laulajaa: *vox evangelistae* (evankelista, kertoja), *vox personarum* (muut henkilöt, kansanjoukot yms.) ja *vox Christi* (Kristus). Ihmisjoukkojen osuuskien esittäminen vakiintui vähitellen kuoron tehtäväksi. 1400-luvulta lähtien oli gregoriaanisiin sävelmiin ruvettu sekoittamaan polyfoniaa. 1500-luvulla tekstiin tuli mukaan teemaan liittyviä virsiä, alunperin seurakunnan laulamina. 1700-luvulle tultaessa oli mukaan otettu jo soittimet, ja oman lisänsä passiokulttuuriin toivat tunnelmoivat elementit, uskonnolliseen rounteeseen pohjautuvat aariat. Näin syntyi ”draamallinen” oratoriopassion laji, jonka esityksissä käytettiin soittimia ja jossa evankeliumin jakettiin väliin esitettiin virsien säkeitä sekä metiskelevää vapaata rounoutta. Kirkossa siirryttiin Martti Lutherin aikakaudella käyttämään latinan sijasta kansankieltä. Ensimmäisen saksankielisen passion sävelsikin Johann Walther 1530 Lutherin käännöksiin pohjautuen, minkä jälkeen myös muut merkittävät mestarit rupeivat säveltämään kansankielisiä passioita. Johann Sebastian Bach (1685-1750) vei oratoriopassiotyyppin huippuunsa ainutlaatuisissa sävellyksissään. Bach sävelsi kaikkiaan viisi passiota, joista vain kaksi, Johannes-passio ja Matteus-passio, ovat säilyneet täydellisinä.

Johannes-passio on ensimmäinen Bachin passioista. Hän aloitti sen säveltämisen vuonna 1723 toimiessaan vielä kapellimestarina Köthenin hovissa. Hovissa Bach oli taiteellisesti vapaa ja pystyi keskittymään soitinmusiikin säveltämiseen. Toimeentulo oli turvattu, ja perheellä oli hovissa hyvät oltavat. Siitä huolimatta Bach tahtoi siirtyä kirkon palvelukseen. Hänet valittiinkin vuonna 1723 Johann Kuhnauin seuraajaksi Leipzigin Tuomaskirkon kanttoriksi, virkaan, jossa hän toimi sitten kuolemaansa saakka. Köthenin hovista Bach toi kuitenkin kirkkomusiikkiinsa mukanaan iloisen konser-toivan tyylin, soittimellisen taidokkuuden ja eleganssin – näin hän osaltaan edisti hengellisen ja maallisen musiikkiperinnön yhdistymistä.

Johannes-passio esitettiin ensimmäisen kerran Leipzigin Pyhän Nikolain kirkossa pitkäperjantain vesipäivä 7. huhtikuuta 1724. Passio oli ensimmäinen suuren luokan kuoro-teos, jonka Bach sävelsi Tuomaskanttorin virassaan. Esitystä varten hänellä oli käytettävissään vain muutamia heikosti koulutettuja laulajia ja soittajia, enimmäkseen kirkkokoulun poikia ja harrastajamaisesti soittavia opiskelijoita. Bach johti passionsa itse, ja parhaat poikakuoron pojista lauloivat sekä aariat että resitatiivit. Ajan henkeen ei – kuten ei myöskään Bachin tavoitteisiin – kuulunut pyrkimys säveltäjän tai esiintyjien korostaminen. Bach oli uskollinen kirkon työntekijä, ja passio esitettiin iltajumalanpalveluksen yhteydessä; ensimmäinen osa kuultiin ennen saarnaa ja toinen sen jälkeen. Nykyinen tapa esittää passioita kirkkokonserteissa on siten hieman vieraantunut alkuperäisestä periaatteesta, joka oli yhteinen kaikille Bachin johtamille sekä omille että muiden passioille. Hän ei olisi myöskään ymmärtänyt nykyistä tapaa käyttää evankelistan ja Jeesuksen rooleissa kaikkein kuuluisimpia ja parhaiten palkattuja solisteja.

Bach esitti Johannes-passionsa vuoden 1724 jälkeen vielä kolmeen otteeseen, vuonna 1725, noin vuonna 1730 sekä viimeisen kerran aivan viimeisinä elinvuosinaan. Jokaisella neljällä esityskerralla Bach esitti Johannes-passiostaan erilaisen version. Voisi kuvitella, että säveltäjällä olisi näinkin mittavasta suurteoksesta olemassa jonkinlainen viimeinen versio, jossa hän olisi saanut jokaisen särmän hiottua ja kokonaisuuden punnittua ja olisi vihdoin ollut valmis luovuttamaan sydämensä lapsen poveltaan aikalaistensa retosteltavaksi ja jälkimaailman autuutukseksi. Todellisuudessa eri versiot lienevät kuitenkin syntyneet käytännön sanelemana kukin omaan tilanteeseensa vaihtuvien esityskokoonpanojen, solistien, vallanpitäjien sekä säveltäjän omien tunteiden mukaan. Joka tapauksessa Bach palasi viimeisessä esityksessään huomattavalla tavalla vuoden 1724 alkuperäisversioon, kun taas toinen ja kolmas versio erosivat niistä sekä myös keskenään huomattavasti; väliversioissa alkuperäisversioon oli tehty huomattavia muutoksia, jopa kokonaisia osia oli jätetty pois tai korvattu uusilla. Viimeisessä esityksessä oli huomattavaa ”juurillepaluun” lisäksi se, että Bachilla oli tuolloin käytettävissään huomattavan suuri soittajisto ja että hän oli lisännyt continuo-ryhmän cembalon. Vielä 54-vuotiaana Bach alkoi kirjoittaa viimeistelyä partituuria Johannes-passiota tavoitteenaan ilmeisesti työstää useissa esityksestä muovautuneesta suurteoksesta Matteus-passion ja h-mollimessun kaltainen hiottu laitos. Työ jäi kuitenkin kesken parinkymmenen

partituurisivun jälkeen, noin ensimmäisen osan puoleenväliin. Kun Johannes-passiota nykyään esitetään, käytetäänkin lähes poikkeuksetta vuoden 1724 alkuperäisversiota – niin tälläkin kertaa.

Bachilla oli Johannes-passiota tehdessään mahdollisuus käyttää runoilijoiden tekemiä valmiita passiotekstejä. Teos perustuukin pitkälti Heinrich Brockesin tekstiin, jota Bach on osittain muokannut paremmin käyttöönsä soveltuvaksi. Teksti rakentuu Johanneksen evankeliumin lukuihin 18 ja 19. Evankeliumitekstiin liittyy 11 koraalia, 9 sooloaariaa sekä alku- ja loppukuorot. Tapahtumiltaan passio voidaan jakaa neljään kokonaisuuteen: Kristuksen vangitseminen, oikeudenkäynti, ristiinnaulitseminen ja kuolema. Kertojana toimii evankelista, jonka resitoimana draama etenee. Solistit laulavat eri henkilöiden vuorosanat, kansanjoukkoja vastaa *turba*-kuoro (*turba*: lat. *mellakka, sekasorto, ihmispaljous*). Aariat edustavat henkilökohtaisia, sisäistyneitä tuntemuksia käsillä olevista kärsimyshistorian tapahtumista. Teoksen soitinkokoonpano koostuu jousistosta, puhaltimestista (kaksi huilua, kaksi oboeta ja fagotti) sekä continuosta. Lisäksi joissakin kohdissa Bach on käyttänyt siihen aikaan jo vanhanaikaisiksi käyneitä kielisoittimia, luuttua, viola d’amorea ja bassogambaa. Ne luovat oman erityisluonteensa tiettyihin osiin, esim. arkaainen viola da gamba aariaan ”*Es ist vollbracht*” (Se on täytetty).

Johannes-passio alkaa mittavalla alkukuorolla, ”*Herr, unser Herrscher*”. Se ei rakennu mihinkään koraaliin, vaan on prologin omainen valttai-sa *da capo* -osa, joka ikään kuin aukaisee portin Kristuksen kärsimyskertomukselle. Alkukuoron jälkeen alkaa evankelistan kertomus. Kerronta on energisen viikasta ja luonnehtii selkeästi mm. epäilyjä, kysymyksiä ja pilkkaa. Yksittäisiä sanoja painotetaan ilmeikkäästi. Passion roolihahmoista Jeesusta laulaa basso, ja vuorosanoissa heijastuikin hänen korkea rauhan-sa. Pietari puhuu kuohuksissaan katkonaisesti, Pilatus puolestaan arvokkaasti. Kuoro-kohtaukset ovat dramaattisia ja kuvaavat ilmeikkäästi mm. ylipapin palvelijoita heidän vangitessaan Jeesusta tai kuulustellessaan Pietaria, juutalaisia vaatimassa Pilatoksen palstin edessä Jeesusta ristiinnaulittavaksi tai sotilaita heittäessä arpa Jeesuksen vaatteista. Muutenkin Bach ilmaisee aikansa muista säveltäjistä poiketen usein tekstin tunnelmaa tai jopa yksittäisiä sanoja selvillä musiikillisilla keinoilla. Johannes-passion tunnetuimpia tällaisia ns. sävelmaalailun kohtia ovat Pietarin itku, kukon kiekuminen, Jeesuksen ruoskiminen, bassoarain kehoitus kiierruhta Golgatalle sekä luonnonmullistukset Jeesuksen heittäessä henkensä. Johannes-passion lyyrisiä lepopaikkoja ovat kauniit aariat, esim. Jeesuksen kuolemaa seuraavat suruntäyteiset ”*Es ist vollbracht*” (Se on täytetty), ”*Mein teurer Heiland*” (Kallis Vapahtajani) ja ”*Zerliesse mein Herze in Fluten der Zähren*” (Sula, sydämeni, kyynelten tulvassa) sekä haikaa jäähyväiskuoro ”*Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*” (Lepää rauhassa, pyhä ruumis). Teos päättyy yksinkertaiseen, välittömän tunteelliseen loppukoraaliin ”*Ach Herr, laß dein lieb’ Engelein Am letzten End’ die Seele mein In Abrahams Schoß tragen*”.

Johannes-passio ankuroituu kiinteämmin 1600-luvun passiohistoriaan kuin esim. pitkäperjantaina 1729 kantaesitetty Matteus-passio, joka pitkin ja mieltäkelevine aarioineen noudattaa enemmänkin barokin oratorioperinnettä. Johannes-passion suhde seurakuntaan on myös intiimimpi kuin Matteus-passiossa, sillä siinä nimenomaan tiheästi esiintyvien koraalien rooli on vaikuttavimmillaan. Koraalit, seurakunnalle tutut virret, ovat yhteislaulun ja yhteisön symboli. Ne vievät ajatukset alkukirkon aikoihin, siihen yhteenkooluvuuden tunteeseen, joka vainotussa yhteisössä on epäilemättä ollut voimakas. Ei tiedetä varmasti, lauloiko seurakunta Bachin aikaan koraalit yhdessä kuoron kanssa, todennäköisesti ei – hyräilemistä tosin ei kukaan voinut estääkään. Koraalien kautta seurakunta joka tapauksessa pääsi yhteisesti osallistumaan passion muodossa toteutettuun liturgiaan.

Sävelmaalailun lisäksi Bachin sävelkieli pursuilee syvempää symboliikkaa esim. lukujen, sävellajien ja soitinvalintojen kautta. Moni niistä menee nykykuulijalta ohi korvien, mutta niitä tärkeämpiä ovat kuitenkin teksti ja barokin sävelkieli, jotka yhä puhuvat meille selkeää kieltään, järkytyksen ja lohdutuksen koskettavia sanojaan. Ne kykenevät kuljettamaan meidät takaisin vuoden 1723 Pyhän Nikolain kirkon tunnelmaan, mutta toisaalta samalla kaksi tuhatta vuotta taaksepäin Golgatalle, jossa Kristus otti ristillä kantaakseen koko maailman synnit. Raamattu oli Bachin musisoinnin pohjimmainen lähde. Hän halusi ilmaista Kristuksen mestaruutta aloittamalla Johannes-passionsa partituurin kirjaimilla **J. J., juvante Jeesus** (Jeesuksen avulla) ja lopettamalla sen merkintään **S. D. Gl., soli Deo Gloria** (yksin Jumalalle kunnia). Kristuksen ansion tähden mekin voimme turvallisesti yhtyä Bachin Johannes-passion loppukoraalin rukoukseen: ”*Oi Herra, anna rakkaitten enkeliesi kantaa viimeisellä hetkellä seluni Abrahamin syyliin*”.

**Olli Heikkilä (2006)**

### **Lähteitä:**

Boyd, M. (Suom. Hämäläinen, K.). Bach. Otava, 1991; Norio, R. Matteus-passion mestarin jäljillä. Musiikki Fazer, 1972; Mattila, A. Yhteyden lohtua – Johann Sebastian Bachin Johannes-passio. Teosesittely käsiohjelmassa, 2003; Takala, A. Saatteeksi. Johannes-passion teosesittely käsiohjelmassa, 2003; Rainio, H. Johannes-passion väkevä saarna. Teosesittely käsiohjelmassa, 2004; Nordgren, P. H. Johann Sebastian Bach: Johannespassio. Teosesittely käsiohjelmassa, 2005.

"Vila i frid, heliga kroppen, och led även mig i vilan!"

### Johann Sebastian Bach (1685-1750): JOHANNES-PASSIONEN BWV 245

I den kristna kyrkan brukade man redan på 300-talet framföra Kristi lidanden under stilla veckan genom turvis läsning. Denna typ av upprepande tradition ändrades ofta under årens lopp och blev alltmer stiliserad. Under medeltiden ändrades bibelläsningen först mot sång; således framförde liturgins ledare evangeliernas berättelser reciterande. Nästa steg i passionstraditionens (passion; lat. *lidande*) omformning var att flera sångare deltog, och därefter ändrades bibelläsningen till ett skådespel med sång. Detta sätt bevarades i vår kyrka även efter reformationen. Martin Luther nyttjade i sin tyska mässa det redan antagna sättet, där tre sångare deltog: *vox evangelistae* (evangelist, berättaren), *vox personarum* (övriga personer, folkmassor m.m.) och *vox Christi* (Kristus). Rollen som folkmassan hade togs så småningom över av kören. Från och med 1400-talet började man blanda polyfoni i gregorianska melodier. På 1500-talet inkluderades texter i teman från passande psalmer, som ursprungligen sjöngs av församlingen. Från 1700-talets början togs instrumenten med, och passionskulturen utökades med lyriska element, arior som grundas på religiöst poesi. På så sätt uppkom "dramalikhande" art av oratoriepassioner, där instrument användes och psalmverser och filosofiskt fritt poesi framfördes mellan evangeliets stycken. I kyrkan börjades under Martin Luthers tid använda folkets språk istället för latin. Den första tyskspråkiga passionen komponerades av Johann Walther år 1530 och den baserades på Luthers översättningar. Därefter började även andra betydande mästare komponera passioner på folkets språk. Johann Sebastian Bach var mästarnas mästare på den typen av oratoriepassioner i sina unika kompositioner. Bach komponerade totalt fem passioner, varav endast två, Johannes-passionen och Matteus-passionen har bevarats fullkomliga.

Johannes-passionen är den första av Bachs passioner. Han började komponera den år 1723 när han var kapellmästare vid Köthens hov. Vid hovet var Bach konstnärligt fri och kunde koncentrera sig att komponera instrumentalmusik. Inkomsten var tryggad, och familjen levde gott vid hovet. Oaktat detta ville Bach ta tjänst hos kyrkan. År 1723 valdes han att efterträda Johann Kuhnau som kantor vid Thomaskyrkan i Leipzig. Denna tjänst hade han fram till sin död. Bach tog med sig från Köthens hov en glad konsertstil i sin kyrkomusik, instrumental briljans och elegans – på så sätt främjade han för sin del föreningen av andligt och jordiskt musikarv.

Johannes-passionen framfördes för första gången vid långfredagens vesper den 7 april 1724 i St. Nikolaikyrkan i Leipzig. Passionen var det första stora körverk som Bach komponerade i sin tjänst som Thomaskantor. För föreställningen kunde han använda några lågutbildade sångare och musikanter, de flesta pojkar från kyrkskolan och några studenter med musik som intresse. Bach ledde själv passionen och de bästa av pojkkörens pojkar sjöng både arior och recitativ. Det ingick inte i den tidens anda och inte heller i Bachs mål, att sträva efter att framhäva kompositören eller uppträdarna. Bach vara en trogen tjänare i kyrkan, och passionen framfördes i samband med kvällsgudstjänsten; första delen före och andra delen efter predikan. Det nuvarande sättet att framföra passionen vid kyrkokonserter har således fjärmats en del från den ursprungliga principen, som var gemensam för alla passioner Bach ledde, både egna och andras. Han skulle inte heller ha förstätt det nuvarande sättet att använda de mest berömda och bäst belönade solisterna för evangelistens och Jesu roller.

Efter år 1724 framförde Bach Johannes-passionen ytterligare vid tre tillfällen, år 1725, ca år 1730 samt sista gången under sina sista levnadsår. Vi varje tillfälle framförde Bach en ny version av Johannes-passionen. Man skulle kunna tro, att kompositören skulle ha någon typ av slutversion av så omfattande storverk där varje liten kant var färdigslipad och helheten avvägd och att han äntligen skulle vara redo att lämna sitt hjärtebarn för sina samtida att kritisera och efter världens att bli salig över. I verkligheten kan de olika versionerna ha kommit till efter tidens gängse praxis, varje verk vid varje framträdande beroende på sammansättningen på solister, makthavare samt efter kompositörens egen känsla. I alla fall återvände Bach vid sista framträdandet på ett tydligt sätt tillbaka till 1724 års ursprungsversion, när däremot den andra och tredje versionen skiljde sig från dessa och det fanns skillnader dem emellan; i mellanversionerna hade omfattande ändringar gjorts i ursprungsversionen, till och med hela stycken hade lämnats bort eller ersatts med nya. I den sista föreställningen var det – utöver "återkomsten till rötterna"- anmärkningsvärt att Bach då hade till sitt förfogande stor mängd musiker och hade lagt cembalo i continuo-gruppen. Ännu vid 54 års ålder började Bach skriva en slutversion av Johannes-passionens partitur med uppenbarligen avsikt att bearbeta detta storverk till ett sluttigt verk av samma rang som Matteuspassionen och mässan i h-moll. Arbetet avbröts dock redan efter ett tjugotal partitur-

sidor, d.v.s. ungefär halvvägs i den första delen. När Johannes-passionen i dag framförs, används oftast 1724 års ursprungsversion – och så även nu.

När Bach komponerade Johannes-passionen, hade han möjlighet att använda olika poeters färdiga texter för passionen. Verket baseras därför i stort på Heinrich Brockes text, som Bach har bearbetat för att passa hans syften. Texten härrör sig från Johannes evangelium, stycken 18 och 19. Texten omfattar 11 koraler, 9 soloarior samt kören i början och slutet. Passionen kan händelsemässigt delas i fyra helheter; Kristus gripande, rätttegången, korsfästningen och döden. Evangelisten är berättaren som reciterar dramat. Solisterna sjunger de olika personernas repliker, folkmassan motsvaras av *turba*-kören (*turba* lat. uppror, kaos, stor grupp människor). Ariorna representerar personligt upplevda känslor om aktuella händelser i lidelsehistorien. Verkets instrumentsammansättning består av stråkar, blåsinstrument (två flöjtar, två oboer och en fagott) samt continuo. Vidare har Bach på vissa ställen använt stränginstrument som redan då var gammalmodiga, luta, viola d'amore och basgamba. Dessa ger en egen karaktär i vissa delar, t ex i en arkaisk aria för gamba "Es ist vollbracht" (Det är fullbordat).

Johannes-passionen börjar med ett omfattande stycke för kör, "Herr, unser Herrscher". Det baseras inte på någon koral utan det liknar en prolog med stor *da capo* -del som liksom öppnar porten till Kristi lidelseberättelse. Efter kören börjar evangelistens berättelse. Den berättas energiskt livfullt och karakteriserar tydligt tvivlen, frågor och smädelser. Enstaka ord poängteras uttrycksfullt. Av passionens rollfigurer sjungs Jesu roll av en bas och i replikerna reflekteras hans stora frid. Petrus talar upprörd och staplande. Pilatus däremot uttråkadt värdigt. Körstycken är dramatiska och beskriver uttrycksfullt överprästens tjänare när de griper Jesus eller förhör Petrus, judar som utanför Pilatus palats kräver Jesu korsfästelse eller soldater som kastar tärning om Jesu kläder. Även i övrigt beskriver Bach – avvikande från andra av den tidens kompositörer – textens stämning eller till och med enstaka ord med tydliga musikaliska medel. Mest kända sådana, s.k. musikmåleristiska stycken i Johannes-passionen är Petrus gråt, tuppens galning, Jesu piskande, basarians uppmaning att skynda till Golgata samt naturfenomen när Jesus drar sitt sista andetag. Johannes-passionens lyriska vilostycken är vackra arior, t ex de sorgsna ariorna efter Jesu död "Es ist vollbracht" (Det är fullbordat), "Mein teurer Heiland" (Min dyra frälsare) och "Zerfließe mein Herze in Fluten der Zären" (Smält mitt hjärta i tårarnas flöde) samt smärtsamt avskedskör "Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" (Vila i frid, heliga kropp). Verket avslutas på en enkel, stämningfull slutkoral "Ach, Herr, lass dein lieb' Englein Am letzten End' die Seele mein in Abrahams Schoss tragen".

Johannes-passionen förankras bättre i 1600-talets passionshistoria än till ex Matteus-passionen som hade sitt uruppförande på långfredagen 1729 och som med sina långa och grubblande arior i större omfattning följer barockens oratorietradition. Johannes-passionens relation till församlingen är också mera intim än i Matteus-passionen, då det är just i den där de tätt förekommande korallernas roll är mest effektiv. Koraler, för församlingen kända psalmer, är symbolen för gemensam sång och samfundet. De härleder tankarna till urkyrkan, till den starka gemensamhetskänslan som i ett förföljt samfund utan tvekan har varit stark. Man vet inte säkert om församlingen under Bachs tid sjöng korallerna tillsammans med kören, förmodligen inte – men att nynna med kunde ju ingen förhindra. Genom korallerna kunde församlingen i alla fall gemensamt delta i liturgin i passionsformen.

Utöver musikaliskt måleri överflödar Bachs musikaliska språk djupa symbolik t ex genom tal, tonarter och instrumentval. Många av dessa går dagens lyssnare förbi men de viktigaste är dock texten och barockens musikspråk, som fortfarande talar till oss med sitt tydliga språk, chockens och tröstens berörande ord. De kan föra oss tillbaka till 1723 års stämning i Sankt Nikolai kyrkan, men också två tusen år tillbaka i tiden till Golgata där Kristus på korset tog världens alla synder på sig. Bibeln var den djupa källan i Bachs komponerande. Han ville uttrycka Kristi storhet genom att börja partituret i Johannes-passionen med bokstäverna **J. J., juvante Jesus** (med hjälp av Jesus) och avsluta med anteckningen **S. D. Gl., soli Deo Gloria** (ära till Gud allena). Tack vare Kristus kan även vi tryggt ansluta oss i bön i Johannes-passionens slutkoral: "O Herren, låt dina kära änglar bära min själ i Abrahams famn när mitt slut är kommet".

Olli Heikkilä (2006)  
(övers. av Tapio Salo 2013)

#### Källor:

Boyd, M. (finsk övers. Hämäläinen, K.). Bach. Otava, 1991; Norio, R. I Matteuspassionens mästare spår. Musik Fazer, 1972; Mattila, A. Gemenskapens tröst – Johann Sebastian Bachs Johannes-passion. Information av verket i handprogrammet, 2003; Rainio, H. Johannespassionens starka predikan. Information av verket i handprogrammet, 2004; Nordgren, P. H. Johann Sebastian Bach; Johannes-passionen, Information av verket i handprogrammet, 2005.

## ERSTER TEIL

## 1. Chor

Herr, unser Herrscher,  
dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist!  
Zeig uns durch deine Passion,  
daß du, der wahre Gottessohn,  
zu aller Zeit,  
auch in der größten Niedrigkeit,  
verherrlicht worden bist.

## 2. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron,  
da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger.  
Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch,  
denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern.  
Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar  
und der Hohenpriester und Pharisäer Diener,  
kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen.  
Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte,  
ging er hinaus und sprach zu ihnen:

*Jesus*

"Wen suchet ihr?"

*Evangelist*

Sie antworteten ihm:

## 3. Chor

"Jesum von Nazareth!"

## 4. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus spricht zu ihnen:

*Jesus*

"Ich bin's."

*Evangelist*

Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.  
Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's,  
wichen sie zurücke und fielen zu Boden.  
Da fragete er sie abermal:

*Jesus*

"Wen suchet ihr?"

*Evangelist*

Sie aber sprachen:

## 5. Chor

"Jesum von Nazareth!"

## 6. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus antwortete:

*Jesus*

"Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei;  
suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!"

## 7. Choral

O große Lieb', o Lieb' ohn alle Maße,  
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!  
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,  
Und du mußt leiden!

## 8. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte:  
„Ich habe der keine verloren,  
die du mir gegeben hast.“  
Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus  
und schlug nach des Hohenpriesters Knecht

## ENSIMMÄINEN OSA

## 1. Kuoro

Herra, valtiamme,  
kaikissa maissa ihanaksi ylistetty!  
Näytä meille kärsimyksesi kautta,  
että Sinä, totinen Jumalan Poika,  
kaikkina aikoina,  
myös suurimmassa alennuksen tilassa,  
olet ylistetty.

## 2. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Jeesus lähti opetuslapsineen Kedronin puron toiselle puolelle.  
Siellä oli puutarha, johon hän meni opetuslapsineen.  
Mutta Juudas, joka hänet kavalsi, tiesi paikan myös,  
sillä Jeesus kokoontui sinne usein opetuslapsineen.  
Niin Juudas otti sotilaita  
ja ylipappien ja fariseusten palvelijoita  
ja tuli sinne soihtui, lamput ja aseet mukanaan.  
Silloin Jeesus, joka tiesi kaiken, mikä häntä oli kohtaava,  
astui esiin ja sanoi heille:

*Jeesus*

"Ketä te etsitte?"

*Evangelista*

He vastasivat hänelle:

## 3. Kuoro

"Jeesusta, nasaretilaista!"

## 4. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Jeesus sanoi heille:

*Jeesus*

"Minä se olen."

*Evangelista*

Ja Juudas, joka hänet kavalsi, seisoi myös heidän joukossaan.  
Kun Jeesus siis sanoi heille: "Minä se olen",  
peräytyivät he ja kaatuivat maahan.  
Silloin hän kysyi uudelleen:

*Jeesus*

"Ketä etsitte?"

*Evangelista*

He sanoivat:

## 5. Kuoro

"Jeesusta, nasaretilaista!"

## 6. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Jeesus vastasi:

*Jeesus*

"Minähän sanoin teille, että minä se olen.  
Jos te siis etsitte minua, antakaa näiden mennä!"

## 7. Koraali

O suuri rakkaus, rakkaus vailla määää,  
joka sinut vei tälle tuskan tielle.  
Elin maailman iloissa ja riemuissa,  
ja sinun täytyy kärsiä.

## 8. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Näin se sana kävisi toteen, jonka hän oli sanonut:  
"En ole kadottanut ketään niistä,  
jotka sinä minulle annoit."  
Simon Pietarilla oli miekka, jonka hän veti esiin  
ja löi ylimmäisen papin palvelijaa

## FÖRSTA AVDELNINGEN

## 1. Kör

Hell dig, o Herre,  
Dig vars makt uppå vår jord ej gränser vet!  
Hjälp oss att se och rätt förstå  
– därav tröst och styrka få  
i hjärtats grund –  
att just i din förnedrings stund  
var störst din härlighet.

## 2. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus gick med sina lärjungar över bäcken Kidron.  
Där låg en trädgård som han och lärjungarna gick in i.  
Också Judas, han som förrådde honom, kände till platsen,  
eftersom Jesus och hans lärjungar ofta hade samlats där.  
Judas tog med sig vaktstyrkan  
och folk från översteprästerna och fariséerna,  
och de kom dit med lyktor, facklor och vapen.  
Jesus, som visste om allt som väntade honom,  
gick ut till dem och frågade:

*Jesus*

"Vem söker ni?"

*Evangelist*

De svarade:

## 3. Kör

"Jesus från Nasaret!"

## 4. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus sade:

*Jesus*

"Det är jag."

*Evangelist*

Bland dem stod också Judas, han som förrådde honom.  
När Jesus nu sade: "Det är jag",  
vek de tillbaka och föll till marken.  
Han frågade dem igen:

*Jesus*

"Vem söker ni?"

*Evangelist*

De sade:

## 5. Kör

"Jesus från Nasaret!"

## 6. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Jesus svarade:

*Jesus*

"Jag har ju sagt er att det är jag.  
Om det är mig ni söker, så låt de andra gå!"

## 7. Koral

O kärleks makt, o kärlek ofattbara,  
så stark att du ditt blod ej ville spara!  
Att jag förspilt mitt liv i lust och villa,  
fick du umgälla.

## 8. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Ty det som han hade sagt skulle uppfyllas:  
"Av dem som du har gett mig  
har jag inte låtit någon gå förlorad."  
Men Simon Petrus, som hade ett svärd med sig,  
drog det och slog till mot översteprästens tjänare

und hieb ihm sein recht' Ohr ab;  
und der Knecht hieß Malchus.  
Da sprach Jesus zu Petro:

*Jesus*  
"Stecke dein Schwert in die Scheide!  
Soll ich den Kelch nicht trinken,  
den mir mein Vater gegeben hat?"

### 9. Choral

Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich  
Auf Erden wie im Himmelreich.  
Gib uns Geduld in Leidenszeit,  
Gehorsam sein in Lieb' und Leid;  
Wehr' und steur allem Fleisch und Blut,  
Das wider deinen Willen tut!

### 10. Recitativo (Evangelist)

Die Schar aber und der Oberhauptmann  
und die Diener der Juden nahmen Jesum  
und bunden ihn und fuhreten ihn aufs erste zu Hannas,  
der war Kaiphas Schwäher,  
welcher des Jahres Hoherpriester war.  
Es war aber Kaiphas, der den Juden riet,  
es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

### 11. Arie (Alt)

Von den Stricken meiner Sünden  
mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden.  
Mich von allen Lasterbeulen  
völlig zu heilen, läßt er sich verwunden.

### 12. Recitativo (Evangelist)

Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein ander Jünger.

### 13. Arie (Sopran)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten  
und lasse dich nicht, mein Leben, mein Licht.  
Befördere den Lauf und höre nicht auf,  
selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

### 14. Recitativo (Evangelist, Ancilla, Petrus, Jesus, Servus)

*Evangelist*  
Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt  
und ging mit Jesus hinein in des Hohenpriesters Palast.  
Petrus aber stund draußen vor der Tür.  
Da ging der andere Jünger,  
der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus  
und redete mit der Türhüterin  
und führete Petrum hinein.  
Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

*Ancilla (Magd)*  
"Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?"

*Evangelist*  
Er sprach:

*Petrus*  
"Ich bin's nicht!"

*Evangelist*  
Es stunden aber die Knechte und Diener  
und hatten ein Kohlfu'r gemacht (denn es war kalt)  
und wärmten sich.  
Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich.  
Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger  
und um seine Lehre.  
Jesus antwortete ihm:

*Jesus*  
"Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt.  
Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel,  
da alle Juden zusammenkommen,  
und habe nichts im Verborgnen geredet.  
Was fragest du mich darum?  
Frage die darum, die gehöret haben,  
was ich zu ihnen geredet habe!  
Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe!"

sivaltaen häneltä oikean korvan pois;  
ja palvelijan nimi oli Malkus.  
Silloin Jeesus sanoi Pietarille:

*Jeesus*  
"Pane miekkasi tuppeen.  
Enkö joiisi sitä maljaa,  
jonka Isä on minulle antanut?"

### 9. Koraali

Tapahtukoon tahtosi, Herra, niin  
maassa kuin taivaassakin.  
Anna kärsivällisyyttä tuskan aikana  
ollaksemme kuuliaisia sekä ilossa että surussa.  
Torju kaikki liha ja veri,  
joka on tahtoasi vastaan.

### 10. Resitatiivi (evankelista)

Mutta sotilaat, heidän päällikkönsä  
ja juutalaisten palvelijat ottivat kiinni Jeesuksen,  
sitoivat hänet ja veivät ensin Hannaan luo,  
sillä hän oli Kaifaan appi,  
joka sinä vuonna oli ylimmäisenä pappina.  
Juuri Kaifas oli neuvonut Juutalaisia:  
olisi hyvä, että yksi kuolisi koko kansan puolesta.

### 11. Aaria (alto)

Päästääkseen minut syntieni siteistä  
Vapahtajani antaa sitoa itsensä.  
Parantaakseen minut täydellisesti syntieni taakasta  
antaa hän haavoittaa itsensä.

### 12. Resitatiivi (evankelista)

Simon Pietari seurasi Jeesusta, samoin eräs toinen opetuslapsi.

### 13. Aaria (sopraano)

Seuraan sinua iloisin askelin,  
enkä päästä sinua, elämäni ja valoni.  
Tue kulkuani, älä lakkaa  
itse vetämästä, ohjaamasta ja neuvomasta minua!

### 14. Resitatiivi (evankelista, Ancilla, Pietari, Jeesus, Servus)

*Evankelista*  
Tämä opetuslapsi oli ylimmäisen papin tuttava.  
Hän meni Jeesuksen mukana ylimmäisen papin pihaan.  
Pietari jäi seisomaan portin ulkopuolelle.  
Silloin toinen opetuslapsi,  
se, joka oli ylimmäisen papin tuttava, meni ulos,  
ja puhutteli porttia vartioivaa palvelustyttöä,  
ja toi Pietarin sisälle.  
Silloin palvelijatar sanoi Pietarille:

*Ancilla (palvelijatar)*  
"Etkö olekin tuon miehen opetuslapsia?"

*Evankelista*  
Pietari vastasi:

*Pietari*  
"En ole!"

*Evankelista*  
Mutta palvelijat ja käskyläiset  
olivat tehneet hiilivalkean (koska oli kylmä)  
ja lämmittelivät sen ääressä.  
Myös Pietari seisoj kysyi Jeesukselta hänen opetuslapsistaan  
ja opetuksestaan.  
Jeesus vastasi hänelle:

*Jeesus*  
"Minä olen julkisesti puhunut maailmalle;  
minä olen aina opettanut synagogissa ja temppelissä,  
joihin kaikki juutalaiset kokoontuvat,  
enkä ole salassa puhunut mitään.  
Miksi minulta kysyt?  
Kysy niiltä, jotka ovat kuulleet,  
mitä minä olen heille puhunut;  
katso, he tietävät, mitä minä olen sanonut!"

och högg av honom högra örat;  
tjänaren hette Malkos.  
Jesus sade då till Petrus

*Jesus*  
"Stick svärdet i skidan.  
Skulle jag inte dricka den bågare  
som Fadern har gett mig?"

### 9. Koral

Din vilja ske i allt som är,  
i himlen som på jorden här.  
Lär oss din fadershand att se,  
i lust och sorg, i väl och ve.  
Styr våra steg och tankar så,  
att vi på dina vägar gå.

### 10. Recitativ (evangelist)

Kommandanten med sin vaktstyrka  
och judamas män grep Jesus  
och band honom och förde honom först till Hannas,  
svärfar till Kaifas  
som hade förklarar för judarna  
att det var bäst att en enda man dog för folket.

### 11. Aria (alt)

All den plåga som jag kände, allt mitt elände  
blev dig, Jesu, givet.  
Att från syndens väg mig leda och frid bereda  
får du offra livet.

### 12. Recitativ (evangelist)

Simon Petrus och en annan lärjunge följde efter Jesus.

### 13. Aria (sopran)

Jag följer dig Herre med jublande glädje,  
vart vägen än bär, blott du är mig när.  
Befrämja mitt lopp och hör icke opp  
att ivrigt mig draga, beveka och mana.

### 14. Recitativ (evangelist, Ancilla, Petrus, Jesus, Servus)

*Evangelist*  
Den lärjungen var bekant med överste-prästen,  
och han följde med Jesus in på översteprästens gård,  
men Petrus stod kvar utanför porten.  
Den andre lärjungen,  
han som var bekant med översteprästen, gick då ut  
och talade med tjänsteflickan som vaktade porten  
och tog med Petrus in.  
Men flickan vid porten sade till Petrus:

*Ancilla (tjänsteflickan)*  
"Hör inte också du till den där mannens lärjungar?"

*Evangelist*  
Petrus svarade:

*Petrus*  
"Nej, det gör jag inte!"

*Evangelist*  
Tjänarna och vakterna  
stod och värmd sig vid en koleld som de hade tänt,  
(eftersom det var kallt).  
Petrus stod där också och värmd sig tillsammans med  
dem. Översteprästerna frågade Jesus om hans lärjungar  
och om hans lära.  
Jesus sade:

*Jesus*  
"Jag har talat öppet till världen.  
Jag har alltid undervisat i synagogorna och i templet  
där alla judar samlas.  
Jag har inte sagt något i hemlighet.  
Varför frågar du mig?  
Fråga dem som hört mig  
vad jag förkunnat för dem.  
De vet ju vad jag har sagt!"

*Evangelist*

Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden; Jesu einen Backenstreich und sprach:

*Servus (Diener)*

"Solltest du dem Hohenpriester also antworten?"

*Evangelist*

Jesus aber antwortete:

*Jesus*

"Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?"

**15. Choral**

Wer hat dich so geschlagen,  
Mein Heil, und dich mit Plagen  
So übel zugericht?  
Du bist ja nicht ein Sünder  
Wie wir und unsre Kinder,  
Von Missetaten weißt du nicht.

Ich, ich und meine Sünden,  
Die sich wie Körnlein finden  
Des Sandes an dem Meer,  
Die haben dir erregt  
Das Elend, das dich schläget,  
Und das betrübte Marterheer.

**16. Recitativo (Evangelist)**

Und Hannas sandte ihn gebunden  
zu dem Hohenpriester Kaiphas.  
Simon Petrus stund und wärmte sich;  
da sprachen sie zu ihm:

**17. Chor**

"Bist du nicht seiner Jünger einer?"

**18. Recitativo (Evangelist, Petrus, Servus)**

*Evangelist*

Er leugnete aber und sprach:

*Petrus*

"Ich bin's nicht!"

*Evangelist*

Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer,  
ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

*Servus (Diener)*

"Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?"

*Evangelist*

Da verleugnete Petrus abermal,  
und alsobald krähet der Hahn.  
Da gedachte Petrus an die Worte Jesu  
und ging hinaus und weinete bitterlich.

**19. Arie (Tenor)**

Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin,  
wo soll ich mich erquicken?  
Bleib ich hier, oder wünsch ich mir  
Berg und Hügel auf den Rücken?  
Bei der Welt ist gar kein Rat,  
und im Herzen stehn die Schmerzen meiner Missetat,  
weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

**20. Choral**

Petrus, der nicht denkt zurück,  
Seinen Gott verneinet,  
Der doch auf ein' ernsten Blick  
Bitterlichen weinet.  
Jesu, blicke mich auch an,  
Wenn ich nicht will büßen;  
Wenn ich Böses hab getan,  
Rühre mein Gewissen!

*Evangelista*

Eräs palvelija, joka seisoi hänen vieressään,  
sivalsi häntä kasvoille ja sanoi:

*Servus (palvelija)*

"Näinkö vastaat ylimmäiselle papille?"

*Evangelista*

Jeesus vastasi:

*Jeesus*

"Jos puhuin pahasti, näytä toteen, että se oli pahasta.  
Jos taas puhuin oikein, miksi lyöt minua?"

**15. Koraali**

Kuka onkaan sinua noin lyönyt,  
vapahtajani, ja sinua kärsimyksillä  
noin pahasti koetellut?  
Sinähän et ole syntinen,  
kuten me ja meidän lapsemme,  
pahoista teoista et tiedä mitään.

Minä, minä ja minun syntini,  
joita on kuin jyväsiä  
meren hiekassa,  
ne ovat sinut syösseet  
tuskaan, joka sinua piinaa,  
ja syvälle murheen alhoon.

**16. Resitatiivi (evangelista)**

Ja Hannas lähetti hänet sidottuna  
ylipappi Kaifaan luo.  
Simon Pietari seisoi lämmittelemässä.  
Silloin palvelijat sanoivat hänelle:

**17. Kuoro**

"Etkö sinäkin ole hänen opetuslapsiaan?"

**18. Resitatiivi (evangelista, Pietari, Servus)**

*Evangelista*

Hän kielsi ja sanoi:

*Pietari*

"En ole!"

*Evangelista*

Silloin eräs ylimmäisen papin palvelijoista,  
sen sukulainen, jolta Pietari oli sivaltanut korvan pois, sanoi:

*Servus (palvelija)*

"Enkö minä nähnyt sinut puutarhassa hänen kanssaan?"

*Evangelista*

Pietari kielsi taas,  
ja samassa lauloi kukko.  
Silloin Pietari muisti Jeesuksen sanat,  
ja meni pois itkien katkerasti.

**19. Aaria (tenori)**

Voi tuntoni, mihin oikein haluat,  
missä voisin virkistyä?  
Jäänkö tänne vai otanko  
kallion ja vuoren harteilleni?  
Maailmassa ei löydy neuvoa,  
ja sydämeni on täynnä tuskaa väärinteostani,  
sillä palvelija on Herransa kieltänyt.

**20. Koraali**

Pietari, joka ei menneitä ajattele,  
kieltää Jumalansa.  
Nähdessään Jeesuksen totisen katseen  
hän kuitenkin itkee katkerasti.  
Jeesus, katso myös minua  
silloin kun en tahdo katusa tekojani,  
Kun olen pahaa tehnyt,  
liikuta omaatuntoani.

*Evangelist*

En av vakterna som stod där  
gav honom då en örfil och sade:

*Servus (vakten)*

"Skall du svara översteprästen på det sättet?"

*Evangelist*

Jesus svarade:

*Jesus*

"Har jag sagt något som var fel, så säg vad det var.  
Men om jag har rätt, varför slår du mig?"

**15. Koral**

Vem har så grymt dig slagit,  
med skymford emottagit?  
Vad ont har du väl gjort?  
Du levde ej som andra,  
du kunnat sorgfri vandra  
din väg till paradiset's port.

Hur fåviskt jag kan fråga?  
Vad här dig vållar plåga,  
min synd, mitt verk det är.  
I slagen som dig drabbat,  
i röstens som begabbat,  
där var jag med, o Herre kär.

**16. Recitativ (evangelist)**

Hannas skickade honom då bunden  
till överteprästen Kaiphas.  
Men Simon Petrus stod där och wärmde sig.  
De sade till honom:

**17. Kör**

"Hör inte du också till hans lärjungar?"

**18. Recitativ (evangelist, Petrus, Servus)**

*Evangelist*

Petrus förnekade det:

*Petrus*

"Nej, det gör jag inte!"

*Evangelist*

Då sade en av översteprästernas tjänare,  
en släkting till honom som Petrus hade huggit örat av:

*Servus (tjänaren)*

"Säg jag dig inte tillsammans med honom i trädgården?"

*Evangelist*

Petrus förnekade det än en gång.  
Och just då gol en tupp.  
Då kom Petrus ihåg vad Jesus hade sagt,  
och han gick ut och grät bittert.

**19. Aria (tenor)**

Ack, mitt bröst, var kan du väl få tröst,  
få något dig hugsvalar?  
Rolös här, där min Herre är,  
fly jag vill till fjärran dalar.  
Blott hans blick jag får till svar.  
Min oerhörda skuldabörda är där uppenbar:  
Jag min Mästare förnekat har.

**20. Koral**

Petrus, om sin Herre spord,  
nekar, nekar åter,  
minns för sent hans varningsord,  
vandrar bort och gråter.  
Jesu käre, mana mig  
med ditt ord så trägen.  
Är jag stadd på farlig stig,  
led mig rätta vägen.

## ZWEITER TEIL

### 21. Choral

Christus, der uns selig macht,  
Kein Bö's hat begangen,  
Der ward für uns in der Nacht  
Als ein Dieb gefangen,  
Geführt für gottlose Leut  
Und fälschlich verklaget,  
Verlacht, verhöhnt und verspeit,  
Wie denn die Schrift saget.

### 22. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus,  
und es war frühe.  
Und sie gingen nicht in das Richthaus,  
auf daß sie nicht unrein würden,  
sondern Ostern essen möchten.  
Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

*Pilatus*

"Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?"

*Evangelist*

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

### 23. Chor

"Wäre dieser nicht ein Übeltäter,  
wir hätten dir ihn nicht überantwortet."

### 24. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Da sprach Pilatus zu ihnen:

*Pilatus*

"So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!"

*Evangelist*

Da sprachen die Jüden zu ihm:

### 25. Chor

"Wir dürfen niemand töten."

### 26. Recitativo (Evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*

Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu,  
welches er sagte, da er deutete,  
welches Todes er sterben würde.  
Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus  
und rief Jesu und sprach zu ihm:

*Pilatus*

"Bist du der Jüden König?"

*Evangelist*

Jesus antwortete:

*Jesus*

"Redest du das von dir selbst,  
oder haben's dir andere von mir gesagt?"

*Evangelist*

Pilatus antwortete:

*Pilatus*

"Bin ich ein Jude?  
Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet;  
was hast du getan?"

*Evangelist*

Jesus antwortete:

*Jesus*

"Mein Reich ist nicht von dieser Welt;  
wäre mein Reich von dieser Welt,  
meine Diener würden darob kämpfen,  
daß ich den Jüden nicht überantwortet würde;  
aber nun ist mein Reich nicht von dannen."

## TOINEN OSA

### 21. Koraali

Kristus, joka tekee meidät autuiksi,  
ei ole mitään pahaä tehnyt.  
Hänet pidätettiin puolestamme yöllä  
varkaan lailla.  
Vietiin jumalattomien ihmisten eteen  
ja syytettiin väärillä perusteilla,  
hänelle naurettiin, häntä iivattiin ja pilkattiin,  
niinkuin on kirjoitettu.

### 22. Resitatiivi (evangelista, Pilatus)

*Evangelista*

He veivät Jeesuksen Kaipaan luota palatsiin,  
ja oli varhainen aamu.  
Itse he eivät menneet sisälle palatsiin,  
etteivät saastuisi,  
vaan saattaisivat syödä pääsiäislammasta.  
Pilatus meni silloin ulos heidän luokseen ja sanoi:

*Pilatus*

"Mistä te syytätte tätä miestä?"

*Evangelista*

He vastasivat hänelle:

### 23. Kuoro

"Jos tämä ei olisi pahantekijä,  
emme olisi luovuttaneet häntä käsiisi."

### 24. Resitatiivi (evangelista, Pilatus)

*Evangelista*

Silloin Pilatus sanoi heille:

*Pilatus*

"Ottakaa te hänet ja tuomitkaa hänet omien lakienne mukaan!"

*Evangelista*

Juutalaiset sanoivat hänelle:

### 25. Kuoro

"Emme saa ketään tappaa."

### 26. Resitatiivi (evangelista, Pilatus, Jeesus)

*Evangelista*

Näin tapahtui, jotta se Jeesuksen sana kävisi toteen,  
jonka hän oli sanonut, antaen tietää,  
minkälaisella kuolemalla hän oli kuoleva.  
Pilatus meni taas sisälle palatsiin  
ja kutsui Jeesuksen ja sanoi hänelle:

*Pilatus*

"Oletko sinä Juutalaisten kuningas?"

*Evangelista*

Jeesus vastasi:

*Jeesus*

"Itsekö sinä niin ajattelet,  
vai ovatko muut minusta niin sanoneet?"

*Evangelista*

Pilatus vastasi:

*Pilatus*

"Olenko juutalainen?  
Oma kansasi ja ylipapit ovat antaneet sinut minun käsiini.  
Mitä olet tehnyt?"

*Evangelista*

Jeesus vastasi:

*Jeesus*

"Minun kuninkuuteni ei ole tästä maailmasta.  
Jos kuninkuuteni olisi tästä maailmasta,  
olisivat palvelijani taistelleet,  
niin ettei minua olisi annettu juutalaisten käsiin,  
mutta minun kuninkuuteni ei ole täältä."

## ANDRA AVDELNINGEN

### 21. Koral

Guds son,  
sänd att hjälpa oss,  
blev i midnattsstunden som en rövare,  
med bloss spårad upp och bunden.  
Ej med minsta brott beträdd,  
dömd att mista livet;  
lik ett lamm till slakt bortledd,  
såsom det står skrivet.

### 22. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Från Kaiphas förde de Jesus till residenset.  
Det var tidigt på morgonen.  
Själva stannade de utanför,  
för att inte bli oreña  
utan kunna äta påskmåltiden.  
Pilatus gick då ut till dem och frågade:

*Pilatus*

"Vad anklagar ni den här mannen för?"

*Evangelist*

De svarade:

### 23. Kör

"Om han inte hade varit en förbrytare  
skulle vi inte ha överlämnat honom åt dig."

### 24. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus sade:

*Pilatus*

"Ta honom då själva och döma honom efter er egen lag!"

*Evangelist*

Men judarna svarade:

### 25. Kör

"Vi har inte rätt att döda någon."

### 26. Recitativ (evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*

Ty det ord skulle uppfyllas  
som Jesus hade sagt  
för att ange hur han skulle dö.  
Pilatus gick tillbaka in i residenset  
och lät kalla till sig Jesus och frågade:

*Pilatus*

"Så du är judarnas konung?"

*Evangelist*

Jeesus svarade:

*Jesus*

"Säger du detta av dig själv,  
eller har andra sagt det om mig?"

*Evangelist*

Pilatus sade:

*Pilatus*

"Jag är väl ingen jude. Dina landsmän och överstepräster-  
na har överlämnat dig åt mig.  
Vad har du gjort?"

*Evangelist*

Jeesus svarade:

*Jesus*

"Mitt rike hör inte till denna världen.  
Om mitt rike hörde till denna världen  
hade mina följeslagare kämpat  
för att jag inte skulle bli utlämnad åt judarna.  
Men nu är mitt rike av ett annat slag."



## 27. Choral

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,  
Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?  
Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,  
Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,  
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.  
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten  
Im Werk erstatten?

## 28. Recitativo (Evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*  
Da sprach Pilatus zu ihm:

*Pilatus*  
"So bist du dennoch ein König?"

*Evangelist*  
Jesus antwortete:

*Jesus*  
"Du sagst's, ich bin ein König.  
Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen,  
daß ich die Wahrheit zeugen soll.  
Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme."

*Evangelist*  
Spricht Pilatus zu ihm:

*Pilatus*  
"Was ist Wahrheit?"

*Evangelist*  
Und da er das gesaget,  
ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu ihnen:

*Pilatus*  
"Ich finde keine Schuld an ihm.  
Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe;  
wollt ihr nun, daß ich euch der Jüden König losgebe?"

*Evangelist*  
Da schrieten sie wieder allesamt und sprachen:

## 29. Chor

"Nicht diesen, sondern Barrabam!"

## 30. Recitativo (Evangelist)

Barrabas aber war ein Mörder.  
Da nahm Pilatus Jesus und geißelte ihn.

## 31. Arioso (Baß)

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,  
mit bitter Lust und halb beklemmtem Herzen,  
dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,  
wie dir auf Dornen, so ihn stechen,  
die Himmelsschlüsselblumen blühen!  
Du kannst viel süße Frucht  
von seiner Wermut brechen,  
Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn.

## 32. Arie (Tenor)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken  
in allen Stücken dem Himmel gleiche geht;  
Daran, nachdem die Wasservogen  
von unsrer Sündflut sich verzogen,  
der allerschönste Regenbogen  
als Gottes Gnadenzeichen steht!

## 33. Recitativo (Evangelist)

Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen  
und setzten sie auf sein Haupt  
und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

## 34. Chor

"Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig!"

## 27. Koraali

Oi suuri kuningas, suuri kaikkina aikoina,  
kuinka vois in riittävästi tätä uskoa levittää?  
Ei yksikään ihmissydän voi keksiä,  
mitä sinulle lahjoittaisi.

En voi järjelläni lainkaan käsittää,  
mihin vois in armoasi verrata.  
Kuinka vois in rakkautentekojasi  
korvata teoillani?

## 28. Resitatiivi (evankelista, Pilatus, Jeesus)

*Evankelista*  
Pilatus sanoi hänelle:

*Pilatus*  
"Sinä siis kuitenkin olet kuningas?"

*Evankelista*  
Jeesus vastasi:

*Jeesus*  
"Itse sinä sanot, että minä olen kuningas.  
Olen sitä varten syntynyt ja tullut maailmaan,  
että todistaisin totuuden puolesta.  
Jokainen, joka on totuudesta, kuulee ääneni."

*Evankelista*  
Pilatus sanoi hänelle:

*Pilatus*  
"Mikä on totuus?"

*Evankelista*  
Ja sen sanottuaan  
hän meni taas ulos juutalaisten luo ja sanoi heille:

*Pilatus*  
"En löydä mitään syytä hänestä. Teillä on kuitenkin tapa,  
että päästän teille yhden vangin vapaaksi pääsiäisenä.  
Tahdotteko siis, että vapautan juutalaisten kuningaan?"

*Evankelista*  
Silloin he alkoivat huutaa:

## 29. Kuoro

"Ei häntä, vaan Barrabaan!"

## 30. Resitatiivi (evankelista)

Mutta Barrabas oli murhaaja.  
Silloin Pilatus otti Jeesuksen ja ruoskitti hänet.

## 31. Arioso (basso)

Katso, sieluni pelokkaalla tyydytyksellä,  
katkeralla ilolla ja pakahtunein sydämin  
suurinta hyvääsi Jeesuksen tuskissa.  
Katso, kuinka häntä pistäviin piikkeihin  
puhkeaa sinulle taivaan esikoita.  
Voit pöimä makeita hedelmiä  
hänen katkerasta kalkistaan,  
siksi katso lakkaamatta häneen!

## 32. Aaria (tenori)

Mieti, kuinka hänen verentahrima selkensä  
kohta kohdaltaan yhtyy taivaaseen.  
Kun syntitulvamme laineet  
sitten ovat laantuneet,  
loistaa kaunein sateenkaari  
Jumalan armon merkinä.

## 33. Resitatiivi (evankelista)

Ja sotamiehet väänsivät kruunun orjantappuroista,  
panivat sen hänen päähänsä,  
ja pukivat hänen ylleen purpuraviitan ja sanoivat:

## 34. Kuoro

"Terve, juutalaisten kuningas!"

## 27. Koral

Ack Herre, hur skall jag väl rätt dig lova  
och tacka för en så konungslig gåva:  
vad ingen mänskas hjärta kunnat tänka,  
än mindre skänka!

Om tanken famlar då den söker finna  
ett verk som kunde ditt, o Konung hinna,  
hur skulle jag med skänker  
än så sköna din kärlek löna?

## 28. Recitativ (evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*  
Pilatus frågade:

*Pilatus*  
"Du är alltså kung?"

*Evangelist*  
Jesus svarade:

*Jesus*  
"Du själv säger att jag är kung.  
Jag har fötts och kommit hit till världen för en enda sak:  
att vittna för sanningen.  
Den som hör till sanningen, lyssnar till min röst."

*Evangelist*  
Pilatus sade till honom:

*Pilatus*  
"Vad är sanning?"

*Evangelist*  
Sedan gick han ut igen  
till judarna och sade:

*Pilatus*  
"Jag kan inte finna honom skyldig till något.  
Men det är sed att jag friger någon åt er vid påskan.  
Vill ni alltså att jag skall frige judarnas konung?"

*Evangelist*  
Då ropade de igen:

## 29. Kört

"Inte honom, utan Barabbas!"

## 30. Recitativ (evangelist)

Barabbas var en rövare.  
Då tog Pilatus Jesus och lät gissla honom.

## 31. Arioso (bas)

Betrakta, o min själ, i stilla andakt sluten,  
av bittra tårars flöde rikt begjuten,  
din salighet i Jesu pina!  
Och se: från törnet på hans panna  
ditt frånsningshopp slår ut i blom.  
Du kan en dyrbar vinst  
av hans förnedring skörda.  
Hav blicken ständigt fäst på honom!

## 32. Arie (tenor)

O människa, hur kan du länge dröja  
vid denna grymma, av skräck uppfyllda syn?  
Och dock, förmår du blicken höja,  
du ser ett blodigt spö sig böja  
men skimra genom tårars slöja  
som löftestecknet uti skyn.

## 33. Recitativ (evangelist)

Och soldaterna vred ihop en krans av törne  
och satte på hans huvud,  
och de hängde på honom en purpuröd mantel och sade:

## 34. Kört

"Var hälsad, judarnas konung!"

### 35. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Und gaben ihm Backenstreiche.  
Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

*Pilatus*

"Sehet, ich führe ihn heraus zu euch,  
daß ihr erkennet,  
daß ich keine Schuld an ihm finde."

*Evangelist*

Also ging Jesus heraus  
und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid.  
Und er sprach zu ihnen:

*Pilatus*

"Sehet, welch ein Mensch!"

*Evangelist*

Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen,  
schriehen sie und sprachen:

### 36. Chor

"Kreuzige, kreuzige!"

### 37. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus sprach zu ihnen:

*Pilatus*

"Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn;  
denn ich finde keine Schuld an ihm!"

*Evangelist*

Die Juden antworteten ihm:

### 38. Chor

"Wir haben ein Gesetz,  
und nach dem Gesetz soll er sterben;  
denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht."

### 39. Recitativo (Evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*

Da Pilatus das Wort hörte,  
fürchtete er sich noch mehr  
und ging wieder hinein in das Richthaus  
und spricht zu Jesu:

*Pilatus*

"Von wannen bist du?"

*Evangelist*

Aber Jesus gab ihm keine Antwort.  
Da sprach Pilatus zu ihm:

*Pilatus*

"Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht,  
daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen,  
und Macht habe, dich loszugeben?"

*Evangelist*

Jesus antwortete:

*Jesus*

"Du hättest keine Macht über mich,  
wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben;  
darum, der mich dir überantwortet hat,  
der hat's größere Sünde."

*Evangelist*

Von dem an trachtete Pilatus,  
wie er ihn losließe.

### 40. Choral

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,  
Ist uns die Freiheit kommen;  
Dein Kerker ist der Gnadenthron,  
Die Freistatt aller Frommen;  
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,  
Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

### 35. Resitatiivi (evankelista, Pilatus)

*Evankelista*

Ja läimäyttelivät häntä kasvoihin.  
Pilatus meni jälleen ulos ja sanoi heille:

*Pilatus*

"Tuon hänet jälleen eteenne,  
osoittaakseni,  
etten löydä hänestä yhtäkään syytä."

*Evankelista*

Niin Jeesus tuli ulos  
orjantappurakruunu päässään ja purppuraviitta päällään.  
Pilatus sanoi heille:

*Pilatus*

"Katso ihmistä!"

*Evankelista*

Kun ylipapit ja palvelijat näkivät hänet,  
huusivat he sanoen:

### 36. Kuoro

"Ristiinnaulitse, ristiinnaulitse!"

### 37. Resitatiivi (evankelista, Pilatus)

*Evankelista*

Pilatus sanoi heille:

*Pilatus*

"Ottakaa te hänet ja ristiinnaulitkaa,  
sillä minä en löydä hänestä mitään syytä!"

*Evankelista*

Juutalaiset vastasivat hänelle:

### 38. Kuoro

"Meillä on laki,  
ja sen lain mukaan hänen tulee kuolla,  
koska hän on tehnyt itsensä Jumalan Pojaksi."

### 39. Resitatiivi (evankelista, Pilatus, Jeesus)

*Evankelista*

Kun Pilatus kuuli tämän,  
pelkäsi hän vielä enemmän  
ja meni taas sisälle palatsiin  
ja kysyi Jeesukselta:

*Pilatus*

"Mistä sinä olet?"

*Evankelista*

Mutta Jeesus ei vastannut hänelle.  
Niin Pilatus sanoi hänelle:

*Pilatus*

"Etkö vastaa minulle? Etkö tiedä,  
että minulla on valta sinut ristiinnaulita,  
ja valta päästää sinut vapaaksi?"

*Evankelista*

Jeesus vastasi:

*Jeesus*

"Sinulla ei olisi mitään valtaa minuun,  
ellei sitä olisi sinulle ylhäältä annettu.  
Siksi se, joka on antanut minut sinun käsiisi,  
on suurempi syyllinen."

*Evankelista*

Siitä hetkestä alkaen mietti Pilatus,  
miten laskisi hänet vapaaksi.

### 40. Koraali

Vangitsemisesi kautta, Jumalan Poika,  
on meille tullut vapaus.  
Sinun vankilasi on armonistuin,  
kaikkien vanhurskaiden turvapaikka.  
Jos et olisi suostunut orjuuteen puolestamme  
olisi meidän orjuutemme ikuinen.

### 35. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Och de gav honom örfilar.  
Sedan gick Pilatus ut igen och sade till judarna:

*Pilatus*

"Jag för ut honom till er  
för att ni skall förstå  
att jag inte finner honom skyldig till något."

*Evangelist*

Jesus kom ut,  
med törnekranen och den purpurroda manteln,  
och Pilatus sade:

*Pilatus*

"Här är mannen!"

*Evangelist*

Så snart översteprästerna och deras folk fick se honom  
ropade de:

### 36. Kör

"Korsfäst, korsfäst!"

### 37. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus sade:

*Pilatus*

"Ta honom och korsfäst honom själva.  
Jag finner honom inte skyldig till något!"

*Evangelist*

Judarna svarade:

### 38. Kör

"Vi har en lag,  
och enligt den lagen måste han dö,  
eftersom han har gjort sig till Guds son."

### 39. Recitativ (evangelist, Pilatus, Jesus)

*Evangelist*

När Pilatus hörde detta  
blev han ännu mer oroad.  
Han gick tillbaka in i residenset  
och frågade Jesus:

*Pilatus*

"Varifrån är du?"

*Evangelist*

Men Jesus gav honom inget svar.  
Pilatus sade då:

*Pilatus*

"Vägrar du att tala med mig? Vet du inte  
att jag har makt att frige dig  
och makt att korsfästa dig?"

*Evangelist*

Jesus svarade:

*Jesus*

"Du skulle inte ha någon makt över mig  
om du inte hade fått den från ovan.  
Därför har den som överlämnade mig åt dig  
större skuld."

*Evangelist*

Efter det svaret  
ville Pilatus frige honom.

### 40. Koral

När du av bojor tynges ner,  
bli våra bojor lösta.  
Ditt fängelse en fristad ger  
åt dem på dig förtrösta.  
Ty hade du ej vetat råd,  
vi levde alla utan nåd.

#### 41. Recitativo (Evangelist)

Die Jüden aber schrienen und sprachen:

#### 42. Chor

"Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser."

#### 43. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus, und satzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Jüden:

*Pilatus*

"Sehet, das ist euer König!"

*Evangelist*

Sie schrienen aber:

#### 44. Chor

"Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!"

#### 45. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Spricht Pilatus zu ihnen:

*Pilatus*

"Soll ich euren König kreuzigen?"

*Evangelist*

Die Hohenpriester antworteten:

#### 46. Chor

"Wir haben keinen König denn den Kaiser."

#### 47. Recitativo (Evangelist)

Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.

#### 48. Arie (Baß), Chor

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,  
geht aus euren Marterhöhlen,  
Eilt – "Wohin?" – nach Golgatha!  
Nehmet an des Glaubens Flügel,  
fliehet – "Wohin?" – zum Kreuzeshügel,  
eure Wohlfahrt blüht allda!

#### 49. Recitativo (Evangelist)

Allda kreuzigten sie ihn,  
und mit ihm zween andere zu beiden Seiten,  
Jesum aber mitten inne.  
Pilatus aber schrieb eine Überschrift  
und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben:  
"Jesus von Nazareth, der Jüden König".  
Diese Überschrift lasen viele Jüden,  
denn die Stätte war nahe bei der Stadt,  
da Jesus gekreuziget ist.  
Und es war geschrieben  
auf ebräische, griechische und lateinische Sprache.  
Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:

#### 50. Chor

"Schreibe nicht: der Jüden König,  
sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Jüden König."

#### 51. Recitativo (Evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus antwortet:

#### 41. Resitatiivi (evangelista)

Mutta Juutalaiset huusivat sanoen:

#### 42. Kuoro

"Jos päästät hänet vapaaksi, niin et ole keisarin ystävä, sillä joka tekee itsensä kuninkaaksi, asettuu keisaria vastaan."

#### 43. Resitatiivi (evangelista, Pilatus)

*Evangelista*

Kun Pilatus kuuli nämä sanat, vei hän Jeesuksen ulos, ja istuutui tuomarinistuimelle, paikalle, jota sanottiin Kivipihaksi, hepreaksi: Gabbata. Oli pääsiäisen valmistuspäivä, melkein kuudes hetki, ja hän sanoi juutalaisille:

*Pilatus*

"Katsokaa, teidän kuninkaanne!"

*Evangelista*

Mutta he huusivat sanoen:

#### 44. Kuoro

"Vie hänet pois, ristiinnaulitse!"

#### 45. Resitatiivi (evangelista, Pilatus)

*Evangelista*

Pilatus sanoi heille:

*Pilatus*

"Onko minun ristiinnaulittava teidän kuninkaanne?"

*Evangelista*

Ylipapit vastasivat:

#### 46. Kuoro

"Ei meillä ole kuningasta, vaan keisari."

#### 47. Resitatiivi (evangelista)

Niin Pilatus luovutti Jeesuksen heille ristiinnaulittavaksi. He ottivat Jeesuksen ja veivät hänet pois. Kantaen ristiänsä hän meni ulos niin sanotulle Pääkallopaikalle, jota kutsutaan heprean kielellä: Golgata.

#### 48. Aaria (basso), kuoro

Kiihuhtakaa, te ahdistuneet sielut,  
lähtekää tuskaisista luolistanne,  
kiiruhtakaa – "Minne?" – Golgatalle!  
Menkää uskon siivin,  
paetkaa – "Minne?" – Ristin kukkulalle,  
teidän onnenne kukoistaa siellä!

#### 49. Resitatiivi (evangelista)

Siellä he ristiinnaulitsivat hänet,  
ja hänen kanssaan kaksi muuta yhden kummallekin puolelle,  
Jeesuksen heidän keskelle.  
Pilatus kirjoitti päällekirjoituksen  
ja kiinnitti sen ristiin, siinä oli sanat:  
"Jeesus nasaretilainen, juutalaisten kuningas."  
Monet juutalaiset lukivat tämän kirjoituksen,  
sillä paikka, jossa Jeesus ristiinnaulittiin,  
oli lähellä kaupunkia.  
Ja se oli kirjoitettu  
hepreaksi, kreikaksi ja latinaksi.  
Niin juutalaisten ylipapit sanoivat Pilatukselle:

#### 50. Kuoro

"Älä kirjoita: Juutalaisten kuningas,  
vaan että hän on sanonut: "Minä olen juutalaisten kuningas."

#### 51. Resitatiivi (evangelista, Pilatus)

*Evangelista*

Pilatus vastasi:

#### 41. Recitativ (evangelist)

Men judama ropade:

#### 42. Kör

"Om du släpper honom är du inte kejsarens vän. Den som gör sig till kung sätter sig upp mot kejsaren."

#### 43. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

När Pilatus hörde de orden lät han föra ut Jesus och satte sig på domartribunen i den så kallade Stengården, på hebreiska Gabbata. Det var på förberedelsedagen före påsken, vid sjätte timmen. Pilatus sade till judarna:

*Pilatus*

"Här ser ni er kung!"

*Evangelist*

Då ropade de:

#### 44. Kör

"Bort med honom! Korsfäst honom!"

#### 45. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus frågade:

*Pilatus*

"Skall jag korsfästa er kung?"

*Evangelist*

Översteprästerna svarade:

#### 46. Kör

"Vi har ingen annan kung än kejsaren."

#### 47. Recitativ (evangelist)

Då utlämnade han Jesus åt dem till att korsfästas. De tog honom alltså med sig. Han bar själv sitt kors till den plats som kallas Skallen, på hebreiska Golgata.

#### 48. Aria (bas), kör

Hasten fram, I kvaltyngda själar,  
I syndens bundna trälär,  
fram – "Varthän?" – till Golgata!  
Skynden hit, I ångerfulle,  
flyn – "Varthän?" – till korsets kulle,  
ljuvlig hugnad bjudes här!

#### 49. Recitativ (evangelist)

Där korsfäste de honom  
tillsammans med två andra, en på var sida  
med Jesus i mitten.  
Pilatus hade också låtit skriva ett anslag  
som sattes upp på korset, och där stod:  
"Jesus från Nasaret, judarnas konung."  
Detta lästes av många judar,  
eftersom platsen där Jesus korsfästes  
läg strax utanför staden,  
och texten var  
på hebreiska, latin och grekiska.  
Men judarnas överstepräster sade till Pilatus:

#### 50. Kör

"Skriv inte: Judarnas konung,  
utan vad han själv har sagt: Jag är judarnas konung."

#### 51. Recitativ (evangelist, Pilatus)

*Evangelist*

Pilatus svarade:

*Pilatus*

"Was ich geschrieben habe,  
das habe ich geschrieben."

## 52. Choral

In meines Herzens Grunde,  
Dein Nam und Kreuz allein  
Funkelt all Zeit und Stunde,  
Drauf kann ich fröhlich sein.  
Erschein mir in dem Bilde  
Zu Trost in meiner Not,  
Wie du, Herr Christ, so milde  
Dich hast geblut zu Tod.

## 53. Recitativo (Evangelist)

Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten,  
nahmen seine Kleider und machten vier Teile,  
einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock.  
Der Rock aber war ungenähet,  
von oben an gewürket durch und durch.  
Da sprachen sie untereinander:

## 54. Chor

"Lasset uns den nicht zerteilen,  
sondern darum lösen, wes er sein soll."

## 55. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget:  
"Sie haben meine Kleider unter sich geteilet  
und haben über meinen Rock das Los geworfen".  
Solches taten die Kriegesknechte.  
Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter  
und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib,  
und Maria Magdalena.  
Da nun Jesus seine Mutter sahe  
und den Jünger dabei stehenden, den er lieb hatte,  
spricht er zu seiner Mutter:

*Jesus*

"Weib, siehe, das ist dein Sohn!"

*Evangelist*

Darnach spricht er zu dem Jünger:

*Jesus*

"Siehe, das ist deine Mutter!"

## 56. Choral

Er nahm alles wohl in acht  
In der letzten Stunde,  
Seine Mutter noch bedacht,  
Setzt ihr ein' Vormunde.  
O Mensch mache Richtigkeit,  
Gott und Menschen liebe,  
Stirb darauf ohn alles Leid,  
Und dich nicht betrübe!

## 57. Recitativo (Evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.  
Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war,  
daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:

*Jesus*

"Mich dürstet!"

*Evangelist*

Da stund ein Gefäße voll Essigs.  
Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig  
und legten ihn um einen Isopen  
und hielten es ihm dar zum Munde.  
Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

*Jesus*

"Es ist vollbracht!"

*Pilatus*

"Minkä minä kirjoitin,  
sen minä kirjoitin."

## 52. Koraali

Sydämeni pohjassa  
sinun nimesi ja ristisi yksin  
kimmeltävät aina ja joka hetki,  
niistä saan iloita.  
Tuo mieleeni se kuva,  
lohduksi hädässäni,  
kuinka sinä, Herramme Kristus, niin tyynesti  
vuodatit veresi kuolemaan.

## 53. Resitatiivi (evangelista)

Niin sotamiehet, jotka olivat Jeesuksen ristiinnaulinneet,  
ottivat hänen vaatteensa ja jakoivat neljään osaan,  
kullekin sotamiehelle osansa, myös ihokkaan.  
Mutta ihokasta ei voinut jakaa,  
sillä se oli ylhäältä alas asti kudottu.  
Niin sotamiehet puhuivat toisilleen:

## 54. Kuoro

"Älkäämme leikatko sitä rikki,  
vaan heittäkäämme arpaa siitä, kuka sen saa."

## 55. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Näin kävi toteen kirjoitus, joka sanoo:  
"He jakavat keskenään vaateeni,  
ja heittävät minun ihokkaastani arpaan."  
Näin sotamiehet tekivät.  
Jeesuksen ristin luona seisovivat hänen äitinsä  
ja hänen äitinsä sisar, Maria Kloopaan vaimo  
ja Maria Magdaleena.  
Kun Jeesus näki äitinsä,  
sekä oppilaansa, joka oli hänelle rakas, seisovan siinä,  
sanoi hän äidillensä:

*Jeesus*

"Vaimo, katso, tämä on poikasi!"

*Evangelista*

Ja sanoi sitten oppilaalleen:

*Jeesus*

"Katso, tämä on äitisi!"

## 56. Koraali

Kaiken hän otti huomioon  
viimeisellä hetkelläänkin.  
Ajatteli vielä äitiään,  
antoi hänelle huoltajan.  
Oi ihminen, tee oikein  
rakasta Jumalaa ja ihmisiä,  
kuole sitten ilman mitään tuskaa,  
äläkä mitään pelkää!

## 57. Resitatiivi (evangelista, Jeesus)

*Evangelista*

Ja siitä hetkestä lähtien opetuslapsi piti hänestä huolta.  
Sen jälkeen, kun Jeesus tiesi, että kaikki oli täytetty,  
jotta kirjoitus kävisi toteen, sanoi hän:

*Jeesus*

"Minun on jano!"

*Evangelista*

Siinä oli astia täynnä etikkaa.  
He täyttivät sillä sienet,  
panivat sen isoppikorren päähän,  
ja nostivat sen Jeesuksen huulille.  
Kun Jeesus oli ottanut etikan, hän sanoi:

*Jeesus*

"Se on täytetty!"

*Pilatus*

"Vad jag har skrivit,  
det har jag skrivit."

## 52. Koral

Djupt inne i mitt hjärta  
bär jag en helig bild:  
ett huvud böjt i smärta,  
ditt huvud, Jesu mild!  
Låt klart den bilden lysa,  
då mörker täckt min stig,  
och än en gång bevisa,  
att du har dött för mig.

## 53. Recitativ (evangelist)

Soldaterna som hade korsfäst Jesus  
tog hans kläder och delade upp dem i fyra delar,  
en på varje soldat. De tog också långskjortan,  
men den hade inga sömmar  
utan var vävd i ett enda stycke.  
De sade därför till varandra:

## 54. Kör

"Vi skär inte sönder den  
utan kastar lott om vem som skall ha den."

## 55. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Ty skriftordet skulle uppfyllas:  
"De delade upp mina kläder mellan sig  
och kastade lott om min klädnad."  
Det var vad soldaterna gjorde.  
Men vid Jesu kors stod hans mor  
och hennes syster, Maria som var gift med Kleofas  
och Maria Magdalena.  
När Jesus såg sin mor  
och bredvid henne den lärjunge som han älskade  
sade han till sin mor:

*Jesus*

"Kvinna, där är din son!"

*Evangelist*

Sedan sade han till lärjungen:

*Jesus*

"Där är din mor!"

## 56. Koral

Än i sista stundens nöd  
han på alla tänkte  
och Johannes som ett stöd  
åt sin moder skänkte.  
Mänska, tag din tid i akt:  
styrk och hjälp din nästa!  
"Se din broder" har han sagt  
och skall själv dig gästa.

## 57. Recitativ (evangelist, Jesus)

*Evangelist*

Från den stunden hade hon sitt hem hos lärjungen.  
Jesus visste att nu var allt fullbordat,  
och för att skriftordet skulle uppfyllas sade han:

*Jesus*

"Jag är törstig!"

*Evangelist*

Där stod ett kärl som var fyllt med surt vin.  
De satte därför en svamp  
som doppats i det sura vinet på en isopstjälk  
och förde den till hans mun.  
När Jesus hade fått det sura vinet sade han:

*Jesus*

"Det är fullbordat!"

**58. Arie (Alt)**

Es ist vollbracht!  
 O Trost vor die gekränkten Seelen!  
 Die Trauernacht läßt nun die letzte Stunde zählen.  
 Der Held aus Juda siegt mit Macht  
 und schließt den Kampf.  
 Es ist vollbracht!

**59. Recitativo (Evangelist)**

Und neiget' das Haupt und verschied.

**60. Arie (Baß), Chor**

*Baß:*

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,  
 da du nunmehr ans Kreuz geschlagen  
 und selbst gesagt: Es ist vollbracht,  
 bin ich vom Sterben frei gemacht?  
 Kann ich durch deine Pein und Sterben  
 das Himmelreich ererben?  
 Ist aller Welt Erlösung da?  
 Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;  
 Doch neigest du das Haupt  
 und sprichst stillschweigend: Ja.

*Chor:*

Jesu, der du warest tot,  
 Lebest nun ohn Ende,  
 In der letzten Todesnot,  
 nirgend mich hinwende  
 Als zu dir, der mich versühnt,  
 O du lieber Herre!  
 Gib mir nur, was du verdienst,  
 Mehr ich nicht begehre!

**61. Recitativo (Evangelist)**

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück  
 von oben an bis unten aus.  
 Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen,  
 und die Gräber täten sich auf,  
 und stunden auf viel Leiber der Heiligen.

**62. Arioso (Tenor)**

Mein Herz, in dem die ganze Welt  
 bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,  
 die Sonne sich in Trauer kleidet,  
 der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,  
 die Erde beb't, die Gräber spalten,  
 weil sie den Schöpfer sehn erkalten,  
 was willst du deines Ortes tun?

**63. Arie (Sopran)**

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren  
 dem Höchsten zu Ehren.  
 Erzähle der Welt und dem Himmel die Not;  
 Dein Jesus ist tot!

**64. Recitativo (Evangelist)**

Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war,  
 daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über  
 (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß),  
 baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen  
 und sie abgenommen würden.  
 Da kamen die Kriegsknechte  
 und brachen dem ersten die Beine und dem andern,  
 der mit ihm gekreuziget war.  
 Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen,  
 daß er schon gestorben war,  
 brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte  
 einer eröffnete seine Seite mit einem Speer,  
 und alsobald ging Blut und Wasser heraus.  
 Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget,  
 und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß,  
 daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet.  
 Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde:  
 "Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen."  
 Und abermals spricht eine andere Schrift:  
 "Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben."

**58. Aaria (alto)**

Se on täytetty!  
 Oi, mikä lohdutus vaivatuille sieluille.  
 Surun yön viimeinen hetki koittaa.  
 Juudan sankari voittaa voimallaan  
 ja päättää taistelun.  
 Se on täytetty!

**59. Resitatiivi (evankelista)**

Ja kallisti päänsä ja antoi henkensä.

**60. Aaria (basso), kuoro**

*Basso:*

Kallis vapahtajani, saanhan kysyä sinulta,  
 nyt kun sinut nyt on nautittu ristille  
 ja itse olet sanonut: "Se on täytetty",  
 että onko minut vapautettu kuolemasta?  
 Voinko tuskasi ja kuolemasi kautta  
 periä taivaan valtakunnan?  
 Onko koko maailman vapautus tässä?  
 Et voi tosin tuskaltasi sanoa mitään.  
 Kuitenkin pääsi painaen  
 vastaat sanattomasti: Kyllä.

*Kuoro:*

Jeesus, joka olit kuollut  
 elät nyt ikuisesti.  
 Viimeisessä kuolemanhädässäni  
 minne muuhun kääntyisin  
 kuin puoleesi, lunastajani,  
 oi rakas Herrani!  
 Anna minulle vain mitä lunastit,  
 enempää en pyydä.

**61. Resitatiivi (evankelista)**

Ja katso, tempppelin esirippu repesi kahtia,  
 ylhäältä alas asti.  
 Ja maa järisi, kalliot tärisivät  
 haudat aukenivat,  
 ja niistä nousi ylös pyhien ruumiita.

**62. Arioso (tenori)**

Sydämeni, nyt kun koko maailma  
 kärsii Jeesuksen tuskasta,  
 aurinko verhoutuu suruun,  
 esirippu halkeaa, kallio särkyä,  
 maa vapisee, haudat aukeavat,  
 koska ne näkevät Luojaansa kuolleena,  
 niin mitä sinä aiot puolestasi tehdä?

**63. Aaria (sopraano)**

Sula, sydämeni, kyynelten tulvassa  
 kunnioittamaan Korkeinta.  
 Kerro maailmalle ja taivaalle tuska:  
 Jeesuksesi on kuollut!

**64. Resitatiivi (evankelista)**

Koska silloin oli valmistuspäivä,  
 niin etteivät ruumiit jäisi ristille sapatiksi,  
 (sillä se sapatinpäivä oli suuri,) pyysivät juutalaiset Pilatukselta,  
 että ristiinnaulittujen sääriiluut rikottaisiin ja ruumiit otettaisiin alas.  
 Niin sotamiehet tulivat  
 ja rikkoivat sääriiluut  
 ensin toiselta ja sitten toiselta hänen kanssaan ristiinnaulitulta.  
 Mutta kun he tulivat Jeesuksen luo ja näkivät  
 hänet jo kuolleeksi,  
 eivät he rikkoneet hänen luitaan, vaan yksi sotamiehistä  
 puhkaisi hänen kylkensä keihäällä,  
 ja heti vuoti siitä verta ja vettä.  
 Ja joka sen näki, on sen todistanut,  
 ja hänen todistuksensa on tosi, ja hän tietää  
 totta puhuvansa, jotta tekin uskoisitte.  
 Sillä tämä tapahtui, että kirjoitus kävisi toteen:  
 "Älköön häneltä luita rikottako!"  
 Ja vielä sanoo toinen kirjoitus:  
 "He luovat katseen häneen, jonka ovat lävistäneet."

**58. Aaria (alt)**

Det är fullbordat!  
 O tröst för varje plågat hjärta!  
 En sorgens natt är snart med sina kval till ända.  
 En härlig seger hjälten vann,  
 slut är hans kamp.  
 Det är fullbordat!

**59. Recitativ (evangelist)**

Och han böjde ner huvudet och överlämnade sin ande.

**60. Aaria (bas), kör**

*Bas:*

Ack käre Herre, låt mig fråga,  
 när vid ditt kors med klen förmåga  
 jag söker fatta vad du gjort:  
 Säg, är nu öppnad himlens port?  
 Törs jag väl tro att du i döden  
 har gett mig liv; att i din suck ur nöden  
 en fången värld kan andas fri?  
 Du kan för plågor icke tala,  
 dock böjer du ditt huvud stumt  
 till tecken på ditt ja.

*Kuoro:*

Jesu, du som i din död  
 kan oss livet skänka,  
 i den sista kampens nöd  
 vill på dig jag tänka;  
 räknä din förtjänst som min  
 fast jag intet äger,  
 tryggt och stilla somna in  
 på mitt plågoläger.

**61. Recitativ (evangelist)**

Då brast förhänget i templet i två delar,  
 uppifrån och ända ner,  
 jorden skakade och klipporna rämnade,  
 och gravarna öppnade sig.  
 Många kroppar av avlidna heliga uppväcktes.

**62. Arioso (tenor)**

Min själ, du ser hur skapelsen  
 i Jesu dödsstund samfällt lider,  
 hur solen sig i sorg bortvänder,  
 föråtten brast – klippan föll – jorden skalv;  
 hur gravar öppnas då han  
 sin sista suck uppsänder –  
 hur måste du ej sörja då?

**63. Aaria (sopran)**

I floder av tårar nu smälte mitt hjärta  
 i djupaste smärta.  
 Du klage för jorden och himlen din nød:  
 din Jesus är död!

**64. Recitativ (evangelist)**

Eftersom det var förberedelsdag  
 och kropparna inte fick hänga kvar på korset under sabbaten – det var en stor sabbat –  
 bad judarna Pilatus  
 att de korsfästas benpipor skulle krossas  
 och kropparna tas bort.  
 Soldaterna kom därför och krossade benen på dem  
 som var korsfästa tillsammans med Jesus,  
 först på den ene och sedan på den andre.  
 Men när de kom till Jesus och såg att han redan var död  
 krossade de inte hans ben, utan en av soldaterna  
 stack upp sidan på honom med sin lans,  
 och då kom det ut blod och vatten.  
 Den som såg det har vittnat om det  
 för att också ni skall tro; hans vittnesbörd är sant,  
 och han vet att han talar sanning.  
 Detta skedde för att skriftordet skulle uppfyllas:  
 "Inget ben skall krossas på honom."  
 Och på ett annat ställe heter det:  
 "De skall se på honom som de har genomborrat."

## 65. Choral

O hilf, Christe, Gottes Sohn,  
Durch dein bitter Leiden,  
Daß wir, dir stets untertan  
All' Untugend meiden;  
Deinen Tod und sein' Ursach  
Fruchtbarlich bedenken,  
Dafür, wiewohl arm und schwach  
Dir Dankopfer schenken.

## 66. Recitativo (Evangelist)

Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia,  
der ein Jünger Jesu war  
– doch heimlich, aus Furcht vor den Jüden –,  
daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu.  
Und Pilatus erlaubete es.  
Derwegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab.  
Es kam aber auch Nikodemus,  
der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war,  
und brachte Myrrhen und Aloen  
untereinander bei hundert Pfunden.  
Da nahmen sie den Leichnam Jesu,  
und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien,  
wie die Jüden pflegen zu begraben.  
Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward,  
ein Garte, und im Garten ein neu Grab,  
in welches niemand je geleet war.  
Dasselbst hin legten sie Jesum,  
um des Rüsttags willen der Jüden,  
dieweil das Grab nahe war.

## 67. Chor

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,  
die ich nun weiter nicht beweine;  
ruht wohl, und bringt auch mich zur Ruh'.  
Das Grab, so euch bestimmt ist,  
und ferner keine Not umschließt,  
macht mir den Himmel auf,  
und schließt die Hölle zu.

## 68. Choral

Ach Herr, laß dein lieb' Engelein  
Am letzten End' die Seele mein  
In Abrahams Schoß tragen;  
Den Leib in seim Schlafkämmerlein  
Gar sanft, ohn einge Qual und Pein,  
Ruhn bis am jüngsten Tage!  
Alsdann vom Tod erwecke mich,  
Daß meine Augen sehen dich  
In aller Freud', o Gottes Sohn,  
Mein Heiland und Genadenthron!  
Herr Jesu Christ, erhöre mich,  
Ich will dich preisen ewiglich!

## 65. Koraali

Oi auta, Kristus, Jumalan Poika,  
katkeran kärsimisesi kautta,  
että me aina sinulle kuuliaisina  
välttäisimme kaikkea pahuutta;  
kuolemaasi ja syytä siihen  
aina muistaisimme,  
ja sen vuoksi, vaikkakin köyhinä ja heikkoina,  
antaisimme sinulle kiitosuhrin.

## 66. Resitatiivi (evangelista)

Mutta senjälkeen Joosef arimatialainen,  
joka oli Jeesuksen opetuslapsi  
– vaikkakin salaa juutalaisten pelosta –,  
pyysi Pilatuksetta saada ottaa Jeesuksen ruumiin,  
ja Pilatus myöntyi siihen.  
Niin hän tuli ja otti Jeesuksen ruumiin  
Tuli myös Nikodeemus,  
joka ensi kerran oli tullut yöllä Jeesuksen luokse,  
ja toi mirhan ja aloen seosta  
noin sadan naulan verran.  
Niin he ottivat Jeesuksen ruumiin,  
ja käärivät sen hyvänhajuisten yrttien kanssa kääriinliinoihin,  
niinkuin juutalaisilla oli tapana haudata.  
Ja sillä paikalla, jolla hänet ristiinnaulittiin,  
oli puutarha ja puutarhassa uusi hauta,  
johon ei vielä oltu ketään pantu.  
Siihen he nyt panivat Jeesuksen,  
koska oli juutalaisten valmistuspäivä,  
ja se hauta oli lähellä.

## 67. Kuoro

Lepää rauhassa, pyhä ruumis,  
jota en enää itke.  
Lepää, ja saata minutkin lepoon!  
Hautaa, joka on sinulle määrätty,  
ei tuska enää verhoa,  
vaan se aukaisee minulle taivaan,  
ja sulkee helvetin portin.

## 68. Koraali

Oi Herra, anna rakkaitten enkeliesi  
kantaa viimeisellä hetkellä sieluni  
Aabrahamin syliin.  
Suo ruumiini levätä makuusijallaan  
suloisesti, ilman tuskaa ja kipua,  
viimeiseen päivään asti!  
Silloin herätä minut kuolleista,  
jotta minun silmäni näkevät sinut  
kaikessa riemussa, oi Jumalan Poika,  
vapahtajani ja armonistuimeni!  
Herra Jeesus Kristus, kuule minua,  
tahdon ylistää sinua ikuisesti!

(suom. © Seppo Murto ja Eeva Pöykkö)

P. S. Pyydämme välttämään suosionsoituksia passion päätyttyä.

## 65. Koral

Hjälp, o Kriste, att jag städs  
upp till dig må blicka,  
att jag ej för världen räds  
mig som kristen skicka;  
leva så, att andra se  
och förstå den lära  
och ge dig, min Frälsare,  
dig allena ära.

## 66. Recitativ (evangelist)

Josef från Arimatea,  
som var lärjunge till Jesus fast i hemlighet,  
av rädsla för judarna,  
bad efteråt Pilatus att få ta ner Jesu kropp.  
Pilatus tillät det,  
och Josef gick och tog ner kroppen.  
Nikodemus kom också dit,  
han som första gången hade sökt upp Jesus på natten,  
och han hade med sig en blandning av myrra och aloe,  
omkring trettio kilo.  
De tog Jesu kropp och lindade den  
med linnebindlar tillsammans med kryddorna  
så som judarna brukar göra vid en gravläggning.  
Intill platsen där Jesus hade blivit korsfäst  
fanns en trädgård och i trädgården en ny grav  
där ännu ingen hade blivit lagd.  
Där lade de Jesus,  
eftersom det var den judiska förberedelsdagen  
och graven låg nära.

## 67. Kör

I ro vi stilla överläta  
ditt stoft och icke mera gråta.  
Så må ock vi en gång få ro.  
Din grav  
som strålar klar och ljus  
är porten till din faders hus  
för alla dem som tro.

## 68. Koral

Sänd, Herre, dina änglar ut,  
att själen må vid livets slut  
av dem till himlen föras.  
Och låt min trötta kropp i ro  
sig vila i sitt tysta bo,  
tills där din röst skall höras.  
Då skall jag, klädd i helig skrud,  
med mina ögon skåda Gud  
och av hans nåd och härlighet  
mig fröjda i all evighet.  
O Jesu Krist, ack, bönhör mig.  
I liv och död jag tillhör dig.

P. S. Vi ber er för att undvika applåder i slutet av passionen.

Oulussa on viime vuosien aikana tehty erityisen tiivistä yhteistyötä eri seurakuntien ja Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurin alan yksikön kesken suurien kirkkomusiikkiteosten toteuttamisessa. Yhteistyön tuloksena on esitetty mm. Frigyes Hidasin Requiem syksyllä 2011 sekä Felix Mendelssohnin Elia-oratorio ja J. S. Bachin Jouluatorio (kantaatit I-III) vuonna 2012. Cantio Laudis –kuoro, Oulun Katedraalikuoro ja OAMK:n kamarikuoro ovat olleet toteuttamassa jokaista produktiota. Bachin Johannes-passio toteutetaan samalla toimintatavalla hiljaisella viikolla 2013.

**CANTIO LAUDIS** (lat. kiitoksen laulu) on Karjasillan seurakunnan nuorekas sekakuoro, joka perustettiin vuonna 2006 rikastuttamaan seurakunnan musiikkielämää. Laulajat ovat pääosin oululaisia musiikin harrastajia ja opiskelijoita. Kuoron ohjelmisto koostuu monipuolisesta klassisesta sekakuoromusiikista, mutta painottuu kirkkomusiikkiin. Kuoro rikastuttaa seurakunnan musiikkielämää osallistamalla jumalanpalveluksiin ja muihin seurakunnan tilaisuuksiin, valmistamalla vaatuvia kirkkomusiikkiteoksia kirkkovuoden eri aiheisiin sekä pitämällä omia konsertteja. Kirkkomusiikkiin lisäksi kuoro myös laulaa monipuolisesti klassista sekakuoromusiikkia. Kuoronjohtajana on toiminut sen perustamisesta asti Olli Heikkilä sekä vuosina 2011-2012 Eeva Maija Sorvari.

**OULUN KATEDRAALIKUORO** on nuorekas 30-40 -henkinen kuoro. Kuorolaiset ovat Oulusta ja sen lähiympäristöstä. Kuoron toiminta on alkanut vuonna 2004 kanttori Raimo Paason johdolla. Kuoron tavoitteena on esittää kirkkomusiikkia laajasti sekä rikastuttaa Oulun tuomiokirkon jumalanpalveluselämää. Pääpaino kuoron ohjelmistossa on suurissa kirkkomusiikkiteoksissa. Kuoroon otetaan uusia laulajia koelaulun kautta aina uuden projektin alkaessa. Kuoroa on johtanut syksystä 2011 lähtien Oulun tuomiokirkon kanttori Lauri-Kalle Kallunki.

**OULUN SEUDUN AMMATTIKORKEAKOULUN (OAMK) KAMARIKUORO** on perustettu vuonna 2002. Se koostuu pääasiassa ammattikorkeakoulun musiikinopiskelijoista ja toimii OAMK:n edustuskuorona. Kuoron johtajana on toiminut sen perustamisesta alkaen Markku Liukkonen.

Toiminnan pääasiallinen painopiste on ollut suurimutoisissa teoksissa. Kuoro on tähän mennessä esittänyt mm. C. Saint-Saënsin Jouluatorion, useita kertoja W. A. Mozartin Requiem, G. Faurén Requiem, F. Schubertin Messun G-duuri, J. Haydnin Pyhän Nikolauksen messun, J. S. Bachin kantaatteja, Bachin Matteus- ja Johannes-passiot, joista Matteuspassion yhteisproduktiona oululaisen Sofia-Magdalenan-yhtyeen kanssa, sekä G. Rossinin Le Petite Messe Solennellen, Johannes Brahmsin, Frigyes Hidasin Requiemit ja Mendelssohnin Elia-oratorion. Yhteistyötä kuoro on tehnyt mm. Festivo- ja Prospero-kamariorkesterien, Lapin Kamariorkesterin ja Pohjan sotilassoittokunnan kanssa, sekä eri yhteisproduktioissa muiden oululaisten kuorojen kanssa. Kuoro on esiintynyt myös esittäen eri aikakausien a capella –ohjelmistoa. Konserttien johtajina ovat toimineet kapellimestarit Ari Angervo, Jaakko Nurila, Ragnar Rasmussen sekä kuoron oma johtaja Markku Liukkonen.

**PÉTER MAROSVÁRI** syntyi Unkarissa 1964. Hän on suorittanut urkusolistin diplomoin Budapestin Liszt-Akatemiassa vuonna 1991 ja laulutaiteilijan diplomoin 1994. Hän aloitti konserttoinnin ja soitti ensimmäisen urkusoolokonserttinsa jo 15-vuotiaana. Hän on esiintynyt runsaasti eri puolilla Eurooppaa sekä Japanissa, Etelä-Koreassa ja Uruguayssa. Marosvári on toiminut tenorisolistina Szegeidin ja Debrecenin Kansallisteatterissa Unkarissa. Hän esiintyy jatkuvasti oratorioiden tenorisolistina. Hän on tehnyt 25 levytystä ja esiintynyt radio- ja televisio-ohjelmissa. Hänen tuorein CD:nsä, joka äänitettiin Savonlinnan tuomiokirkossa, ilmestyi toukokuussa 2011.

Vuosina 1994-2004 hän on opettanut urkujensoittoa ja yksinlaulua Pe csin Yliopistossa Unkarissa ja on toiminut urkuprofessorina Etelä-Koreassa Daegun Katolilaisessa Yliopistossa. Vuosina 2005-2007 hän on toiminut kanttorina Kankaanpäässä ja Hämeenlinnassa sekä 2009 ja 2010 kesäkanttorina Vaasassa. Unkarissa hän opetti pianonsoittoa musiikkiopistossa vuosina 2007-2010. 2010-211 Péter Marosvári toimi sijaiskanttorina Savonlinna-Säämingin seurakunnassa. Elokuusta 2011 lähtien hän on toiminut Oulun tuomiokirkkoseurakunnan urkurina.

**ARI RAUTAKOSKI** on suorittanut musiikin maisterin tutkinnon Sibelius-Akatemiassa vuonna 1992, teologian maisterin tutkinnon Itä-Suomen yliopistossa Joensuussa vuonna 2011, sekä mm. laulunopettajan tutkinnon Oulun konservatoriossa vuonna 1990. Hänen laulunopettajanaan ovat olleet Olavi Hautsalo ja Esko Jurvelin.

Ari Rautakoski on toiminut kanttorin tehtävissä pohjoisessa Suomessa mm. Simossa, Kemissä ja Karjasillan seurakunnassa. Marraskuussa 2011 hänet vihittiin pappiksi. Vuodesta 2004 alkaen hän on työskennellyt Oulun seudun ammattikorkeakoulussa kirkkomusiikkiin suuntautumisvaihtoehto-vastaavana lehtorin (kirkkomusiikki) virassa. Elokuusta 2012 alkaen hän toimii myös musiikin osastonjohtajana.

**HENNA-MARI SIVULA** aloitti kirkkomusiikkiopintonsa Oulun konservatoriossa. C-kanttoriksi valmistuttuaan hän jatkoi opintojaan Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa, josta hän valmistui musiikin maisteriksi vuonna 2005 pääaineenaan laulu. Laulupedagogiksi hän valmistui Kuopion Savonia-ammattikorkeakoulusta keväällä 2008. Kuopiossa ollessaan Henna-Mari Sivula opiskeli laulua Olavi Hautsalon ja Marjatta Airaksen johdolla, minkä lisäksi hän on täydentänyt opintojaan mm. Marjut Hannulan, Jorma Hynnisen ja Pentti Kotirannan mestarikurssilla. Laulun A-tutkinnon ja laulun solistiset erikoistumisopinnot hän on suorittanut keväällä 2012 opettajanaan Sirkka Haavisto. Tällä hetkellä Sivula työskentelee kanttorina Oulun tuomiokirkkoseurakunnassa.

I Uleåborg har man under de senaste åren haft nära samarbete med olika församlingar och Uleåborgs yrkeshögskolas kulturenhet i samband med genomförande av stora kyrkomusikaliska verk. Som resultat av samarbetet har man framfört bl.a. Requiem av Frigyes Hidas hösten 2011 samt Elia-oratoriet av Felix Mendelssohn och Juloratoriet (kantaterna I-III) av J.S. Bach år 2012. Cantio Laudis –kören, Uleåborgs Katedralkör och OAMK:s kammarkör har medverkat vid genomförande av varje produktion. Bachs Johannes-passionen skall genomföras på samma sätt för påsktiden 2013.

**CANTIO LAUDIS** (lat. tackets sång) är Karjasilla församlingens ungdomliga blandade kör, som grundades år 2006 för att berika församlingens musikliv. Medlemmarna är i huvudsak musikerintresserade och studerande i Uleåborg. Körens program består av mångsidig klassisk musik för blandad kör men med tyngdpunkt på kyrkomusiken. Kören berikar församlingens musikliv genom att delta i gudstjänster och övriga evenemang i församlingen, att producera krävande kyrkomusikverk för kyrkoärens olika teman samt att hålla egna konserter. Utöver kyrkomusik sjunger kören också mångsidigt klassisk musik för blandad kör. Köreledaren sedan kören grundats, är Olli Heikkilä, samt under åren 2011-2012 Eeva Maija Sorvari.

**ULEÅBORGS KATEDRAALKÖR** är en ungdomlig kör med 30-40 medlemmar. Körmedlemmarna är från Uleåborg och dess närområde. Körens verksamhet startade år 2004 under ledning av kantor Raimo Paaso. Körens mål är att framföra kyrkomusik i stor omfattning samt berika gudstjänsterna i Uleåborgs domkyrka. Körens program inriktar sig i huvudsak på stora kyrkomusikaliska verk. Kören rekryterar nya medlemmar genom provsång i samband med en ny projektstart. Sedan hösten 2011 leds kören av Lauri-Kalle Kallunki, kantor vid Uleåborgs domkyrka.

**ULEREGIONENS YRKESHÖGSKOLAS (OAMK) KAMMARKÖR** har grundats år 2002. I huvudsak består kören av yrkeshögskolans musikstuderande och är skolans representationskör. Sedan starten leds kören av Markku Liukkonen.

Verksamhetens huvudsakliga tyngdpunkt ligger i stora verk. Kören har hittills framfört W.A. Mozarts Requiem, G. Faurés Requiem, F. Schuberts Mässa G-dur, J. Haydns St. Nikolaus mässa, J.S. Bachs kantater, Bachs Matteus- och Johannespassion, av vilka Matteuspassionen i samproduktion med Sofia-Magdalenan-ensemblen från Uleåborg, samt G. Rossinis Le Petite Messe Solennellen, Johannes Brahms, Frigyes Hidas Requiem och Mendelssohns Elia-oratorium. Kören har samarbetat med bl.a. Festivo- och Prospero-kammarorkestrar, Lapplands kammarorkester och Pohjas militärmusikkår, samt medverkat i olika samproduktioner med andra körer i Uleåborg. Kören har också uppträtt och framfört a capella –program från olika tidsperioder. Konserterna har letts av kapellmästarna Ari Angervo, Jaakko Nurila, Ragnar Rasmussen samt av körens egen ledare Markku Liukkonen.

**PÉTER MAROSVÁRI** är född år 1964 i Ungern. Han har orgelsolistdiplom år 1991 och sångdiplom år 1994 i Liszt-Akademien i Budapest. Han började ge konserter och spelade sitt första orgelsolo redan som 15-åring. Han har haft många uppträdanden inom olika delar av Europa samt i Japan, Sydkorea och Uruguay. Marosvári har varit tenorsolist i Nationalteatern i Szeged och Debrecen i Ungern. Han uppträder ständigt som tenorsolist i oratorier. Han har gjort 25 skivinspelningar och uppträtt i radio- och tv-program. Hans senaste CD, som spelades in i Nyslotts domkyrka, kom ut i maj 2011.

Under åren 1994-2004 har han varit lärare i orgel och solosång i Pécs Universitet i Ungern, samt arbetat som orgelprofessor i Daegus Katolska Universitet i Sydkorea. Under åren 2005-2007 har han varit kantor i Kankaanpää och Tavastehus samt år 2009 och 2010 som markantor i Vasa. I Ungern var han pianolärare vid musikinstitutet åren 2007-2010. Péter Marosvári var vikarierande kantor i Nyslott-Såmninge församling åren 2010-2011. Från och med augusti 2011 arbetar han som organist i Uleåborgs domkyrkoförsamling.

**ARI RAUTAKOSKI** har tagit magisterexamen i musik år 1992 vid Sibelius-Akademien, magisterexamen i teologi år 2011 vid Östra Finlands universitet i Joensuu, samt bl a sånglärarexamen år 1990 vid Uleåborgs konservatorium. Olavi Hautsalo och Esko Jurvelin har varit Rautakoskis sånglärare.

Ari Rautakoski har arbetat som kantor i Simo, Kemi och Karjasilla (Uleåborg) församlingar i norra Finland. I november 2011 prästvågdes han. Från och med år 2004 har han arbetat som lektor (kyrkomusik) med ansvar för kyrkomusikens inriktningsalternativ vid Oulu-regionens yrkeshögskola. Sedan augusti 2012 verkar han även som musikavdelningschef.

**HENNA-MARI SIVULA** påbörjade sina kyrkomusikstudier vid Uleåborgs konservatorium. Efter C-kantorexamen fortsatte hon studierna vid Sibeliusakademins enhet i Kuopio och tog sin magisterexamen i musik med huvudämnet sång år 2005. Sångpedagogexamen tog hon vid Savonia yrkeshögskolan i Kuopio våren 2008. I Kuopio har hon även studerat sång under ledning av Olavi Hautsalo och Marjatta Airas och kompletterat sina studier bland annat på Marjut Hannulas, Jorma Hynnins och Pentti Kotirantas mästarkurser. A-examen i sång och fördjupade studier för solister har hon tagit våren 2012 under ledning av läraren Sirkka Haavisto. För närvarande arbetar Sivula som kantor i Uleåborgs domkyrkoförsamling.

**ANNEMARI MOILANEN** (s. 1986) aloitti musiikkiopintonsa Kainuun musiikkiopistossa opiskellen pianonsoittoa ja klassista laulua. Lukuvuoden 2006-2007 Moilanen opiskeli Oriveden opiston musiikkiinjalalla, minkä jälkeen hän aloitti opinnot Oulun yliopistossa. Moilanen valmistui tammikuussa 2013 kasvatustieteen maisteriksi pääaineenaan musiikkikasvatusta. Opintojensa aikana hän täydensi tutkintoaan Itävallassa Pädagogische Hochschule Wienissä (2009).

Moilanen on jatkanut klassisen laulun opintojaan Oulun seudun ammattikorkeakoulussa laulun yliopettajana Airi Tokolan johdolla vuodesta 2010. Hän on esiintynyt mm. Oulun kaupunginteatterilla oopperassa Gabriel, tule takaisin! (2013) ja musikaalissa West Side Story (2008-2009) sekä useissa konserteissa. Hän on osallistunut Maria Tomanovan (SK) ja Neil Mackien (GB) mestarikursseille sekä ollut Heikki Pellisen lied-ohjauksessa.

**JUSSI JUOLA** (s. 1987, Keminmaa) aloitti lauluopinnot Haapavedellä Jokilaaksojen musiikkiopistossa 2005. Nykyisin hän viimeistelee musiikkipedagogin opintojaan Oulun seudun ammattikorkeakoulussa Markku Liukkonen oppilaana. Hän on saanut ohjausta kesäkursseilla mm. Ilkka Paanaselta ja Ville Enckelmannilta sekä useilla OAMK:n järjestämällä mestarikursseilla opettajinaan mm. Monica Groop, Anders Reibenspies ja Neil Mackie. Juola on esiintynyt Oulun kamariorkesterin sekä sinfoniaorkesteri Oulu Festivon solistina. Hänet on palkittu ensimmäisellä palkinnolla vuoden 2011 Otto Vallenius laulukilpailussa sekä erikoispalkinnolla Lappeenrannan laulukilpailussa vuonna 2013.

**MARKKU LIUKKONEN** (musiikin maisteri, diplomilaulaja) aloitti musiikkiopintonsa Lahden konservatoriossa opiskellen aluksi pianon- ja viulunsoittoa. Hän jatkoi opintojaan Helsingissä Sibelius-Akatemiassa laulunopettajanaan mm. Prof. Pekka Salomaa ja valmistui ensin kanttori-urkuriksi. Kirkkomuusikoksi valmistumisen jälkeen Markku Liukkonen jatkoi lauluopintojaan suorittaen Sibelius-Akatemian solistisen koulutuksen diplomitutkinnon prof. Matti Lehtisen johdolla erinomaisen arvosanoin. Opintojaan hän on myöhemmin täydentänyt mm. eri mestarikursseilla.

Markku Liukkonen on esiintynyt laulajana sekä omin konsertein että eri orkesterien ja kurojen solistina. Erityisesti keskeisimmillä passio- ja oratoriotöillä sekä lied-musiikilla on ollut merkittävä sija hänen ohjelmistossaan. Hän on tehnyt myös useita lied- ja hengellisen musiikin äänityksiä Suomen Yleisradiolle.

Markku Liukkonen on toiminut useissa kirkkomuusikon ja opetusalan tehtävissä. Vuosina 1990-2001 hän toimi Oulun tuomiokirkon kanttorina opettaen myös Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen koulutuksessa. Oululaista Sofia Magdalena –lauluhytettä Markku Liukkonen johti sen perustamisesta alkaen noin kymmenen vuoden ajan vuoteen 2002 saakka. Vuodesta 2001 alkaen hän on toiminut Oulun seudun ammattikorkeakoulun (OAMK) laulumusiikin ja laulun didaktiikan lehtorina. Oman virkansa ohella hän on toiminut myös Tornion laulukurssin ja Keminmaan Otto Vallenius kesäkurssien opettajana, sekä vierailevana opettajana useissa eurooppalaisissa musiikkikorkeakouluissa.

**OULUN KAMARIORKESTERI** syntyi keväällä 1987. Sen jäseninä toimivat Oulun kaupunginorkesterin muusikot, Oulun konservatorion opettajat ja opiskelijat. Orkesterin perusti ja sitä johti kapellimestari Ari Angervo. Ahkeran konsertoinnin ohella mainittakoon, että Oulun Kamariorkesteri levytti yhden LP-levyn (OKO LP I 1987), jonka tuotti Oulun konservatorio. Levyllä on mm. Erik Tulindbergin viulukonsertto nro 1, B-duuri, solistina Erkki Palola.

Oulun Kamariorkesterin uusi tuleminen tapahtui vuonna 2008. Jo useamman vuoden ajan orkesteri oli esiintynyt ja levyttänyt yhteistyössä eri kurojen kanssa ilman omaa nimeä ja vaihtuvin kokoonpanoin. Orkesterille nähtiin tarvetta Oulun alueen kulttuurilämmässä kirkko- ja kamariorkesterimusiikin esittäjänä, ja perustettiin orkesterin taustalla toimiva Oulun Kamarimusiikot ry.

Kamariorkesterin rungon muodostaa jousisoittajisto, jota tarvittaessa täydennetään puhaltajilla. Orkesterissa soittaa nuoria musiikin ammattilaisia, opiskelijoita ja pitkälle edenneitä harrastajia. Solisteina esiintyy orkesterin omia jäseniä ja nuoria musikoita ympäri Suomen. Omien konserttien lisäksi orkesteri esiintyy yhteistyössä eri kurojen kanssa, ja toiminnan painopiste on ollut kirkollisessa musiikissa.

Toiminnassaan Oulun Kamariorkesteri pyrkii paitsi esittämään musiikkia vaihtelevin kokoonpanoin myös tuomaan lisäväriä oululaiseen kulttuurilämään. Kamariorkesterin konsertit ovat usein moni-taiteellisia tapahtumia, joissa tavoitteena on elävä yhteys esiintyjien ja kuulijoiden välillä. Sosiaalisen taidetapahtuman avulla Kamariorkesteri haluaa olla helposti lähestyttävä ja tuoda musiikin lähelle kuulijaa.

**OLLI HEIKKILÄ** (s. 1982) aloitti musiikkiharrastuksensa viulistina. Viulunsoiton rinnalla alkoivat sittemmin orkesteri- ja kuoromusiikintä sekä yksinlaulu. Kuoronjohdon alkuaskeleille Ollia ohjasivat Madetojan musiikkilukiossa Markku Jounela ja Kari Kaarna. Musiikinjohdon opinnot ovat jatkuneet Klemetti-opistossa Jani Sivénin ja Seppo Murron opissa, Oulun seudun ammattikorkeakoulussa Erik Westbergin ja Ragnar Rasmussenin mestarikursseilla sekä viimeisimmäksi Sibelius-Akatemian kuoronjohtoluokalla professori Matti Hyökien valvovan silmän alla. J. S. Bachin Johannes-passio –produktio keväällä 2013 onkin osa Olli Heikkilän Sibelius-Akatemian kuoronjohdon A-tutkintoa.

Olli Heikkilä on johtanut mm. Mieskuoro Weljiä vuosina 2002–2008, Cantio Laudis -kuoroa vuosina 2005–2011 ja Oulun Kamariorkesteria vuodesta 2008 lähtien. Päätöimekseen Olli Heikkilä työskentelee lääkärinä.

**ANNEMARI MOILANEN** (f.1986) pöbörjade sina musikstudier – piano och klassisk sång - vid Kainuus musikinstitut. Under tiden 2006-2007 studerade Moilanen på musiklinjen vid Orivesi folkhögskola, och därefter börjar hon studierna vid Uleåborgs universitet. Moilanen tog magisterexamen i pedagogik med huvudämnet musikpedagogik i januari 2013. Under studietiden kompletterade hon sin examen vid Pädagogische Hochschule i Wien, Österrike (2009).

Moilanen har fortsatt sina studier i klassisk sång under ledning av överläraren Airi Tokola vid Oulu-regionens yrkeshögskola från och med år 2010. Hon har framträtt bl a i operan Gabriel, kom tillbaka (2013) och musikalerna West Side Story (2008-2009) vid Uleåborgs stadsteater samt i flera konserter. Hon har deltagit i Maria Tomanovas (SK) och Neil Mackies (GB) mästarkurser samt i Heikki Pellinens liedregi.

**JUSSI JUOLA** (f. 1987, Keminmaa) pöbörjade sångstudier år 2005 vid Jokilaaksojen musikinstitut i Haapavesi. I dag slutför han sina musikpedagogiska studier som Markku Liukkonens elev vid Oulu-regionens yrkeshögskola. Han har fått ledning av Ilkka Paananen och Ville Enckelmann under sommarkurser, samt under flera av OAMK anordnade mästarkurser med lärare som Monica Groop, Anders Reibenspies och Neil Mackie. Juola har framträtt som solist för Uleåborgs kammarorkester och för symfoni-orkesteren Oulu Festivo. Han har fått första pris i Otto Vallenius sångtävling år 2011 och specialpris i Villmanstrands sångtävling år 2013.

**MARKKU LIUKKONEN** (magister i musik, diplomsångare) har pöbörjat sina musikstudier – från början piano och fiol - i konservatoriet i Lahtis. Han har fortsatt studier vid Sibelius-Akademien i Helsingfors under ledning av professor Pekka Salomaa och utbildat sig först till kantor-organist. Efter kyrkomusikerexamen har Markku Liukkonen fortsatt sina sångstudier och har under ledning av professor Matti Lehtinen tagit solistutbildningens diplomexamen med utmärkt vitsord vid Sibelius-Akademien. Han har senare kompletterat sina studier på olika mästarkurser.

Markku Liukkonen har framträtt som sångare i egna konserter och som solist för olika orkestrar och körer. I hans repertoar har de viktigaste passions- oratorieuppdragen samt liedmusiken en speciell ställning. Han har gjort flera inspelningar med lied- och andlig musik för Finlands Rundradio.

Markku Liukkonen har haft olika uppdrag som kyrkomusiker och lärare. Under åren 1990 – 2001 arbetade han som kantor vid Uleåborgs domkyrka och som lärare inom musikpedagogiska utbildningen vid Uleåborgs universitet. Sofia Magdalena – sångensemblen från Uleåborg leddes av Markku Liukkonen från starten och under ca tio år fram till år 2002. Från och med år 2001 arbetar han som lektor i sångmusik och sångdidaktik vid Oulu-regionens yrkeshögskola. Därutöver har han även varit lärare på sångkursen i Torneå och i Otto Vallenius sommarkurser i Keminmaa, samt gästlärare vid flera europeiska musikhögskolor.

**ULEÅBORGS KAMMARORKESTER** bildades våren 1987. Den består av medlemmar i Uleåborgs stadsorkester, lärare och studerande vid Uleåborgs konservatorium. Orkesteren grundades och leddes av kapellmästare Ari Angervo. Utöver omfattande konsertturnering kan man nämna att Uleåborgskammarorkester spelade in en LP-skiva (OKO LP I 1987). Skivan producerades av Uleåborgs konservatorium. I skivan ingår bland annat Erik Tulindbergs violinkonsert nr 1, B-dur, med Erkki Palola som solist.

Nystart för Uleåborgs Kammarorkester skedde år 2008. Orkesteren har redan under flera år uppträtt och spelat skivor utan eget namn och med olika sammansättningar i samarbete med olika körer. Man såg behov med en orkester som förerädare för kyrko- och kammarorkestermusik i Uleåregionens kulturliv varför Uleåborgs Kammarmusikerna rf bildades som stöd för orkesteren.

Kammarorkesterens stomme består av stråkar, som vid behov kompletteras med blåsare. I orkesteren spelar unga professionella musiker, studeranden och vana fritidsmusiker. Som solister uppträder orkesterens egna medlemmar och unga musiker från hela Finland. Utöver egna konserter uppträder orkesteren tillsammans med olika körer, och verksamhetens tyngdpunkt ligger i kyrkomusiken.

I sin verksamhet försöker Uleåborgs kammarorkester att framföra musik med varierande sammansättningar samt även bidra med mångfald i kulturlivet i Uleåborg. Kammarorkesterens konserter är ofta multikonstnärliga evenemang där målet är levande kontakt mellan uppträdare och lyssnare. Med hjälp av socialt konstevenemang vill Kammarorkesteren vara lätt att närmas och föra musiken nära lyssnaren.

**OLLI HEIKKILÄ** (f. 1982) började sin musikkarriär som violinist. Senare tog han upp även orkester- och körmusik samt solosång. Körledning lärde han sig i början hos Markku Jounela och Kari Kaarna i Madetojas musikgymnasium. Musikstudierna fortsatte hos Jani Sivén och Seppo Murto vid Klemetti-institutet, på Erik Westbergs och Ragnar Rasmussen's mästarkurser på Uleåregionens yrkeshögskola samt senast på professor Matti Hyökien körledarklass i Sibelius-akademien. J. S. Bachs Johannes-passionen våren 2013 är en del av Olli Heikkiläs A-examen i körledning vid Sibelius-akademien.

Olli Heikkilä har lett bl a Manskören Weljet under åren 2002-2008, Cantio Laudis-kören åren 2005-2011 och Uleåborgs kammarorkester sedan år 2008. Till vardags arbetar han som läkare.

*Övers. av Tapio Salo*