



Toni Timlin

MESTARIN JÄLJILLÄ

Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikin haasteet

Mestarin jäljillä

Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikin haasteet

Toni Timlin
Opinnäytetyö
Syksy 2011
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Toni Timlin

Mestarin jäljillä – Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikin haasteet

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2011

Sivumäärä: 37

Tässä opinnäytetyössä perehdytään tenorilaulamisen kysymyksiin Johann Sebastian Bachin musiikin näkökulmasta. Syksyn 2009 opinnäytekonserttini oli ensimmäinen askel Bachin vokaalimusiikin maailmaan. Valmistautuessani opinnäytekonserttiin koin eräänlaisen herätyksen barokkilaulun esitystapaan. Silloin aloin omien vaikeuksieni kautta etsiä toisenlaista näkökulmaa laulutekniikkaan, erityisesti Bachin Magnificat-teoksen aarian kautta. Myös kevään 2011 Johannes-passio, jossa lauloin evankelistan osan, oli eräänlainen väliporras tässä kehityksessä.

Barokin ajan kansallisten musiikin muotivirtausten vaikutus Bachin vokaalimusiikkiin on kiistaton. Erityisesti italialaiset vaikutteet ovat vahvasti havaittavissa. Tässä työssä paneudutaan barokin ajalle tyypilliseen laulutapaan ja -tekniikkaan sekä niiden eroavaisuuksiin suhteessa tämän päivän laulutapaan. Tämän kautta pyritään löytämään ratkaisuja Bachin vokaalimusiikin esittämisen ongelmakohtiin. Barokkilaululle tyypillisen falsettirekisterin käytöstä luopuminen oli yksi suurimpia muutoksia laulutekniikassa 1800-luvulla, ja tämä loi perustan nykypäivänkin laulutavalle. Työn tarkoituksena on analysoida kokemuksiani Bachin vokaalimusiikista, tutustua analyyttisesti hänen musiikkiinsa esittämiäni teosten kautta ja syventää näkemystäni hänen teostensa laulamisesta.

Lauluteknisesti yksi ratkaisu Bachin teosten laulamisen haasteisiin on falsettirekisterin eli ohennerekisterin käyttö korkeissa sävelissä sekä sen kautta saatava keveys koko äänialan laajuuteen. Resitatiivien ongelmiin ratkaisu on tekstin sujuva ja luonnollinen puhuminen. Resitatiivin esittäjän tärkein tehtävä on ennen kaikkea tekstin selkeä toteuttaminen jopa niin sanotun korrektin laulamisen kustannuksella. Bachin Johannes-passion koko esityksen onnistuminen riippuu pitkälti tenorin osuudesta evankelistan tekstin välittämisessä kuulijalle eli draaman selkeästä ja johdonmukaisesta toteutuksesta.

Asiasanat: aariat, kirkkomusiikki, laulaminen, resitatiivit, passiot, tenori, äänenmuodostus

ABSTRACT

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

–

Author: Toni Timlin

Title: In Master's Footsteps – challenges of vocal music of Johann Sebastian Bach

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year the thesis was submitted: Autumn 2011 Number of pages: 37

The aim of this theses was to study the questions of tenor singing from the point of view of the music by Johann Sebastian Bach. The thesis concert in autumn 2009 was the first step into the vocal world of Bach. While preparing for the thesis concert I experienced some kind of awakening to Baroque singing and how it was performed. Through my own difficulties I then started to look for a different view to vocal technique, especially through the aria of the Magnificat by Bach. Furthermore the Saint John Passion in spring 2011, in which I sang the part of the Evangelist, was a kind of intermediate phase in this development.

The influences of the national musical fashions of the Baroque on Bach's vocal music are undeniable. Especially Italian influences are strongly present. This thesis concentrates on the typical Baroque way of singing and technique as well as their differences with respect to the way of present day singing. Through this, solutions are being sought for problematic parts in performing Bach's vocal music. Giving up the use of the typical falsetto register of Baroque singing was one of the major changes in the singing technique of the 19th century, and this provided a basis for the present day way of singing, too. The aim of this study was to analyze my experiences of Bach's vocal music, get analytically acquainted with his music through the works I have performed and deepen my view of performing his works.

One solution to the challenges of the singing technique that Bach's works provide is the use of the falsetto register or thinner register in high notes and the lightness to the scope of the whole register, which is achieved through it. The solution to the problems of recitatives is the fluent and natural reciting of the text.

The most important task of the recitative performer is, first of all, to bring out the text clearly, even if this happens at the expense of so called correct singing. The success of the whole performance of the Saint John Passion depends greatly on the part of the tenor when he conveys the text of the evangelist to the listener which means the clear and coherent realization of the drama.

Keywords: arias, church Music, singing, recitative, passions, tenor, vocal

Sisällys

1 JOHDANTO.....	6
2 MESTARIN JÄLJILLÄ.....	7
2.1 Barokin ”muotivirtausten” vaikutus Bachin vokaalimusiikkiin.....	9
2.2 Bachin aikakauden laulutapa.....	13
2.3 Barokkilaulu.....	14
3 BACHIN VOKAALIMUSIIKIN HAASTEET TÄNÄÄN.....	17
3.1 Täysjännitteinen rintarekisteriteknikka – Vaikutteita tämän päivän laulamiseen.....	17
3.2 Laulutavan valinta.....	19
4 HAASTEET TENORIN NÄKÖKULMASTA.....	21
4.1 Deposuit-aarian harjoittelu ja esittäminen opinnäytekonsertissa.....	21
4.2 Johannes-passio- tenorin kiirastuli.....	25
4.2.1 Evankelistan osan harjoittelu.....	25
4.2.2 Laulajan taidot mitataan vasta esityksissä.....	30
5 POHDINTA.....	33
LÄHTEET.....	37

1 JOHDANTO

*” Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: - Näin kävivät toteen hänen omat sanat!
(Murto, 2001) ”*

Opinnäytetyössäni perehdyn barokkimestari Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikin haasteisiin. Samalla perehdyn Bachin aikaiseen laulutapaan ja vertaan sitä tämän päivän laulamiseen. Jaan tämän opinnäytetyön kolmeen pääosaan. Ensimmäisessä pääosassa (luku 2) käsittelen suppeasti Bachin elämää. Osan painotus on hänen hengellisten vokaalisävellystensä sekä barokin ajan laulutyylin analysoinnissa. Toisessa pääosassa (luku 3) keskityn tämän päivän vallitsevana pidetyn laulutavan historiaan, laulutekniisiin seikkoihin sekä vertailen nykypäivän laulutapaa barokkilauluun. Kolmannessa pääosassa (luku 4) keskityn omakohtaisiin kokemuksiini Bachin kahdesta suurteoksesta ja niiden tarjoamiin haasteisiin tenorin näkökulmasta.

Opinnäytetyöni kolmannessa pääosiossa käsittelen omakohtaisesti Bachin musiikin ongelmallisuutta opinnäytekonserttini (2009) ja myöhemmin esitetyn Johannes-passion (2011) pohjalta. Olen itse saanut niin sanotun klassis-romanttisen laulukoulutuksen, jonka pääperiaatteet ovat aivan toisenlaiset kuin Bachin aikaisen laulutavan. Bachin vokaalimusiikin ongelmat kohdallani juontuivat juuri vääränlaiseen tekniikkaan kautta ja näiden erojen ymmärtämättömyyteen.

Kun havahduin ensimmäisen kerran syksyllä 2009 pohtimaan toisenlaista näkökulmaa Bachin musiikkiin, avasi se minulle aivan uudenlaisen näköalan. Asian voi kärjistää seuraavanlaisesti: aikaisemmin lähestyin laulamista suuren äänen kautta, mutta nyt lähestyn hiljaa laulamisen kautta. Löysin omasta äänestäni aivan uusia ulottuvuuksia. Kehitettävää tällä alueella toki löytyy edelleen. Opinnäytetyössäni esille tulleet seikat ovat helpottaneet laulamistani Johann Sebastian Bachin ohjelmiston suhteen. Ilman kovaa työntekoa en ole selviytynyt.

2 MESTARIN JÄLJILLÄ

Johann Sebastian Bach on nimi, joka herättää erilaisia tunteita useimmille klassisen musiikin parissa toimiville, mutta harva tietää tarkasti, millainen säveltäjä on kyseessä. Opinnäytetyön tässä osassa perehdytään Bachin elämään ja sen käännekohtiin.

Johann Sebastian Bach (1685–1750) syntyi Eisenachissa, Saksan keskialueella Thüringenissä, lähellä Harz-vuoristoa. Hänen sukunsa oli elänyt ja työskennellyt musiikin parissa tällä alueella 1500-luvun puolivälistä lähtien, ja huolimatta varhaiskypsästä lahjakkuudestaan ja useista sitä kuvastavista toimista, Bachin musiikillinen toiminta oli varsin samanlaista kuin esi-isilläänkin. Suvun nimi liitettiin musiikkiin lähes koko Keski-Saksan alueella, ja sukuylpeys oli merkittävässä asemassa hänen persoonallisuutensa muodostumisessa. (Anderson, 1996, 241.)

Bach muistetaan ennen kaikkea Leipzigin Tuomas-kanttorina. Hänen polkunsa Leipzigiin kulki Eisenachista, Ohrdrufin, Lüneburgin, Weimarin, Arnstadin, Mühlhausenin, uudelleen Weimarin ja Köthenin kautta. Tämän matkan aikana hän oli kahdesti naimisissa ja hänelle syntyi yhteensä 20 lasta. Tosin monet heistä kuolivat jo hyvin varhaisessa iässä. Elämänsä aikana Bach herätti huomiota ennen kaikkea urkurina, jonka virtuoosinen tekniikka oli maankuulua. Jälkipolvet muistavat hänet kuitenkin ennen kaikkea suurten kirkkomusiikkiteostensa kautta.

Elämänsä 27 viimeistä vuotta Leipzigin on ajanjakso, josta Bach parhaiten muistetaan. On mielenkiintoista huomata, että aikana ennen Leipzigiä Bach profiloitui ennen kaikkea muusikkona. Milloin hän oli urkurin virassa, milloin konserttimestarina tai kapellimestarina.

Tehtävät Leipzigin olivat ennen muuta kirkkomuusikon työtä. Tuomaskirkon kanttorina (Kantor) ja Leipzigin kaupungin musiikinhjaajana (Director Musices) Bachin vastuulla oli säveltää musiikkia neljälle tärkeimmälle kirkolle sekä kaupungin erilaisiin tilaisuuksiin, kuten kaupunginvaltuuston vuosittaiseen valintaan. (Anderson, 1996, 248.)

Vuosien 1720- 1740 välisenä aikana Bach sävelsi valtaosan merkittävistä vokaaliteoksistaan. Tällöin syntyivät mestarilliset Magnificat-teos sekä Johannes- ja Matteus-passiot. Suurin osa hänen kantaattituotannosta on myös tältä ajalta. Vaikka Bachin terveys oli jo heikentynyt, hän jatkoi aktiivista ja ahkeraa musiikkitoimintaansa vielä viimeisten kahden elinvuotensa ajan.

“1740-luvun lopulla Bachin näkö huonontui, ja englantilaisen silmäspesialistin (joka myöhemmin yritti leikata myös Händelin silmät) suorittamat kaksi leikkausta onnistuvat vain osittain. Säveltäjä kuoli sydänkohtaukseen 28. heinäkuuta 1750”. (Anderson, 1996, 257.)

Bachin tuotanto unohdettiin lähes kokonaan hänen kuolemansa jälkeen. Barokkimusiikin aikakauden katsotaan loppuvan mestarin kuolemaan. Sitä seurasi niin sanottu galanttityyli, jolle oli ominaista barokista poikkeava hienostuneisuus, sirous ja eräänlainen pinnallisuus (Elmgren-Heinonen, 1959, 392.).

Bachin musiikin leviäminen hänen elinaikanaan oli hyvin rajallista, koska hän painatti sävellyksiään vähän. Kun hän työskenteli Leipzigin kanttorina, hän sävelsi teoksia etupäässä jumalanpalvelusmusiikiksi. Sitä musiikkia ei julkaistu. Barokin ajan suosituin säveltäjä, Georg Phillip Telemann taas oli kauttaaltaan dynaaminen persoona. Hän piti huolta omien sävellystensä painattamisesta sekä levityksestä. Näin hänen maineensa levisi laajalle alueelle ihmisten tietoisuuteen. Asiantuntijat pitivät Bachia suurimpana elävistä säveltäjistä, mutta tavallinen kansa ei häntä päässyt tuntemaan kovinkaan laajalti. (Harnoncourt, 1982, 235.)

Vaikka suuri yleisö menetti kiinnostuksen Johann Sebastian Bachin musiikkiin, hänen jälkeensä syntyneet säveltäjät olivat hyvinkin tietoisia mestarin suurista saavutuksista musiikinmaailmassa. Felix Mendelssohn-Bartholdyn (1809–1847) panosta Bachin musiikin uudelle tulemiselle ei voida koskaan aliarvioida.

Vuonna 1829, saatettuaan silloin vasta 20-vuotiaana kolmivuotiset yliopisto-opintonsa päätökseen, Mendelssohn otti suorittaakseen jättiläisurakan – Bachin Matteus-passion esittämisen. Tämä teos oli niihin aikoihin jo miltei täysin unohdettu eikä sitä Bachin kuoleman jälkeen – siis ainakaan 80:een vuoteen – ollut kertaakaan esitetty. Mendelssohnin työ tämän ja muidenkin Tuomas-kanttorin teosten tunnetuksi tekemiseksi synnytti musiikkimaailmassa todellisen Bachin musiikin renessanssin, jolla tuli olemaan suunnaton vaikutus sekä Mendelssohnin omien aikalaisten että myös myöhempien sukupolvien musiikin kehitykseen. Omalta osaltaan hän yritti myös jatkaa Bachin perinteitä suurissa oratorioissaan, jotka varsinkin Englannissa saivat osakseen jakamatonta tunnustusta. (Elmgren-Heinonen, 1959, 699.)

Bachin tyylin ihannointi levisi myös ranskalaiseen 1800-luvun musiikkiin. Tästä on esimerkkinä Camille Saint-Saënsin (1835–1921) säveltämän Oratoria de Noël-teoksen alkusoiton teksti: Prélude (Dans le style de Séb. Bach) eli vapaasti käännettynä Alkusoitto (sävelletty Johann Sebastian Bachin tyyliin). (Bärenreiter, 2004, 2.)

Tänä päivänä Bachin musiikkia esitetään enemmän kuin ehkä koskaan aikaisemmin. On konsertteja, joiden ohjelmisto koostuu vain ja ainoastaan Johann Sebastian Bachin musiikista. Tämä ei koske ainoastaan vokaalimusiikkia. Pääsiäisen aikoihin hänen passioitaan esitetään ympäri Suomea vuodesta toiseen. Bachin musiikissa on säilynyt se jokin, mikä koskettaa ihmisten sisintä tämän kiireisen ajan keskellä. Bachin musiikkia ja hänen sävellystyylään on tieteellisesti tutkittu ja analysoitu tänä päivänä hyvinkin tarkasti. Tästä johtuen hänen musiikkiansa ymmärretään ehkä hieman paremmin nykyään kuin hänen omana aikanaan.

Mezzosopraano Monica Groop kertoo kokemuksiaan Bachin passioiden esittämisestä:

Kun laulan Bachia, tunnen olevani kuin kirkossa. Se on uskoa, jonka edessä kaikki epäily häihtyy. Nykyisin on kovin paljon epäuskoa ja epäilyä: kysellään, onko kaikki varmasti niin kuin on kirjoitettu. Bachin musiikki tunkeutuu suoraan ihmisen emotionaaliseen tasolle, ei siis älylliselle, jossa täytyy pohdiskella, vaan tunnetasolle, jossa musiikki saa uskon avautumaan, ja itse sanomakin pääsee esiin. (Airio, 2000, 49.)

2.1 Barokin ”muotivirtausten” vaikutus Bachin vokaalimusiikkiin

1600-luvun alussa barokkimusiikki alkoi kehittyä vastareaktionä monimutkaiselle renessanssipolyfonialle. Italiassa säveltäjät alkoivat suosia säästyksellistä yksinlaulua josta tuli myöhemmin koko musiikinmaailman mullistava tyyli. Barokkimusiikista voitaisiinkin käyttää termiä monodia johon liittyy vahvasti kenraalibasso, käytännöllinen säästyssysteemi. Koko barokkimusiikin aikakaudesta voitaisiinkin käyttää monodian tai kenraalibasson aikakausi nimeä. Nämä olisivat valaisevampia termejä: sillä itse asiassa mitään yhtä yhtenäistä tyyliä ei barokin aikana ollut, vaan toisistaan poikkeavat kansalliset tyylit kukoistivat. (Aminoff; Pöhlö; Pulakka, 2008, 4.)

Ranskalainen ja italialainen musiikintyyli olivat kaksi vallitsevinta, mutta myös toistensa vastakohtia kansallisista tyyleistä barokkimusiikissa. Italialaiset virtuoosit kohahduuttivat yleisöään kiihkeydellä, kun ranskalaiset peräänkuuluttivat selkeyttä, yksinkertaisuutta, hienostuneisuutta ja rytmistä tarkkuutta. Saksalaiset ja englantilaiset ottavat vaikutteita vuoroin kummaltakin hallitsevalta tyyliltä ja sulattivat ne omaksi sekoitukseksi. (Aminoff; Pöhlö; Pulakka, 2008, 4.)

Kaikille erilaisille kansallisille tyyliä oli kuitenkin yhteistä kenraalibasso-ajattelu. Musiikki pohjautui basson päälle johon harmoniat ja koko kudos rakentui. Tämä oli barokkimusiikin tunnuspiirre aina 1750-luvulle asti, jolloin barokkimusiikin aikakauden katsotaan päättyvän.

On mielenkiintoista tarkastella sitä muotivirtausten sulatusuunia, synteesiä, jossa Johann Sebastian Bach aikanaan työskenteli. Bach ei elämänsä aikana kehittänyt varsinaisesti mitään uutta, vaan hän huipensi koko barokkimusiikin. Italialaisen ja ranskalaisen musiikin vaikutteet hänen musiikkiinsa ovat kiistämätön tosiasia.

1700-luvun taiteellinen elämä Saksassa oli suoranainen vastakohta Ranskan vastaavalle. Ranskan kulttuuritoiminta keskittyi Versaillesin hoviin sekä yhä lisääntyvässä määrin Pariisiin muodikkaaseen miljööseen. Sen sijaan saksalaisella kulttuurilla ei ollut vastaavanlaisia keskuspaikkoja eikä myöskään yhtenäisyyttä. (Anderson, 1996, 231.)

Alue, jossa Bach elämänsä aikana työskenteli, oli herkkä saamaan vaikutteita muuttuneista uskonnollisista asenteista ja musiikissa tapahtuneesta kehityksestä. Italialaisen ja ranskalaisen musiikin vaikutteet otettiin vastaan ja sulatettiin protestanttiseen kirkkomusiikkiin. Hengellisen musiikin säveltäjät havaitsivat maallisessa musiikissa lisääntyneen laulu- ja soittotekniikan virtuoosisuuden oivaksi keinoksi juhlistaa uskoa ja saada teksti elävämmäksi. (Anderson, 1996, 238.)

Se maailma ja ilmapiiri, jossa Bachin sävellykset syntyivät, oli siis varsin monen kirjava. Saksalainen barokkimusiikki otti vaikutteita niin italialaisesta kuin ranskalaisesta tyylistä. Saksalaisilla oli kuitenkin yksi, täysin oma tuote, joka tuli heidän barokkimusiikille ja erityisesti hengelliselle musiikille tärkeäksi piirteeksi. Se oli luterilainen virsilaulu.

Saksaa puhuvat ihmiset eivät nimittäin olleet jakautuneet ainoastaan uskonnon perusteella - pohjoisen protestantit ja etelän katoliset - vaan he olivat myös poliittisesti hajanaisia. Siitä huolimatta täysin kotimainen elementti, luterilainen virsilaulu, antaa selkeän profiilin saksalaiselle myöhäisbarokin musiikille. Tämä on yhdistävä tekijä niin hengellisessä ohjelmistossa kuin suuressa osassa soitinmusiikkia. (Anderson, 1996, 231.)

Virsilaulu oli myös Johann Sebastian Bachin sävellystuotannolle yksi erityisen tärkeä rakennusmateriaali. Luterilainen virsi esiintyy jossain muodossa valtaosassa hänen sävellyksiään. On kyseessä sitten vokaalimusiikki, instrumentaalimusiikki tai ennen kaikkea urkumusiikki. Bachin vokaalituotannossa on yksi laji, jossa tämä saksalainen virsilaulu esiintyy lähes aina. Hänen jumalanpalveluselämää varten säveltämänsä kantaattituotanto sekä suuret passiot ja oratoriot. Koska hän sävelsi hengelliset kantaattinsa pääasiassa osaksi jumalanpalvelusta, sisälsivät ne muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta lähes aina koraalin. Kantaatteja Bach sävelsi elämänsä aikana todella suuren määrän.

“Bachin muistokirjoituksessa mainitaan kaikkiaan viisi vuosikertaa kantaatteja – jos tämä pitää paikkansa, kaksi niistä on kadonnut. Kantaattien määrä kohoaa näin yli kolmeensataan”. (Anderson, 1996, 248.)

Kun puhumme Bachin vokaalimusiikista, on syytä ottaa esille italialainen barokkimusiikki. Niin kutsuttu barokkilaulu lähti kehittymään juuri Italiasta. Italialaisen barokin tyylit vaikuttivat myös Bachin sävellyksiin. Hän ei käynyt koskaan elämänsä aikana Italiassa, mutta eri säveltäjien ja erilaisten muotivirtausten kautta sen vaikutus näkyy myös hänen tuotannossaan. Yksi Bachin tuotantoon vaikuttanut säveltäjä oli Lyypekin Mariankirkon urkuriksi vuonna 1668 nimetty Dietrich Buxtehude (Elmgren-Heinonen, 1959, 193).

Juuri nuorelle Bachille Buxtehude(1637–1707) oli tärkeä esikuva. Bachia kiinnostivat ennen kaikkea Buxtehuden kehittänyt koraalimuunnelmatekniikka, hänen tapansa säveltää kuorolle ja instrumenteille sekä hänen taidokkuutensa yhdistellä kuoron laulamia Raamatuntekstejä soolo- tai yhtyekappaleisiin. Buxtehude oli saanut vaikutteensa Schützilta. Ainakin joitakin Buxtehuden laulusävellyksiä Bachin on täytynyt kuulla, kun hän vieraili Lyypekissä vuonna 1705 ja tapasi siellä vanhemman mestarin. (Anderson, 1996, 240.) Italialainen vaikutus Bachin tuotannossa näkyy siis Heinrich Schützin (1585–1672) ja Dietrich Buxtehuden kautta. Schütz oli opiskellut sävellystä Venetsiassa Giovanni Gabrielin johdolla. (Anderson, 1996, 54.)

Italialaisen 1600-luvulla alkunsa saaneen laulutaiteen vaikutteet Buxtehuden kautta näkyvät ensimmäisen kerran Bachin varhaisemmissa kantaateissa *Aus der Tiefen rufe ich BWV 131* ja *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106* (Anderson, 1996, 242). Näissä kahdessa varhaisessa kantaatissa Bach käyttää mestarillisesti Buxtehudelta ”perimäänsä” tyyliä. Etenkin kantaatissa *BWV 106* tulee esille soololaulajan ja kuoron taidokas vuorottelu.

Kun Bach työskenteli vuosina 1708-1717 urkurina ja kamarimuusikkona Weimarin hovissa, hän kiinnostui italialaisesta konsertosta ja ennen kaikkea Vivaldin kehittämästä venetsialaisesta soolokonsertosta. Konserton rakenteelliset mahdollisuudet antoivat uusia ulottuvuuksia hänen mielikuvitusrikkaalle muusikkoudelleen ja tekniselle kyvykkyydelleen. Italialaisen konserton vaikutteet voidaan löytää hänen myöhäisemmistä kantaateista sekä kappaleistaan soolokoskettimille. (Anderson, 1996, 243.)

Johann Sebastian Bachin sävellyksissä näkyy italialaisten vaikutteiden lisäksi myös ranskalainen hienostuneempi ja rytmistä tarkkuutta vaativa tyyli. Weimarissa ollessaan Bach sävelsi kantaatin *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61*. Se on merkittävä siinä taidokkuudessa, jolla hän yhdistää teoksen aloittavassa kuoro-osassa ranskalaisen alkusoiton luterilaiseen koraaliin.

Bach tutkiskeli tuolloin muissakin kantaateissaan vaihtelevia muotoja. Kantaatin BWV 61 alkusoitossa huomio kiinnittyy nimenomaan rytmin inegalisointiin eli tasaisen rytmin pisteyttämiseen ranskalaisen tyylin mukaan. (Anderson, 1996, 243.)

Johann Sebastian Bach ei säveltänyt elämänsä aikana yhtään oopperamusiikkia, barokin ajan ehkä yhtä mullistavinta teoslajia, mutta oopperamusiikin vaikutukset hänen teoksissaan ovat silti kiistattomat.

Mahdollisesti vuoden 1713 lopulla Bach kirjoitti Weimarin periodin taidokkaimman kirkkokantaattinsa. Kantaatin Ich hatte viel Bekümmernis (BWV 21) syntyvaiheet ovat epäselviä, mutta on todennäköistä, että Bach esitti juuri tämän teoksen esimerkkinä työstään, kun hän haki urkurinvirkaa Hallen Lieberfrauenkirchestä saman vuoden joulukuussa. Tämä kauniisti työstetty kantaatti on ainutlaatuinen Weimarin sävellysten joukossa, sillä se jakaantuu kahteen osaan. Todennäköisesti Franckin laatima teksti pohjautuu pääosin psalmien säkeisiin, mutta siinä käytetään myös kolmannen kolminaisuuden jälkeisen sunnuntain epistolatekstejä: "Heitä kaikki murheesi Hänen huostaansa, sillä Hän pitää sinusta huolta". Tämä on teoksen keskeinen ajatus, josta Bach loihtii esiin hämmästyttävän kirjon musiikillisia affekteja. Teoksen sisältämien useiden vaikuttavien kohtien joukosta erottuvat teoksen järkyttävä Sinfonia, fuugakuorot sekä Jeesuksen ja Sielun väliset dialogin teatterillinen luonne toisen osan alussa. Tälle duetolle sekä monille myöhemmin esiintyville samalla tavalla laadituille dialogeille vaikuttaa ooppera antaneen innoitteen, kenties erityisesti Hampurissa menestystä nauttineet oopperat. (Anderson, 1996, 244.)

Kenraalibassoajattelun ja improvisaation lisäksi barokkimusiikin kolmas tyylipiirre on retoriikka ja affektioppi. Barokkimusiikille yhteisistä toisistaan poikkeavista kansallisista tyyleistä huolimatta oppi affekteista eli tunnetilasta sekä puhe toimivat kaiken ilmaisun lähtökohtana.

Teoksen yksityiskohtien tutkiminen on samalla Bachin ja barokin musiikkikielen opiskelua. Yksi sen tuntomerkki on, että kouriintuntuvasta, arkisesta yksityiskohdasta muodostettiin käsitteellistä, fantasiaa, yleistystä. Niinpä esimerkiksi aikaa saatettiin kuvata kellon heilurilla ja unta pitkällä sävelellä, nukkuvan hengitystä tai kehdon keinumista jäljittelevällä kuviolla. Näitä tehosteita käytettiin tuohon aikaan yleisesti, mutta ylittämättömän nerokkaasti näitä keinoja käytti juuri Bach. Sävelkuviot saattoivat olla hyvin selviä - laskeutumista ja nousemista, käärmeen kiemurtelua, kyynelten pisaroivia staccatoja - tai ne haettiin astetta kauempaa: aaltokuviot symbolisoimaan sydämen uimista kyynelissä tai nopeat juoksutukset Elian merkinä muistuttamassa hänen tulisista vaunuistaan. Vielä kaukaisemmilta tuntuvat Bachin abstraktiset kuviosymbolit, esimerkiksi porrasmaisesti etenevät sekuntikulut jalon tuskan kuvana tai monivivahteinen askelsymboliikka. Soinnuilla ja intervalleilla hän saattoi ilmentää ivaa, inhoa tai hämmästyttä. Sävelaiheiden sukulaisuutta hän käytti muistuttamassa toisiinsa liittyvistä asioista. (Norio, 1972, 4.)

Yksi keino, jota Bach käytti säveltäessään erityisesti vokaalimusiikkia, oli *parodia*-käytäntö. Se tarkoittaa, että säveltäjä käyttää jo olemassa olevaa musiikkia - usein maallista musiikkia hengelliseen musiikkiin - hieman uudelleen sovitettuna ja sanoitettuna uudestaan eri teoksessa. Tämä oli hyvin yleinen tapa barokin aikana. Bachin tuotannon parhaat esimerkit tästä tekniikasta ovat hänen Jouluoratorionsa sekä suuri h-mollimessunsa. (Anderson, 1996, 253.)

2.2 Bachin aikakauden laulutapa

Johann Sebastian Bachin omasta laulutaidosta ei ole tarkkaa tietoa. Hänen vokaalituotantoansa tutkimalla voimme päätellä, että hän tiesi, mihin laulajat kykenevät parhaimmillaan. Hänen tuotantonsa on niin vaativaa, että se tuottaa usein vaikeuksia varsinkin vasta-alkajalle. Tämä herättää pohtimaan, oliko Bachin aikana laulutaito niin erityisen paljon parempi, koska hänen käyttämänsä soololaulajat olivat usein hänen omia kuorolaisiaan.

Tutkittaessa Bachin aikakauden laulutapaa joudutaan tarkastelemaan barokkilaulun maailmaa laajemmalti, Saksan ulkopuolelta, jotta voimme ymmärtää Bachin sävellystapaa. Osa Bachin sävellysten esittäjistä hänen elinaikaan olivat taitavia muusikkoja, mutta yleensä varsin keskinkertaisia kuorolaisia.

Köthenin hovin ruhtinas Leopold oli erityisen taitava bassolaulaja (Anderson, 1996, 245). On sinänsä harmi, että taitava laulaja, ruhtinas Leopold, hallitsi juuri Köthenin hovia, joka oli hengelliseltä suuntautumiseltaan kalvinistinen. Bachin vokaalimusiikin sävellys tähän aikaan rajoittui siis muutama maalliseen kantaattiin, koska hovin hengellinen elämä ei hyväksynyt rikasta musiikkielämää jumalanpalveluksissaan.

Aikana, jolloin Bach sävelsi ja esitti suurimpia kirkollisia vokaaliteoksiaan, hänen laulajansa olivat ketä milloinkin saatiin.

Bachin Matteus-passion esityksen edellyttämä soittajisto on suurempi kuin mitä hän suunnitteli mihinkään toiseen sävellykseensä: kaksi kuoroa, kaksi orkesteria, joissa kummassakin continuo-urut, sopraanoryhmä laulamaan monumentaalisen avausosan "cantu firmusta" eli koraalimelodiaa, sekä solistiryhmä, joka tosiasiassa on saattanut koostua Bachin kuorojen voimakasäänisimmistä laulajista. (Anderson, 1996, 252.)

Anna Magdalenan vaikutus Bachin elämään ja laulumusiikkiin oli merkittävä. Bach kirjoittikin useita vaimolleen omistettuja nuottikirjoja, jotka sisälsivät niin klaveeriteoksia kuin yksinkertaisempia lauluja sekä pienempiä aarioita.

Joulukuussa 1721 Bach meni uudelleen naimisiin. Hänen viisi lastaan tarvitsivat äidin ja perheenemännän huolenpitoa. Bachin toinen puoliso Anna Magdalena (os. Wilcken) oli erinomainen laulajatar ja hänkin Köthenin hovin palveluksessa. Hänestä tuli miehensä innoittaja ja harras apulainen. (Elmgren-Heinonen, 1959, 53.)

Bach oli hyvin tarkkaan selvillä barokinajan musiikillisista virtauksista eri puolilta Eurooppaa. Kun Italialaiset vaikutteet näkyivät selvästi hänen vokaalituotannossaan, on mielestäni perusteltu ajatus, että hän myös ymmärsi tuon ajan laulutavan. Sävellystensä pohjalta tehdyn analyysin mukaan hän oli hyvinkin tietoinen barokkilaulun piirteistä ja esityskäytännöistä.

2.3 Barokkilaulu

1600-luvun alussa erityisesti Italiassa alkoi kehittyä laulutapa, jota kutsutaan nykyään barokkilauluksi. Syntyi monodia, säestyksellinen yksinlaulu, vastareaktion monimutkaiselle renessanssipolyfonialle (Aminoff; Pöhlö; Pulakka, 2008, 4).

Tähän saakka musiikki oli ollut lähinnä sävellettyä runoutta. Sävellettiin hengellistä tai maallista lyriikkaa, motetteja ja madrigaaleja, joissa musiikillinen ilmaisu oli runon yleinen tunnesisältö. Millään muotoa ei ollut kysymys siitä, että välitettäisiin *teksti* lausuttuina sanoina kuulijoille. Tekstin sanoma, usein pikemminkin runouden yleinen atmosfääri, inspiroi säveltäjää säveltämään teoksensa. Yhtäkkiä syntyi ajatus tehdä kielestä itsestään, myös dialogista, musiikin perusta. Teksti oli kyettävä esittämään mahdollisimman selvästi ja äärimmäisen ilmaisuvoimaisesti. Musiikki joutui näin jäämään kokonaan taka-alalle: sen tehtävänä oli antaa huomiota herättämätön harmoninen perusta esitykselle. (Harmoncourt, 1982, 189.)

Näin barokkimusiikissa alkoi kehittyä uusi soololaulukulttuuri, jonka tärkeimpiä varhaishahmoja olivat Giulio Caccini, Jakopo Peri ja Sigismondo d'India. He alkoivat kehittää uutta lauluihannetta, jossa hallitsevaksi elementiksi tuli suuri solistinen ulottuvuus ja taidokas virtuoosisuus. Antiikin mallin mukainen vahva tunneilmaisu ja kuulijoiden mielen liikuttaminen nousivat tärkeiksi. Laulajan piti ymmärtää teksti hyvin ja pystyvämaalaamaan sanoja erityisillä vokaalisilla tehokeinoilla. Oli otettava käyttöön kontrastit kaikissa mahdollisissa äänenkäyttötavoissa eri rekisterialueilla. (Murtomäki, 2004)

Näin teksti ja puhe alkoivat saada musiikissa etusijaa 1600-luvun alussa. Barokkimusiikista käytetään termiä *puhuva musiikki*. Tämä loi perustan myös instrumentaalimusiikille.

Italialainen säveltäjä ja laulaja Claudio Monteverdi eli vuosina 1567-1643. Hän oli yksi aikansa suurimpia ja kuuluisimpia madrigaalisäveltäjiä joka hallitsi kontrapunktin täydellisesti ennen tätä uutta kehitysvaihetta musiikissa. Kun hän alkoi säveltää ja käyttää musiikilla puhumisen keinoa, sai se aikaan oikean musiikillisen mullistuksen.

Ensimmäisistä oopperatöistään noin vuodesta 1605 lähtien, Monteverdi alkoi järjestelmällisesti kehittää omia musiikkidramatiikan ilmaisukeinojaan. Erittäin huolellisesti hän etsi musiikillista ilmaisua jokaiselle affektille, ihmisen jokaiselle mielenliikkeelle, jokaiselle sanalle, kielen jokaiselle kuviolle. (Harnoncourt, 1982, 193.)

Näin syntyi suuri määrä erilaisia sävelkuvioita, joilla jokaisella oli tarkka merkitys ja jotka olivat kuulijoille tuttuja. Nämä sävelkuviot tulivat niin tutuiksi, että niitä alettiin käyttää myös itsenäisesti, ilman tekstiä. Pelkän musiikillisen kuvion kautta kuulija assosioi kieleen. Tämä on barokkimusiikin ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta erityisen tärkeä seikka. Alun perin siis vokaalimusiikin parissa kehitetty sanavarasto otettiin käyttöön myös soitinmusiikissa.

1700-luvulle tultaessa monodian ja resitatiivin kuviovarasto oli tällä välin itsenäistynyt jo niin pitkälle, että se koettiin soitinmusiikin kuviovarastoksi. Tämän nyttemmin soitinmusiikin kuviovaraston vei Bach taas takaisin lauluun. Ehkäpä sen vuoksi monet laulajat ovat sitä mieltä, että Bachia on vaikea laulaa, koska hän kirjoittaa niin ”instrumentaalisesti”. (Harnoncourt, 1982, 196–197.)

Monica Groop viittaa myös tähän laulajan stemman soittimellisuuden ongelmaan:

Bach ei ole helppoa laulettavaa, aloittelevalle laulajalle varsinkaan. Toisaalta Bachin musiikin laulaminen ei liioin häiritse laulajan kehitystä; se rakentaa teknistä osaamista, jos vain malttaa paneutua kunnolla harjoittelemaan. Bachin musiikki on äärimmäisen instrumentaalista ja vaatii niin ollen laulajaltaan aivan toisenlaista suhtautumista kuin esimerkiksi italialaiset ooppera-aariat. Bach ei hemmottele laulajaa. Ei ole mikään itsestäänselvyys, että selviytyy lauluosuuksista. Vaikka olen laulanut Matteus-passiossa lähes sata kertaa, joudun aina paneutumaan harjoitteluun hyvissä ajoin. (Airio, 2000, 48.)

Kun tarkastelee Bachin sävellysten yksittäisiä sävelkuvioita, tunnistaa niistä helposti kielellisen ilmaisukuvion alkuperän. Hän perustaa ne tietoisesti retoriikan klassisiin oppeihin. Hän sävelsi teoksensa niiden mukaan, jopa niin tarkkaan että nämä säännöt voi jälkeen päin tunnistaa hänen sävellyksistään. Bach siirsi saksan kieleen Italialaisen perinteen jalostettua sanastoa ja käytti sitä

omassa sävellystuotannossaan. Hän on liittänyt ja soveltanut kontrapunktiin koko apparaatin retoriikan periaatteisiin. (Harnoncourt, 1982, 196–197.)

1600-luvulta lähtien, erityisesti oopperamusiikin parissa, laulajilta vaadittiin enemmän vokaalista taitoa kuin näyttelemisen taitoa. Piti hallita korukuviot, juoksutukset, koko äänialueen hallinta ja dynaamiset tehokeinot. Italiassa kehiteltiin ankara, vuosia kestävä opetusmetodi, jonka ihanteena oli korkea, sensuaalinen tekniikka, jossa oli ylimaallinen, taivaallinen ja taiturillinen kvaliteetti, jonka avulla saavutettiin vokaalinen hurmio. (Murtomäki, 2006)

Laulutyylin yksi selkeimpiä eroja tämän päivän laulamiseen on äänen ohennerekisterin eli fasettirekisterin käyttö.

Giulio Caccini kirjoittaa laulukokoelmansa *Le nuove musiche* esipuheessaan 1600-luvun alussa seuraavaa: Falsetti täytyy yhdistää luonnollisen äänen kanssa niin, että toista ei erota toisesta; että ylimenossa sekä kiivetessä korkeimmille nuoteille alkaa dominoida ja että pää-ääni on liikkuva ja sopii nopeisiin kuvioihin. (Mustomäki, 2004)

Kun opiskelee barokkilaulua, tekstin puhumisen lähtökohta on oleellinen asia. Kun siihen lisää tyylin mukaisen laulutekniikan käytön, pääsee Bachin vokaalimusiikin keskiöön. Bachin tekstilähtöinen sävellystyylisi pakottaa luopumaan osasta klassis-romanttisen koulukunnan tyylipiirteistä, jotta teksti saadaan etusijalle.

Vaikka puhumisen ensisijaisuus ei laulajan valmiissa esityksessä olisikaan itsestään selvästi kuultavissa, puhuminen on keskeinen barokkimusiikin työstämisen tapa, jonka kautta laulaja voi saavuttaa laulamisen ja puhumisen välisen tasapainon: puhua laulaen ja laulaa puhuen niin, että hänen esityksensä on ymmärrettävissä niin puhumisen kuin laulamisen näkökulmasta. Myös opetettaessa barokin laulumusiikkia puhuminen on keskeinen työskentelytapa, jota ilman kokemukseni mukaan ei oikeastaan voi päästä barokin laulumusiikissa olennaiseen kiinni-oli sitten kysymyksessä Monteverdi, Buxtehude, Purcell, Charpentier, Rameau, Bach tai Händel. (Järviö. 2011. 258.)

3 BACHIN VOKAALIMUSIIKIN HAASTEET TÄNÄÄN

Kun esittää Bachin vokaalimusiikkia, täytyy ensin ratkaista muutama tärkeä kysymys. Onko esityksen lähtökohta Bachin ajan laulutavassa vai pitäydytäänkö tämän päivän laulutavassa jota kutsun tässä opinnäytetyössä klassis-romanttiseksi laulutavaksi? Valintoja tehtäessä täytyy ratkaista, kuinka pitkälle tyylinmukainen esittäminen viedään. Soittaako esimerkiksi orkesteri vanhoilla, barokkisoittimilla vai moderneilla nykysoittimilla? Soittimien valitseminen vaikuttaa myös laulajiin. Barokin viritysjärjestelmä on hieman matalampi verrattuna tämänpäivän viritystasoon, ja tämä vaikuttaa myös laulamiseen. Soiva lopputulos määräytyy pitkälti näiden kahden vaihtoehdon mukaan.

Tästä kaikesta voi aavistaa ne suunnattomat vaikeudet, jotka ovat edessä jos pyritään teokselle uskolliseen musisointiin. Kompromisseja ei voi välttää ja epäselviä kysymyksiä on paljon. Mutta jos on mahdollista kunnolla päästä teokselle uskolliseen esitystapaan, saa palkaksi arvaamattomia aarteita. Teokset avautuvat aivan uusilta eli vanhoilta puoliltaan ja monet ongelmat ratkeavat nyt itsestään. Tällä tapaa esitettyinä ne eivät pelkästään soi historiallisesti korrektoimmin vaan myös elävämmin, koska ne esitetään niihin kuuluvin keinoin, ja näin saadaan aavistus niistä hengen voimista jotka ovat tehneet menneisyyden hedelmälliseksi. (Harnoncourt, 1982. 20.)

Tänä päivänä vallitsevan klassis-romanttisen laulutavan juuret juontavat 1800-luvulle, jolloin alkoi kehittyä uusi laulamisen tapa ja tekniikka. Alkoi kehittyä täysjänteinen rintarekisteriteknikka, joka poikkeaa suuresti Bachin aikaisesta laulutavasta. Suurimpia eroja näiden kahden laulutavan vertailussa on korkeiden äänien laulaminen. 1700-luvulla ihanteena oli notkea, kuviolauluun pystyvä ääni, joka käytti korkeissa äänissä falsettirekisteriä eli ohennerekisteriä. Tämän päivän rintarekisteriteknikalla lauletaessa laulaja tietoisesti laskee kurkunpäättä, jolloin laulaja pystyy laulamaan äänialan ylimmän kvintin ilman falsettirekisterin käyttöä. Soiva lopputulos on hyvin erilainen korkeissa äänissä vertaillessa näitä kahta laulutekniikkaa.

3.1 Rintarekisteriteknikka – Vaikutteita tämän päivän laulamiseen

1600-luvun alusta vokaalimusiikin suuren vallankumouksen myötä ja 1700-luvun lopulla huippuunsa viritetty laulutapa alkoi 1800-luvulle tultaessa kärsiä useista ongelmista. Orkestereiden koot alkoivat kasvaa ja erityisesti vaskisoittimien laatu ja äänenvoimakkuus kasvoi. Laulajilta vaadittiin suurempaa ääntä kantamaan yli orkesterin. Tämä asetti laulajat uudenlaiseen

tilanteeseen. Oli kehitettävä laulutekniikkaa niin, että tultaisiin toimeen uusien vaatimusten kanssa.

Uuden laulutavan myötä 1600- ja 1700-lukujen ääni-ihanteita ei enää pidetty tärkeänä, vaan alkoi kehittyä aivan toisenlainen tapa esittää vokaalimusiikkia. Syntyi uusi, täysjänteinen laulutekniikka, klassis-romanttinen laulutapa. Tämän laulutekniikan ihanteena oli äänenvoimakkuudeltaan suuri, yli ison orkesterin kantava, soinniltaan tasainen ja pyöreä ääni.

Muutos laulutekniikassa 1800-luvun puolella välissä ei suinkaan tapahtunut aivan kivuttomasti. Vastustajien joukkoon kuuluivat useat vanhan liiton säveltäjät. Heistä yksi oli Gioachino Rossini, joka varsin usein suhtautui halveksuvasti tähän uuteen laulutapaan. Uudenaikaisen, täysjänteisen laulutavan synnyn katsotaan yleensä alkaneen ranskalaistenori Gilbert-Louis Duprezstä (1806–1896), joka kenties ensimmäisenä lauloi 1830-luvulla korkean c-sävelen rintaäänellä (voix *sombre* eli tumma, peitetty ääni). (Murtomäki, 2004)

Tunnettu kuvaus on vuodelta 1831, jolloin Duprez hämmästytti Pariisin oopperan yleisöä laulamalla korkean C:n täysjänteisellä rintaäänellä Rossinin William Tell-oopperan ensi-illassa. Säveltäjä itse odotti vallitsevan tyylin mukaista falsettiesitystä ja vertasi Duprez'n esitystä ”mestattavan kukon rääkäisyyn”. (Kurkela, 1999)

Kun Rossini myöhemmin kuuli Duprezia vielä kotonaan, hän pelkäsi kallisarvoisten posliinien särkyvän. Säveltäjän kommentti kuului:

”Tuo sävel tuntuu harvoin korvassa miellyttävältä. Se kuulostaa salvukukon rääkäisyltä, kun sen kaula katkaistaan. Nuorrit lauloi sen pää-äänellä, ja niin se pitää laulaakin”. (Murtomäki, 2004)

Rossinin lisäksi myös tunnettu, alun perin espanjalainen, mutta Pariisissa vaikuttanut laulopedagogi Manuel Carcia junior (1805–1906), kritisoi Duprezin laulutapaa. Hän kirjoittaa kirjassaan *Traité complet de l’art du chant* (1840) seuraavaa:

”Tumma sointiväri rintarekisterissä antaa soinnille terää ja pyöreyttä. Tämän soinnin avulla laulaja voi antaa äänelleen sen volyymin, mihin hän yltää (puhun vain volyymistä, en voimasta ja loistokkuudesta). Kun tämä äänenväri viedään liioitteluun saakka, se peittää sävelet, tukehduuttaa ne sekä tekee niistä voimattoman ja käheän.” (Murtomäki, 2004)

Ongelmat Bachin musiikin esittämisessä juontavat juurensa tähän laulutekniikoiden eroavaisuuksiin. Bachille tyypillisten nopeiden kuvioiden tekniikkana korkealta laulettaessa käytettiin falsettirekisteriä. 1800-luvun uuden tekniikan myötä äänestä tuli ”raskaampi”, jolloin nopea kuviolaulu oli vaikeampaa. Ajan saatossa kuviolaulun taidosta luovuttiin lähes kokonaan ja keskityttiin suurempaan äänen volyymiin. ”Suuremman äänen tuottamisessa ratkaisevaa oli kurkunpään asennon tietoinen laskeminen, jonka ansiosta tenorit pystyivät laulamaan äänialansa ylimmän kvintin ilman falsettia”. (Kurkela, 1999)

Falsettirekisterin käytöstä luopuminen oli vain yksi eroavaisuus näiden kahden laulutavan välillä. Barokkilaulussa vibratoa muokattiin tilanteen mukaan ja käytettiin tehokeinona. Uuden laulutavan myötä alettiin keskittyä enemmän äänen sointiin ja mahdollisimman tasaiseen, vapaaseen vibratoon äänessä. Vibratosta tuli kokoaikainen äänen tunnusomainen piirre. Enää sitä ei käytetty tehokeinona tietyille sävelille.

”Erytisesti italialaiset solistit pyrkivät viemään vibraton tremolon suuntaan. Lopputulos herätti ainakin huomiota, jos kohta ei saanutkaan jakamatonta suosiota. Voimakkaan tremolomaisen vibraton esiintyminen on kiintoisaa siinä mielessä, että monissa 1900-luvun populaarityyleissä hakkaava vibrato on ollut pysyvä ominaisuus.” (Kurkela, 1999)

Tämä uusi niin kutsuttu rintarekisteritekniikka kehittyi edelleen. 1900-luvulle tultaessa siitä käytetään nimitystä veristinen laulu. Verismi toi mukanaan vulgaarisuuden, robustin laulun, huutamisen ja vihaisen deklamaation. Vanhan jalon ”kavaljeerilaulun” tilalle tulivat äänekäs nyhke, rintaan lyöminen, ivallinen nauru, neuroottiset purkaukset ja hysteeriset reaktiot. Kauniin lyyrisyyden ja äänellisen monipuolisuuden paikan otti voimalla laulaminen, mikä samalla mahdollisti vähäisellä teknisellä koulutuksella esiintymisen. (Murtomäki, 2004)

3.2 Laulutavan valinta

Laulutekniikan muutokset 1800-luvulla ovat johtaneet siihen, että tämän päivän laulajat esittäessään Bachin teoksia, joutuvat miettimään seuraavatko barokkilaulun perinteitä vai 1800-luvulta alkunsa saanutta, tämän päivän klassis-romanttista laulutapaa. Kuten Päivi Järviö toteaa omassa tutkimuksessaan: Nämä kaksi erilaista laulutapaa eivät ole toisiaan täysin pois sulkevia asioita. Se vaatii perehtymistä ja ymmärrystä laulutekniikoiden eroista ja painotuksista. Bachin teokset barokin tyylillä esitettynä eivät anna kovinkaan paljon mahdollisuuksia hyödyntää klassis-romanttisen äänen vahvuuksia. Korkeiden sävelten raskas forseeraus, pakottamalla ja voimaa

käyttämällä, ei yksinkertaisesti sovi barokin tyyliin. Barokille tyypillistä on korkeiden sävelten ja kuvioiden helppous ilman yksittäisen sävelen liiallista voimalla korostamista.

Nykyisin konserteissa kuulee hyvinkin erilaisia barokkimusiikin esityksiä ja tulkintatapoja. Bachin vokaaliteoksia saatetaan esittää samaan tapaan kuin 50 vuotta sitten. Kuitenkin yhä enenevässä määrin tämän katkeamattoman esittämisperinteen rinnalle on noussut tyylin ja historiallisen esityskäytännön mukainen kulttuuri, jossa soitetaan alkuperäissoittimilla. (Järviö, 2011, 25.)

Klassis-romanttisen äänenkoulutuksen saaneen laulajan Bachin teosten tulkinta voi olla onnistunut, mutta se vaatii myös perehtymistä Bachin ajan esityskäytäntöihin ja laulutapaan. Täytyy tiedostaa, että Bach sävelsi teoksensa sen aikaisen laulutavan mukaan. Monet laulutekniset ongelmat ratkeavat kuin itsestään tiedostettaessa erot laulutekniikoiden välillä.

Barokkimusiikin maailmassa laulaja on usein jonkinlainen ”vierailija”, joka omasta, klassis-romanttiseen musiikkiin keskittyneestä maailmasta pistäytyy barokkiyhtyeen tai –orkesterin solistina. Tällaisiin tehtäviin etsitään ehkä laulajia, joilla on kaunis, kirkas ääni vailla häiritsevän laajaa vibratoa, jotka ovat hyviä muusikoita ja nopeita oppimaan, jotka pystyvät barokkiorkesterien usein totuttua nopeammilta tuntuissa tempoissa, joiden teksti on selkeä, jotka suostuvat pitkiinkin harjoituksiin vähäisellä korvauksella eivätkä toivottavasti sairastu kovinkaan herkästi. Jotkut laulajat toki ovat kuunnelleet paljonkin barokkimusiikkia ja ehkä myös jossakin määrin perehtyneet barokkimusiikin esittämiskäytäntöihin, mutta yleensä sellaista asiantuntemusta ei laulajilta ehkä edes odoteta. (Järviö, 2011, 36.)

Koulutettu klassis-romanttinen lauluääni on hyvä lähtökohta barokkilaulun opiskeluun. Barokkimusiikissa tasaiseksi kehitetyn instrumentin kaikki ominaisuudet otetaan käyttöön ja väriasteikko laajennetaan äärimmilleen. Tällöin barokkimusiikin yksinkertaisiinkin resitatiiveihin saadaan elämää ja kuulija kokee ne mielenkiintoiseksi ja sisintä liikuttavaksi.

Barokkimusiikki ei vaadi mitään tietynlaista, ”vanhan musiikin ääntä”. Sen sijaan hyödyllisiä ominaisuuksia ovat täydellinen laulutekniikka, erinomaiset tekstin laulamisen valmiudet, kiinnostavuus laulettavan tekstin merkityksiä kohtaan sekä uskallus venyttää äänensä dynaamista ja muuta ilmaisuasteikkoa myös kauniin laulamisen ulkopuolelle. Tämä ohjelmisto ei siis sovi aloittelijalle – Giulio Caccini sanoin: ”Tämä (puhuen laulamisen) taide ei siedä keskinkertaisuutta”.(Järviö, 2011, 24.)

4 HAASTEET TENORIN NÄKÖKULMASTA

Opinnäytetyöni tässä osiossa käsittelen Bachin vokaaliteosten solistin haasteita tenorin näkökulmasta. Perehdyn tarkemmin opinnäytekonsertissa syksyllä 2009 esittämäni Bachin Magnificat-teoksen Deposuit-aariaan sekä keväällä 2011 esittämäni evankelistan osaan Johannes-passiosta. Näiden kahden teoksen kautta olen päässyt tutkimaan ja perehtymään Bachin vokaalimusiikin maailmaan tarkemmin. Monet laulutekniset ongelmat tulivat minulle hyvin tutuiksi näiden teosten kautta. Johannes-passio oli niin suuri projekti, että jouduin toden teolla pysähtymään ja miettimään uudelleen lähestymistapaani laulamiseen. Painiskelin edellä mainittujen kahden erilaisen laulutekniikan eroavaisuuksien kanssa jo Deposuit-aarian kanssa. Silloin sain ensikosketuksen ja kipinän lähestyä barokkilaulua toisenlaisesta näkökulmasta.

4.1 Deposuit-aarian harjoittelu ja esittäminen opinnäytekonsertissa

Bach laati kuuluisasta latinalaisesta Magnificatistaan kaksi versiota. Niistä ensimmäinen, Es-duuri jouluaiheisine tekstin lisäyksineen (BWV 243a), laulettiin Leipzigissa joulupäivänä 1723. Toinen, korjattu versio D-duuri (BWV 243) ei sisällä jouluaiheisia tekstejä, ja se on peräisin 1720-luvun lopulta. Tämä ilontäyteinen, loistokkaasti orkestroitu teos eroaa kantaateista siinä, että resitatiiveja ei esiinny lainkaan ja da capo-aarioita vältetään. Myös latinankielisen tekstin käyttö ja loppukuorossa esiintyvä alkuosan temaattisen materiaalin mieliinpalautus poikkeaa Bachin kantaateista. (Anderson, 1996, 254.)

Tässä opinnäytetyössä on kyse jälkimmäisestä, D-duuriversiosta. Teos sisältää 12 eri osaa, joista kuoro laulaa viisi. Teoksen solisteina on kaksi sopraanoa, altto, tenori ja basso. Tenori-aaria Deposuit on järjestyksessä kahdeksantena. Teoksen teksti on suoraan Raamatusta latinankielisenä käännöksenä. Tenoriaarian tekstissä sanotaan: *Hän on syössyt vallanpitäjät istuimiltaan ja korottanut alhaiset.*

Keväällä 2009 aloin opettajani kanssa suunnitella laulopedagogiopintojeni loppututkintoa eli opinnäytekonserttia. Minulla oli alussa ajatus, että kanttorintyöni pitäisi näkyä jotenkin ohjelmistossa eli osan laulettavista teoksista pitäisi olla hengellisiä. Ajatuksena meillä oli, että

ohjelmiston kahdesta aariasta toinen on barokin ajalta ja toinen hieman uudempaa tyyliä edustava. Niinpä päädyimme Johann Sebastian Bachin Magnificat-teoksen Deposuit-ariaan.

Kun jatkoin opiskelua kesäloman jälkeen, oli edessäni toinen ongelma, pianistin etsiminen. Edellisenä keväänä pidetyn konsertin jälkipuinnin seurauksena minulla ja säestäjäksi ajatellulla pianistilla menivät henkilösuhteet niin pahasti umpikujaan, että yhteistyölle ei ollut mahdollisuuksia. Lisäksi oppilaitoksen muut pianonsoiton opettajat olivat niin työllistettyjä, ettei minulla ollut mahdollisuuksia saada heitä tilalle. Taisinpa olla ensimmäinen laulun opinnäytekonsertin tekijä, jolla oli opiskelija pianistina. Jälkeenpäin ajateltuna se tuntuu hieman epäreilulta. Jouduimme korvaamaan kokemattomuutemme kovalla harjoittelulla. Harjoittelimme yhdessä viimeiset kolme kuukautta lähes viikoittain muutama tunti kerrallaan. Tämä oli huomattavasti enemmän kuin tilanteessa, jossa minulla olisi ollut pianisti koulun henkilökunnasta.

Syksyllä laadin itselleni tarkan aikataulun, jotta saisin valmisteltua kappaleet mahdollisimman hyvin. Ohjelma sisälsi yhdeksän teosta antiikin aarioista aina tämän päivän sävellykseen. Aarioina oli Bachin Deposuit teoksesta Magnificat ja Mozartin Dies bildnis Taikahuilu-oopperasta. Lisäksi ohjelmassa oli teoksia Rautavaaralta, Schubertilta, Straussilta, Alfénilta ja Sibeliukselta.

Kun perehdyin Bachin teokseen tarkemmin, jaoin aarian kahteen osaan: alun synkän dramaattiseen osioon (*Hän on syössyt vallanpitäjät istuimiltaan*) sekä lopun valoisan lyyriseen osioon (*ja korottanut alhaiset*). Tämä jako muodosti myös esityksessä tulkinnan rungon. Koin ongelmallisena harjoitteluvaiheessa dramaattisen osan nopean kuvion tahdistusta 14 aina tahtiin 22 asti (Edition Peters 1987, 44). Fraasin lopun matalat äänet täytyi opetella laulamaan yhtä raikkaasti kuin fraasin alun. Harjoittelun alussa ongelmat juontavat silloiseen tekniikkaan. Lauloin nopeat juoksutukset täysjänteisellä rintäänellä, mikä teki niistä raskaan kuuloiset ja ennen kaikkea raskaan tuntuiset itselle. Aarian lyyrisen osan työstämisessä havahduin tähän laulutekniseen eroon.

14 45

De- po- - - - su- it, de-

17

po- - - - su-it po- ten- - - - tes de-

21

se- - - - de et ex- al- ta-

NUOTTIESIMERKKI 1. Deposuit-arian taitekohta teoksessa Magnificat (Edition Peters, 1987, 45.)

Tahdista 22 alkava tekstiltään lyysisempi, seitsemän tahdin mittainen fraasi huipentuu lopun kadenssissa a²:een, jolloin mennään yli rekisterivaihdosalueen. Tämän fraasin kautta havahtui tähän liian raskaalla äänellä laulamiseen ongelmaan. Aloin etsiä omaa falsettirekisteriä ja pyrin sitä kautta saamaan ääneen keveyttä.

Opinnäytekonserttia valmistaessani aika oli niin lyhyt, etten ehtinyt kunnolla omaksua tätä uutta näkökulmaa laulamiseen. Syksyn aikana sain kuitenkin kokea sen innostavan alkusysäyksen, jota myöhemmin olen kehittänyt. Se kehitystyö jatkuu edelleen. Syyskuun 15. päivä oli ensimmäiset harjoitukset konserttialissa, jossa tutkinto oli määrä suorittaa. Silloin tutustuimme pianistini kanssa toistemme tyyliin musisoida. Yhteinen näkemys löytyi suhteellisen nopeasti,

koska olimme opintojen aikaisemmassa vaiheessa työskennelleet ja konsertoineet yhdessä. Tällöin olimme oppineet toistemme tyylin musiikin tekemiseen.

Syksy eteni viikoittaisten harjoitusten merkeissä. Meillä oli tapana pitää aikaisin tiistaiamuina tunnin mittaiset harjoitukset, ja pienen tauon jälkeen jatkoimme vielä tunnin opettajani valvonnassa. Meille oli todella tärkeää, että saimme ohjausta myös opettajaltani. Myös pianistini keskusteli ongelmatilanteista opettajansa kanssa.

Sunnuntaina 15. marraskuuta pidimme pianistini kanssa valmistavan konsertin Oulun Pyhän Tuomaan kirkon seurakuntasalissa. Tällöin esitimme tutkinto-ohjelmiston ensimmäisen kerran läpi niin kuin se tutkinnossa esitetään. Olin pyytänyt opettajani lisäksi paikalle hyvän ystäväni, jo laulopedagogiksi valmistuneen laulajan, arvioimaan konserttia. Konsertti onnistui hyvin täyttämään ne tavoitteet, jotka sille asetin eli konsertti kertoi kaikki ne asiat, joihin tulevan kahden viikon aikana olisi keskityttävä. Yleisilme konsertissa oli hyvä, ja yleisöä oli parisen kymmentä, ja näin saimme oikean konsertin tuntua tilanteeseen. Joitakin pieniä asioita tuli esille opettajani ja ystäväni palautteessa. Tähän asti olimme pianistin kanssa tehneet kovasti töitä ja puurtaneet ohjelmistoa. Tästä eteenpäin aloitimme sitten oikeanlaisen ”fiiliksen” hakemisen.

Vihdoin tuli tutkinnon aika. Olin tullut jo edellisenä päivänä Oulun seudulle valmistautumaan opinnäytekonserttiin. Torstai-iltana kävin pianistin kanssa läpi ohjelmistoa. Keskityimme lähinnä kappaleiden alkuihin sekä vaikeimpiin kohtiin. Perjantaina 27. marraskuuta pidimme opettajani kanssa äänenavauksen muutamaa tuntia ennen h-hetkeä. Tässä vaiheessa kaikki näytti hyvältä. Oli tullut aika näyttää se, mitä olin saanut aikaiseksi näiden vuosien aikana.

Marssimme pianistini kanssa estradille. Alkukumarrusten jälkeen aloitimme ohjelman. Ensimmäisen kappaleen, antiikin aarian, aikana jännitys oli vielä päällä aika lailla, mutta pikkuhiljaa se alkoi helpottaa. Toisena oli ehkä koko ohjelman tärkein numero, Johann Sebastian Bachin Deposuit-aaria. Heittäydyin musiikin virtaan niin, että konsertin jälkeen en oikein muista mitään tästä eteenpäin. Vasta puoliajan jälkeen, ohjelman toisessa aariassa, Mozartin Dies Bildnis ist bezaubernd schön -aarian lopussa minulla sattui pieni työtaturma. Siinä minulla tuli niin sanottu ”kukko”, eli kurkunpään alue ei pysynyt rentona, vaan sinne tuli liiallista lihasjännitystä, jolloin laulaminen muuttui väkimmäiseksi. Tästäkin pääsin yli niin, että konsertin loppuohjelmistossa pääsin taas mukaan musiikkiin. Kun Sibeliuksen Svarta rosor -laulun

viimeiset sävelet olivat häipyneet konserttialista, tiesin, että Mozartin epäonnistumisen jälkeen en olisi pystynyt parempaan.

Adrenaliinin laskettua oli vuorossa lautakunnan arviointi. Itselläni oli päällimmäisen mielessä Taikahuilu-aarian lopun epäonnistuminen. Olin varma, että tämä epäonnistuminen johti tutkinnon hylkäämiseen tai ”rimaa hipoen” läpimenneeksi, mutta lautakunta aloittikin palautteen tutkinnon onnistumisista ja niiden läpi käymisestä. Erityisesti esiin nousi Bachin aariassa onnistuminen. Tämä yhdessä syksyllä kokemani ahaa-elämyksen kanssa johti siihen, että myöhemmin aloin keskittyä enemmän Johann Sebastian Bachin vokaalimusiikkiin ja barokintyyliin. Arvioinnissa käytiin läpi myös epäonnistumiset. Ne vaikuttivatkin tutkinnon arvosanaan karsivasti arvosanojen yläpäästä. Minä kun olin odottanut juuri päinvastaista, eli juuri ja juuri läpi menemistä.

4.2 Johannes-passio – tenorin kiirastuli

Opinnäytekonsertin jälkeen päättyivät lauluopintoni Oulun seudun ammattikorkeakoulussa. Syksyllä kokemani vokaalinen herätys johti kuitenkin siihen, että koin olevani vielä keskeneräinen laulajana, ja haluaisin vielä syventää tätä uutta näkökulmaa. Hakeuduin syksyllä 2010 vanhan tenoriopettaja Esko Jurvelinin oppiin. Olin käynyt vuosituhannen vaihteessa muutamilla hänen mestarikursseilla sekä ottanut häneltä muutaman yksityistunnin. Tiesin hänen pitävän omia opetuksen lähtökohtia juuri tämän vanhan ”kavaljeerilaulun” mukaisina.

Teos jota opiskelimme, oli Johann Sebastian Bachin Johannes-passion evankelistan osa. Tämän teoksen mukana pääsin perehtymään juuri barokkilaulun ytimeen eli puhelauluun. Evankelistan varassa on koko kaksituntisen ”kirkko-oopperan” juonen eteneminen. Siinä nousee esiin juuri kaikki, mitä edellä olen käsitellyt barokkilaulun vaatimuksista: tekstin selkeys, affektien kuvaus ja falsettitekniikan yhdistäminen laulamiseen.

4.2.1 Evankelistan osan harjoittelu

Kun aloin opiskella Bachin Johannes-passion evankelistan roolia, painiskelin aivan aluksi tekstin kanssa, koska saksa ei ole minun äidinkieleni enkä ole juurikaan opiskellut sitä. Aloin lähestyä laulamista ja evankelistan osaa tekstin puhumisen kautta. Ääntämyksessä minua auttoi eräs kuorolainen, joka on opiskellut saksan kieltä ja toiminut myös opettajana. Näin aloin saada teoksen tekstiä luonnolliseksi, ja tämä nopeutti minua omaksumaan evankelistan osan musiikkia.

Lauluopettajani kanssa aloimme lähestyä teosta lauluteknisesti hiljaa laulamisen kautta yhdistettynä falsettirekisterin käyttöön barokkilaulamisen perusajatusten kautta.

Syksystä 2010 lähtien harjoittelin todella paljon pelkästään tätä kyseistä teosta eli Bachin Johannes-passiota. Viikoittain harjoittelin urkurin kanssa noin kaksi tuntia, joka toinen viikko kävin laulutunnilla Oulussa ja harjoittelin lisäksi itsenäisesti vielä 2-4 tuntia viikossa. Tämän kaiken hoidin normaalin kanttorintyöni lisäksi. Syksystä lähtien aina pääsiäiseen 2011 asti minulla oli tarkasti aikataulutettu ohjelma, jotta ehdin omaksua musiikin sekä tämän ”uuden” lähestymistavan laulamiseen.

Teoksen opiskeluvaiheessa nauhoitin kaikki laulutuntini opettajan kanssa sekä harjoitukseni urkurin kanssa. Jälkeenpäin analysoin niitä omien tuntemusteni kanssa yhdessä. Näin kuulin myös itse sen minkä tunsin kehossani. Saksan kielen ääntämykseni tarkistamiseen nauhoittaminen oli lahjomaton keino. Johannes-passion evankelistan osan opettelussa puhuminen on alkuvaiheessa aivan ehdottoman tärkeää. Evankelista vie esityksen draamaa eteenpäin ja esityksen onnistuminen on kiinni suurelta osin evankelistan onnistumisesta. Tekstin selkeys juuri evankelistan osassa menee etusijalle, joskus jopa laulamisen kustannuksella, sillä niin tärkeää on draaman eteenpäin vieminen. Bachin sävellystyylillä on erittäin uskollista tekstilähtöisyydelle. Hän on antanut jokaiselle tärkeälle sanalle oman erityisen nuottikuvion tai painatuskohdan.

Lauluteknisesti Bachin Johannes-passion evankelistan osa on todella vaativa. Sävelambitus koko teoksessa on $c^1:n$ ja $a^2:n$ välillä. Tämä ei kuitenkaan ole suurin ongelma, vaan se, että sävelkuvioiden keskisävel on tenorinstemman mukaisesti korkealla, usein juuri rekisterivaihdosalueella. Jos tässä ei käytä barokkimusiikille tyypillistä äänen ohennustekniikkaa eli falsettitekniikkaa, käy urakka raskaaksi.

Passion ensimmäisen osan lopussa on tunnettu Pietarin itkua kuvaava kohta jossa hän kieltää Jeesuksen (Bärenreiter, 2010, 58). Tämä kohta on lauluteknisesti yksi vaativimmista koko passiossa. Tekstin suomennos on tässä kohdassa seuraava: *Niin Pietari muisti Jeesuksen sanat, meni pois ja itki katkerasti* (Murto, 2001, 4).

33
adagio

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

36

- ne - te bit - - - ter - lich.
, yea wept bit - - - ter - ly.

NUOTTIESIMERKKI 2. Lamentaatio figuuri Johannes-passiossa (Bärenreiter, 2011, 58.)

Barokkilaululle tunnusomainen tehokeino on suora, ilman vibratoa, laulaminen. Mikäli laulaja tässä edellä mainitussa kohdassa käyttää suoraa ääntä pitkillä nuoteilla niin, että nuotin loppua kohden aina hieman vapauttaa vibratoa. Kasvattaa samalla volyymia hieman, mutta ennen nuotin loppua taas nopeasti hiljentää. Tällöin puhutaan *lamentaatio figuurin* eli itkukuvion tekstilähtöisestä tulkinnasta. Tälle termille ominaista on kromaattinen ylhäältä alaspäin kulkeva pidätys-purkauskulku, joka kuvastaa itkua ja valitusta. Tässä osassa Bach käyttää mestarillisesti tätä keinoa kuvatessaan kyyneliä ja itkua Pietarin kieltäessä Jeesuksen.

Kuviolaulun hallinta evankelistalta tulee esille seuraavassa esimerkissä. Osan nro 18 (Bärenreiter, 2010) loppu on yksi tenorilaulajan haasteellisimmista kohdista koko Johannes-passiossa. Tekstin suomennos on tässä kohdassa seuraava: *Mutta Barrabas oli murhaaja! Silloin Pilatus otti Jeesuksen ja ruoskitti hänet* (Murto, 2001, 6). Laulajan täytyy kyetä nopeaan virtuoosisuuteen kuviolaulannassa, joka etenee kromaattisesti ylhäältä päärekisterin alueelta rintarekisterin alueelle palaten fraasin lopussa taas ylös. Tämä on yksi hienoimmista kohdista, mitä Bach on säveltänyt.

Tekstin merkitys korostuu, kun laulaja korostaa barokkimusiikille tyypillisesti vahvojen ja heikkojen iskujen eroa. Tämä saa ruoskan iskut tuntumaan todella konkreettisilta. Juoksutuksen 8-osanuottien korostaminen myös helpottaa tätä kromaattisen asteikon laulamista.

26
Da nahm Pi - la - tus Je - sum und gei - - - - -
Then Pi - late took out Je - sus and scourg - - - - -

27

28
- ßel - te ihn - - - - -
- ed Him - - - - -

BA 5037a

NUOTTIESIMERKKI NRO 3. Kuviolaulun esiintyminen Johannes-passiossa (Bärenreitter, 2011, 89.)

Ongelmana tässä osassa koin juoksutuksen alimmat sävelet. Oli todella työlästä saada äänen sijoituksellisesti alimmat sävelet pysymään edessä yhtä raikkaina kuin ylhäällä. A-vokaali on vielä suomalaisille takavokaali, mikä lisäsi entisestään haastetta. Opettajani neuvon mukaan ääntä pitää viedä koko juoksutuksen ajan liioitellusti eteenpäin, jolloin takavokaali ei pääse menemään omalle paikalleen taakse nieluun.

Johannes-passion evankelistan osassa on useita melismakulkuja eli sävelkulkuja, joissa lauletaan yhdellä vokaalilla useita nuotteja. Osa nro. 18 dramaattiselle melismalle vastakohtana on osa nro. 23 lyyrisyydessään, aivan toinen ääripää. Tekstin suomennos on tässä kohdassa seuraava: *Niin Pilatus luovutti Jeesuksen heille ristiinnaulittavaksi* (Murto, 2001, 7). Kohdan harmonia niin laulajalla kuin säestyksessä korostaa tekstin kuvausta.

23⁸. 141

79 Evangelista

Tenore
Evangelista

Da ü - ber - ant - wor - te - te er ihn, daß er ge - kreu -
And then he de - li - vered Him to them, that they might cru -

Continuo

81

- - - - - zi - get wür - de. Sie nah - men a - ber
 - - - - - ci - fy Him. So took they with them

NUOTTIESIMERKKI NRO 4. Melismakulku Johannes-passiossa (Bärenreiter, 2010, 141.)

Seuraavaksi nostan esiin tulkintaan ja esityskäytäntöön liittyvän ongelman. Johannes-passiolla tyypillistä on eri affektien eli tunnetilojen nopea vaihtuminen läpi koko teoksen. Osa nro 4. teoksen alkupuolelta on tästä hyvä esimerkki. Aluksi evankelista kertoo hyvin lyyrisesti: *Että sana kävisi toteen, jonka hän oli sanonut: En ole kadottanut ketään niistä, jotka minulle annoit.* Sitten tunnetila muuttuu hyvin dramaattiseksi: *Simon Pietarilla oli miekka, jonka hän veti esiin ja löi ylimmäisen papin palvelijaa, ja sivalsi häneltä korvan pois--* (Murto, 2001, 3).

Juuri tämä erottaa Johannes-passion Bachin toisesta suuremmasta passiosta, Matteuspassiosta. Johannes-passio on näitä kahta teosta vertailtaessa huomattavasti dramaattisempi johtuen juuri näistä nopeasti vaihtuvista tunnetiloista ja kohtauksista. Jotta tämä nopea tilanteiden vaihtelu tapahtuu vielä tempossa pysyen, on huolellisesti analysoitava teksti. On selvitettävä tarkkaan tekstin taitekohdat ja tunnetilojen vaihtumiset.

Olen käynyt tässä läpi vain muutaman kohdan Bachin Johannes-passiosta. Harjoitteluvaiheessa nämä edellä käydyt kohdat työllistivät minua kaikkein eniten. Suurin työ oli kuitenkin koko teoksen kokonaisuuden hallinta. Tarinan kerronnan pitää olla looginen, teoksen sisäinen jännite ei saa katketa aarioiden tai koraalienkaan aikana. Harjoitteluvaiheessa tämän kokonaisuuden käsittäminen on vielä työlästä, koska yhtä ja samaa kohtaa hiotaan useita kertoja. Ensimmäisen kerran pääsin itse työstämään tätä kokonaisuutta viikko ennen ensi-iltaa. Silloin harjoitusviikonlopun loppuun teimme ensimmäisen läpimenon. Tällöin saimme ensimmäisen käsityksen siitä, onko teos esityskunnossa. Itselleni jäi siis viikko aikaa keskittyä teoksen kaikkien osasten yhteenliimaamiseen ja loppuviimeistelyyn.

4.2.2 Laulajan taidot mitataan vasta esityksessä

On armoton tosiasia, että laulajan taidot mitataan vasta julkisessa esityksessä. Silloin täytyy olla moni asia kohdallaan, jopa sellaiset asiat, joihin ei itse pysty vaikuttamaan. On onnistuttava heti ensimmäisellä kerralla tai saa turhaan odotella seuraavaa kertaa. Täytyy valmistautua henkisesti kritiikkiin tai se voi murskata täydellisesti. Kritiikkiinhän on valmistauduttava jo siinä vaiheessa, kun valitsee esittävän taiteilijan työn. Niin henkinen kuin fyysinenkin valmistautuminen nousevat avainasioiksi. Johannes-passio kestää noin kaksi tuntia. Sitä voisi verrata urheilusuorituksista ehkä jopa maratonin juoksemiseen. Laulaminen on myös suurta lihastyöskentelyä, joka ei saa näkyä ulospäin.

Evangelistan ajatus täytyy olla kokoajan asian ytimessä, jotta draaman kaari ei katkea. Itselläni tapahtui ensi-illassa pieni ajatuksen harhailu koraalin jälkeen osassa 23 (Bärenreitter). Tuli lyhyt resitatiivi ja kuoron piti jatkaa aivan heti kun minä lopetin. Evangelistan fraasin loppu päättyy e²:n jälkeen dis²:een. Kuoron bassot aloittavat heti oktaavia alemmaa e:stä. Lauloin hieman epävarmasti fraasin lopun ja kuoro ei päässytäkään liikkeelle. Tähän saakka olimme edenneet aivan niin kuin olimme vuoden harjoitelleet. Ei tarvittu kuin pieni nukahdus minulta, ja ”metsässä oltiin”.

Koin tämän niin suurena häpeänä ja järkytyksenä, että tästä johtuen ajatukseni pysyivät asiassa esityksen loppuun asti. Loppuun selvisimme ilman suurempia ongelmia. Meillä oli seuraavana päivänä tämän, vuoden kestäneen Johannes-projektin pääkonsertti. Tästä katastrofista oppineena jouduin tekemään todella huolellisen henkisen valmistautumisen. Yhden kerran kävin kohdan pianolla läpi, mutta suuremman työn jouduin tekemään ajatustyöskentelynä.

Tämä edellisen päivän ongelma kääntyi minulle ja koko projektilla voitoksi. Totesimme kapellimestarin kanssa, että parempaan emme olisi pystyneet, kun ajatellaan teoksen kokonaisuutta. Projektimme päätapahtumassa vaivuin kuin horrokseen, unenomaiseen tilaan. Tunsin vain, että osat vaihtuivat seuraaviin ja draama etenee. Itselläni ei jäänyt tästä esityksestä mieleen muuta kuin suuri into kertoa tätä tarinaa. Mitään lauluteknisiä asioita minulla ei jäänyt mieleen. Olen vasta jälkeinpäin analysoinut oman suorituksen esityksen DVD-taltioinnin avulla.

Kun valmistauduin Johannes-passioon, opettajani oli sen verran kokenut, että hän valitsi laulutuntien aluksi ääniharjoitukset sen mukaan missä kohdassa teosta olimme menossa. Näin jo ääniharjoitukset tukivat teoksen ongelmakohtien opiskelua. Kun sitten paneuduimme itse teokseen, olivat useat ongelmakohtat jo käyty ääniharjoituksissa läpi.

Minulla oli toive tähän esitykseen tullessani, että saisin kuulijalle häivytettyä Toni Timlinin ihmisenä ja tuotua tilalle ihan oikean evankelistan eli saarnamiehen, joka toisi kuulijalle sanomaa merkillisistä tapahtumista kauan sitten. Toivoin, ettei kuulijan tarvitsisi jännittää minun selviämistäni tehtävistä.

Koin mielestäni onnistuneeni tässä, kun luin seuraavalla viikolla ilmestynyttä paikallislehteä. Siinä seurakuntamme kirkkoherra, eli minun työnantajani kirjoitti omassa pääsiäistervehdyksessä Kiuruvetisille näin:

”Alkuun se tuntui esitykseltä. Kuunneltiin, miten se menee. Laulaako kuoro puhtaasti? Ovatko orkesteri ja solistit balanssissa? Ymmärtäisikö saksalainenkaan tätä saksaa? Kuoro aloitti, sitten tuli resitatiivi, kertova osa... Oman osuutensa jälkeen esiintyjät istuivat ja nousivat taas omalla vuorollaan jatkamaan. Lopulta kysymys ei ollutkaan pelkästä esityksestä vaan evankeliumin tapahtumien läpi elämisestä. Kuoro ja orkesteri olivat harjoitelleet toista vuotta järjestääkseen meille tilaisuuden elää läpi evankeliumin tapahtumia, levätä evankeliumissa.” (Pentikäinen 2011.)

Tästä palautteesta ymmärsin, että vuoden työskentely monien ongelmakohtien kanssa ei ollut mennyt hukkaan. Toki, kun analysoin esityksen jälkeen tarkasti esiintymiseni, löysin sieltä paljonkin erilaisia kohtia, joita voisin tehdä toisella tavalla. Ne liittyvät kuitenkin lauluteknisiin seikkoihin, kuten: ”Tässä hengityskohdassa täytyisi olla nopeampi”. ”Tässä kohdassa lauloin hieman liian avonaisesti korkean sävelen”.

Loppujen lopuksi nämä olivat sellaisia lauluteknisiä seikkoja, joita pystyn korjaamaan seuraavalla kerralla, jos sellainen tulee. Nämä ongelmat olivat kuitenkin sen verran pieniä, etteivät ne haitanneet esityksen kokonaisuutta. Monet eivät edes huomanneet virheitäni.

5 POHDINTA

Laulamista sen eri muodoissa on ollut kautta musiikin historian. Ihmisillä on aina ollut tarve laulun välityksellä ilmaista itseään ja tunteitaan. Laulamisen tyyli vain vaihtuu vuosien vieressä ja muotivirtausten vaihtuessa. Yksi tällainen muotivirtaus oli barokkilaulun aika. Se oli noin 200 vuoden mittainen ajanjakso 1600-luvun alusta 1800-luvun alkuun, jolloin oli omanlainen tyyli laulaa ja musisoida. Emme tiedä aivan tarkasti, miten silloin laulettiin, mutta erilaisten tutkimusten perusteella pystytään muodostamaan kuitenkin auttava kuva sen ajan vokaalitaiteesta ja laulutavasta. Tuon ajan laulutyyli on yksi kiistellyin erilaisten mielipiteiden temmellyskenttä musiikin maailmassa. Tässä opinnäytetyössäni kerron näkökulmia siitä, miten minä itsereflektion kautta sen ymmärrän. Selvitän myös, mitkä tekniset seikat helpottivat omaa laulamistani Bachin teoksissa.

Lähdin liikkeelle barokkimusiikin tutkimisesta pääasiassa klassis-romanttisen laulukoulutuksen lähtökohdista. Omat Bach-ongelmani johtuivat usein näiden kahden laulutekniikan eroista ja tämän ymmärtämättömyydestä. Perehtyessäni Bachin sävellyksiin ja sen aikaiseen laulutyyliin aloin hahmottaa, miten omaa laulamistani tulisi soveltaa ongelmakohtissa.

Erityisen tärkeäksi nousi kuviolaulun työstämisessä falsettirekisterin eli ohennerekisterin tärkeyden huomaaminen. Ohenteen kautta sain laulutekniikkaan vaadittavaa keveyttä erityisesti kuviolauluun. Tämä muutti koko laulutekniikkaani niin, että sain ääneeni raikkautta ja kirkkautta koko äänialan alueelle. Kaikkea en vielä pystynyt saamaan irti uudesta asiasta, joten työ jatkuu. Seppo Laamanen toteaa tähän osuvasti:

Olen soittanut Bachia noin viidenkymmenen vuoden ajan lähes päivittäin siitä asti, kun aloitin sellonsoiton. Kuitenkin tunnen, etten vieläkään sitä osaa. Bachin musiikki on niin suurta, universaalialia ja syvää, ettei siihen kyllästy, vaikka soittaa samoja asioita päivästä päivään. (Airio, 2000, 69.)

Bachin musiikki opetti minut ennen kaikkea harjoittelemaan. Projektin aikana jouduin lähes päivittäin kaivamaan partituurin esiin ja harjoittelemaan niin paljon, että välillä olin vähällä kyllästyä työntekoon. Kirkkomuusikkona pidän Bachin musiikkia lähes pyhänä, ja sen keskinkertainen esitys on mielestäni pyhänhäväistys.

Bachin musiikki auttoi minua analysoimaan edellä mainittujen laulutapojen eroavaisuuksia. Pysin toteuttamaan erot omassa laulamisesssäni. Barokkimusiikkia lauletaessa joudutaan olemaan erittäin tarkkoja tekniikan suhteen ja kuuntelemaan kehoa koko ajan. Mitään ei voi tehdä puolihuolimattomasti, jottei jouduta ongelmiin äänen kanssa. Laulaja joutuu olemaan ikään kuin varpaillaan koko ajan.

Monesti laulajan kehityksessä katsotaan barokkimusiikin olevan välivaihe kohti raskaampaa ohjelmistoa. Tällä tarkoitetaan etupäässä 1800- ja 1900-luvun oopperamusiikkia. Barokkimusiikki mielletään nuorten kevyiden ja heleä-äänisten laulajien ohjelmistoksi. Tässä onkin erityisen tärkeä näkökulma. Ääniasia on monesti valintakysymys. Laulajan instrumentti tummenee iän karttuessa, ja samalla äänestä tulee raskaampi. Jos haluaa pitäytyä barokkilaulun ihanteissa, joutuu pitämään iän karttuessa entistä tarkempaa huolta laulutekniikasta, jotta ääni pysyy kevyenä ja heleänä.

Itse koen, että laulaja on ennen kaikkea tekstin tulkitsejä ja vie kuulijalle sitä sanomaa, mitä on kirjoitettu, musiikin keinoja apuna käyttäen. Bachin musiikki on erittäin tekstilähtöistä, ja hänen kirjoittamansa laulustemat kuvaavat juuri sitä tekstiä, mitä esitetään. On syytä analysoida erityisen tarkasti esitettävän teoksen teksti.

Mikä on oikea tapa esittää Bachin musiikkia tänään? Reijo Noriokin käsittelee kysymystä kirjassaan, jossa hän käsittelee erityisesti Matteus-passiota. Tämän kysymyksen voi liittää myös Johannes-passion kohdalle.

Onko Bach mystikko, maalari vai pelkkä muusikko? Onko hänen nuottikuvansa toteutettava ”ompekonemusikkina” vai onko se vasta runko, jonka esittäjä muotoilee oman realisminsa tai romantiikkansa, lyyrisyytensä tai dramaattisuutensa materiaalilla? Mikä passiosta on kirkkomusiikkia ja mikä oopperaa? Vastausta hän hakee arasti mestariteoksen suuruuden edessä, tietäessään Bachin musiikin tutkimisen kehittyneen omaksi tieteenhaarakseen ja ajatellessaan pitkää esitystraditiota, josta kullekin on muovautunut oma kuvansa tästä teoksesta. Monet esityskäytännön yksityiskohdat jäävät tutkimuksista huolimatta arvailujen varaan. Ja lopulta: atomiajan ihmisen ajatusmaailma ja elämänolosuhteet ovat peruuttamattomasti toiset kuin 1700-luvun kuulijan. Yhden mielestä evankelistan on vain kerrottava asiallisesti, toinen odottaa häneltä maalailua ja dramatisointia – kumpikin tapa on elävää, jos se tapahtuu nuottien aika-arvojen mukaan eikä liiallisia vapauksia ottamalla. Enemmän saanee musiikista irti kuitenkin se, joka haluaa kiinnittää huomiota myös yksityiskohtiin, tutustua Bachin ajatteluun, oppia hänen kieltänsä. Ja vielä enemmän voinee saada se, joka kuulemisen ja tietämisen lisäksi pystyy myös

tuntemaan, elämään mukana draamassa, ihmettelemään ajallemme niin vierasta uhrautuvan, kärsivän rakkauden salaisuutta. Me voimme vain kaukaa ihailla Bachin ammattitaitoa ja nerokasta assosiaatiokykyä. Mutta Bachin rinnalle voi tavallaan asettua se, joka tuntee kokevansa passionsa lahjana, se joka voi yhtyä Bachin allekirjoitukseen teoksen lopussa: soli Deo gloria, yksin Jumalalle kunnia. (Norio, 1972, 9–11.)

Työ ja kokemukset Bachin vokaalimusiikin maailmassa ovat olleet mieluista aikaa. On menty askel kerrallaan eteenpäin lähtemällä liikkeelle aivan yksinkertaisista lauluista, edeten kantaattiaarioiden, suurteosten aarioiden kautta Johannes-passion evankelistan osaan. Tämä on ollut tähän asti noin 15 vuoden matka. Välillä polku on vienyt mitä hienoimmille näköalapaikoille. Tätä tietä aion jatkaa jo pelkästään näiden näköalapaikkojen takia.

Kerran yksi lauluopettaja kritisoi valitsemaani tietä. Hän sanoi, että minulla on mennyt hukkaan viisi vuotta laulajan kehityksestä. Itse en näe asiaa tällä tavoin. Aika ennen kokemaani ahaa-elämystä Bachin musiikkiin oli erittäin antoisaa ja innostavaa. Silloin opin jotain sellaista, mikä on noussut suureen arvoon, kun olen pyrkinyt toteuttamaan käsityksiäni barokkimusiikista. Silloin oppimistani asioista on ollut apua tämän uuden näkökulman omaksumisessa. Barokkimusiikin tarpeet ja ihanteet ovat aivan toiset kuin romantiikan aikakauden ihanteet. Barokkilaulajan ei tarvitse pyrkiä laulamaan mahdollisimman voimakasta ja komean mahtipontisesti soivaa korkeaa c:tä. Toisaalta minä pystyn siihen vielä. Joskus minä muistelen niitä vanhoja aikoja. Olen usein esittämässä myös muun tyylistä musiikkia, joka vaatii erilaista lähestymistapaa kuin Bachin teokset.

Nykyaikana on mielestäni liikaa vastakkainasettelua eri laulun koulukuntien ja tyyliuuntien välillä. Olen havainnut, että eri tyylien opetusta ei aina hyväksytä ollenkaan. Mielestäni on kuitenkin tärkeää, että laulaja pyrkii tiedostamaan eri musiikin tyylien erot. Ammattitaidosta riippuu, kuinka laajaa aluetta eri tyylien kentässä laulaja hallitsee. Nämä eivät aina ole toisiaan pois sulkevia tekijöitä. Melko harvassa ovat ne laulajat, jotka hallitsevat jokaisen tyyliuunnan musiikin esittämisen.

Johannes-passion vertaus kiirastuleen on paikallaan. Kiirastuli tarkoittaa suomeksi puhdistuspaikkaa. Se on katolisen kirkon teologian mukaan olotila, jossa pelastuneen ihmisen sielu kuoleman jälkeen puhdistuu synneistä ennen taivaaseen pääsyä. Tenorin selviäminen Johannes-passion koettelemuksista on eräänlainen puhdistautuminen. Teos on niin vaativa, että projektin aikana puhdistuu kaikesta ylimääräisestä, jotta selviää kunnialla loppuun asti.

Richard Strauss totesi kerran erään oopperansa harjoituksissa:

"Ihmisiäni on kaunein kaikista soittimista."

"Mutta se on myös kaikkein vaikein".

(Elmgren-Heinonen 1959, 626.)

LÄHTEET

Airio, M. 2000, Rakkaudesta Bachiin. Karas-Sana Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy. 47-75.

Aminoff, P., Pulakka, L., Pöyhö, A. 2008, Barokkimusiikin matkaopas, hakupäivä 7.11.2011
<http://www.metropolia.fi/fileadmin/user_upload/Julkaisutoiminta/Barokki_verkko-oppimateriaali.pdf

Anderson, N. 1996, Barokin musiikki, Suom. Jouko Laaksamo. Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Bach, J. S. Johannes-Passion BWV 245, Bärenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 16. Auflage/16th Printing 2010

Bach, J. S. Magnificat BWV 243, Edition Peters Nr. 9851, C. F. Peters 1987

Elmgren-Heinonen, T. 1959, Suuri musiikkikirja, Kustannusosakeyhtiö Otava

Harnoncourt, N. 1982, Puhuva musiikki, Suom. Hannu Taanila, Kustannusosakeyhtiö Otava

Järviö, P. 2011, Laulajan sprezzatura, hakupäivä 7.11.2011
<<http://ethesis.siba.fi/files/nbnfife201103131344.pdf>

Kurkela, V. 1999, 1800-luvun sointikuva ja populaarimusiikki, hakupäivä 25.10.2011
<<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/aanistoria.html>

Murto, S. 2001, Johannes-passion käsiohjelma 6.4.2001 Helsingin Tuomiokirkko.

Murtomäki, V. Bel canto, hakupäivä 7.11.2011
<http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/WebSearch?id=xwikishared:NodeMuhiArticle.lehti_belcanto

Norio, R. 1972, Matteus-passion mestarin jäljillä, 2 painos, Musiikki Fazer

Pentikäinen, R. 2011, Johannes-passio, Kiuruvesi-lehti, 57. svk, Nro 16