

# ”Katselen Golgatalle päin”

Musiikillisia näkökulmia Jeesuksen solistirooliin  
pääsiäisajan kirkkomusiikissa

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Klassisen musiikin osasto

Kirkkomusiikin aineryhmä, Kuopio

Laaja kirjallinen työ (S-KM26)

Jussi Keinonen

2020

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
"Katselen Golgatalle päin" Musiikillisia näkökulmia Jeesuksen solistirooliin pääsiäisajan kirkkomusiikissa	48
Tekijän nimi	Lukukausi
Jussi Keinonen	Kevät 2020
Aineryhmän nimi	
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Tutkin ja vertailen kolmea pääsiäisajan kirkkomusiikkiteosta: Matti Heinisen kirkko-oopperaa <i>Rakkauden Ateria</i>, Ludvig van Beethovenin oratoriota <i>Kristus Öljymäellä</i> sekä Johann Sebastian Bachin <i>Matteus-passiota</i>. Tutkimuskysymykseni on seuraava: Miten valitsemani eri aikakausia edustavat säveltäjät ovat musiikillisesti käsitelleet Jeesuksen solistiroolia kolmessa valitsemassani pääsiäisajan kirkkomusiikkiteoksessa?</p> <p>Aluksi luon teoreettisen viitekehysten tutkimalla passiosävellysten historiaa. Sen jälkeen esittelen jokaisen tutkimani teoksen ja Jeesuksen solistiroolin erikseen. Lopuksi vertailen niitä keskenään.</p> <p>Lähdemateriaalina olen hyödyntänyt artikkeleita ja aiempaa tutkimuskirjallisuutta. Lisäksi olen haastatellut <i>Rakkauden Aterian</i> säveltäjää Matti Heinistä. Kaikkien kolmen teoksen nuottimateriaali on ollut tärkeänä lähteenä.</p> <p>Tutkimustulokset osoittavat, että tutkimieni teosten Jeesuksen solistirooleista löytyy yhtäläisyyksiä. Kaikissa teoksissa on omat erityispiirteensä, jotka säveltäjä ja ajan musiikkityylisuuntaukset ovat muodostaneet. Tutkimus voi tuoda uusia näkökulmia Jeesuksen solistiosuuden sekä esittämiseen että kuuntelemiseen kyseisissä teoksissa.</p>	
Hakusanat	
passio, oratorio, kirkko-ooppera, Johann Sebastian Bach, Ludvig van Beethoven, Matti Heininen, kirkkomusiikki, pääsiäinen, Jeesus, Rakkauden Ateria, Matteus-passio, Kristus Öljymäellä	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	

## Sisällys

1	Johdanto .....	5
2	Oratorio- ja passioperinne .....	8
	2.1 Passion historiaa .....	8
	2.2 Oratoriosta kirkko-oopperaan.....	10
3	Matti Heininen – <i>Rakkauden Ateria</i> .....	12
	3.1 Taustaa.....	12
	3.2 <i>Rakkauden aterian</i> resepti.....	14
	3.2.1 Kokoonpano .....	14
	3.2.2 Yhdentymisen teema .....	15
	3.2.3 Kolmen ruokalajin (Rakkauden) ateria.....	16
	3.2.4 Oopperan kulku.....	17
	3.3 Jeesus tuo sävelet yhteen.....	20
4	Ludvig van Beethoven – <i>Kristus Öljymäellä</i> .....	25
	4.1 Taustaa.....	25
	4.2 Kristus Öljymäellä.....	26
	4.2.1 Oratorion synty .....	26
	4.2.2 "Sankarillinen" .....	27
	4.2.4 Oratorion rakenne .....	28

4.4 "Sankaritenori" .....	30
4.4.1 Heiligenstadtin testamentti .....	30
4.4.2 Inhimillinen Jeesus.....	31
5 Johann Sebastian Bach – <i>Matteus-passio</i> .....	34
5.1 Taustaa.....	34
5.1.1 Bach Säveltäjänä.....	34
5.1.2 Yksin Jumalalle kunnia.....	35
5.2 <i>Matteus-passio</i> .....	37
5.2.1 Teoksen taustat .....	37
5.2.2 Passiokoraalit ja jumalanpalvelus.....	38
5.2.3 <i>Matteus-passio</i> Suomessa.....	40
5.3 Jeesuksen roolin tarkastelua.....	41
6 Pohdinta.....	43
6.1 Tutkimuksen haasteet ja tavoitteet .....	43
6.2 Vertailua.....	44
6.3 Erilaisia mutta samanlaisia.....	45
Lähteet .....	47

# 1 Johdanto

Pääsiäisen ajan tapahtumista on sävelletty suuri määrä kirkkomusiikkia. Johann Sebastian Bachin *Matteus-* ja *Johannes-passion* kuunteleminen kotona tai kirkossa kuuluu monen suomalaisen pääsiäisperinteisiin. Nämä Bachin passiot suurine orkestereineen ja kuoroineen puhuttelevat ja kutsuvat ihmisiä hiljentymään yhä satojen vuosien jälkeenkin. Ne ovat innoittaneet myös myöhempiä säveltäjiä tarttumaan pääsiäisen tapahtumiin ja säveltämään uusia passioita, oratorioita ja kirkko-oopperoita.

Pääsiäisen kirkkomusiikin keskiössä on Jeesuksen kärsimys ja kuolema. Passioperinteessä Jeesuksen sanat ovat usein osoitettu erikseen solistin laulettaviksi. Voisi ajatella, että säveltäjällä on oma kynnyksensä ruveta säveltämään Jeesuksen roolia. Jeesuksen hahmoon liittyy suurta mystiikkaa. Hän on järjelle käsittämätön ja ajallisesti muuttumaton. Ihmisillä voi olla myös tietynlainen käsitys Jeesuksesta musiikissa. Herää kysymyksiä: Millainen Jeesus on? Milloin Jeesus kuulostaa Jeesukselta? Miltä Jeesuksen pitäisi kuulostaa? Mikä on säveltäjän osuus? Väitteeni on, että Jeesuksen roolin ainutlaatuisuus Jumalan pojan kuvaajana näkyy jollain tasolla teoksen sävelkielessä. Jokaiseen säveltäjään vaikuttaa omalta osaltaan ajan yhteiskunnallinen ja uskonnollinen tilanne sekä säveltäjän henkilökohtainen tausta ja vakaumus.

Tutkimukseni aihe, *näkökulmia Jeesuksen solistiseen rooliin pääsiäisajan kirkkomusiikissa* muodostui, kun mietin miten jatkaa proseminarityöni aihetta pidemmälle. Erilaisilla näkökulmilla tarkoitan sitä, millä eri tavoilla Jeesuksen roolia on eri aikoina eri säveltäjien toimesta käsitelty. Myös teosten erilaisuudet sävellyks- että musiikkityyliltään ovat itsessään omia näkökulmiaan kaikkia niitä yhdistävään aiheeseen; Jeesuksen kärsimykseen. Proseminarityössäni käsittelin Matti Heinisen säveltämää kirkko-oopperaa *Rakkauden Ateria*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Kuopion yksikkö oli mukana teoksen kantaesityksessä. Teos tuli hyvin tutuksi esityskävään 2017 aikana, sillä olin laulamassa teosta kuorossa. *Rakkauden Aterian* Jeesus oli mielenkiintoinen rooli.

Harjoitusten alkuvaiheessa huomasi konkreettisesti, kuinka Jeesuksen roolin laulajan, Kristian Lindroosin mukaantulo selkeytti koko sävellystä huomattavasti. Toinen itselleni tuttu solistinen Jeesus-rooli löytyy Johann Sebastian Bachin *Matteus-passiosta*. Teoksessa oleva symboliikka kiehtoi ensikuulemasta lähtien. *Matteus-passion* ja *Rakkauden Aterian* välillä on lähes 300 vuotta, mutta molempia yhdistää Jeesuksen vahva symbolinen rooli sävellyksen sisällä. Tämä herätti mielenkiinnon syventyä juuri tähän yksittäiseen solistiosuuteen.

Tutkin ja vertailen kolmea eri teosta; Matti Heinisen kirkko-oopperaa *Rakkauden Ateria*, Ludvig Van Beethovenin *Kristus Öljymäellä*-oratoriota, sekä Johann Sebastian Bachin *Matteus-passiota*. Olen päätenyt edellä mainittuihin teoksiin, koska ne edustavat jokainen eri aikakausien sävellystapoja ja luovat siten jatkumon barokista nykymusiikkiin. Teokset muodostavat myös keskenään kronologisen jatkumon. *Rakkauden Ateria* käsittelee viimeistä ehtoollista, ja *Kristus Öljymäellä* puolestaan Jeesuksen henkistä kärsimystä ja vangitsemista Getsemanen puutarhassa. Lopuksi *Matteus-passio* kertoo Jeesuksen matkan ristinpuulle Golgatalle. Erilaisia näkökulmia valitsemiini teoksiin ja Jeesuksen rooliin pyrin löytämään tutkimalla ensin jokaista teosta erikseen. Lopuksi vertailen näitä teoksia. Haluan selvittää mitä yhteistä niillä on keskenään, ja miten ne eroavat toisistaan. *Matteus-passion* ollessa lähes loppuun tutkittu, ovat Beethovenin *Kristus Öljymäellä* ja Heinisen *Rakkauden Ateria* tuntemattomampia teoksia.

Tutkimuskysymykseni on seuraava: Miten valitsemani eri aikakausia edustavat säveltäjät ovat musiikillisesti käsitelleet Jeesuksen solistiroolia kolmessa valitsemassani pääsiäisajan kirkkomusiikkiteoksessa? Tutkimuskysymystäni tukevia sivukysymyksiä ovat: Millä tavalla Jeesuksen rooli erottuu muusta musiikista, ja millaista symboliikkaa musiikissa esiintyy? Tutkin myös, miten erilaiset ulkoiset tekijät yhteiskunnassa ovat vaikuttaneet säveltäjien elämään ja teoksiin. Löytyykö valitsemistani solistirooleista samankaltaisuuksia – jonkinlaista punaista lankaa – joka yhdistää eri aikojen Jeesukset toisiinsa. Samalla selvitän myös niitä tekijöitä, jotka tekevät rooleista erilaisia.

Toisessa luvussa esittelen passio- ja oratorioperinteen historiaa. Luon tässä luvussa historiallisen viitekehyksen tutkimilleni teoksille. Jeesuksen solistisen roolin esikuvaksi otan Heinrich Schützin teoksen *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, suomeksi *Jeesuksen seitsemän sanaa ristillä*. Seuraavissa luvuissa käsittelen jokaista valitsemaani teosta; ensin sävellyksen taustoja yleisesti, sen jälkeen erikseen Jeesuksen solistiosuutta. Lopuksi tuon teoksia yhteen vertailemalla niitä keskenään.

Johann Sebastian Bachin elämää ja musiikkia on tutkittu valtavasti. Esimerkiksi tutkijat Malcolm Boyd ja Christoph Wolff ovat tutkineet tätä saksalaista säveltäjää, kapellimestaria ja kanttoria sangen kattavasti. Siksi olen käsitellyt taustatietoja hyvin lyhyesti luvussa 5. Olen pyrkinyt löytämään sellaisia tekijöitä, jotka valottavat jollain tavalla *Matteus-passiota* ja sen taustoja, kuten Leipzigin jumalanpalvelusmusiikkia ja Bachin musiikin luterilaisuutta.

Tärkeänä lähdemateriaalina toimivat kaikkien kolmen teoksen partituurit. Bachin *Matteus-passiosta* minulla oli mahdollisuus käyttää alkuperäistä näköispainosta Staatsbibliothek zu Berlinin aineistosta Bach digital -palvelun kautta. *Rakkauden Aterian* kohdalla ensisijaisena lähteenä käytän Matti Heinisen henkilökohtaista tiedonantoa lokakuussa 2017. Passion ja pääsiäisen musiikin historian tutkimisessa olen käyttänyt Erkki Tuppuraisen kirkkomusiikin historiaa käsitteleviä artikkeleja, jotka on julkaistu Sibelius-Akatemian ylläpitämällä muhi.siba.fi-sivustolla. Tärkeitä lähteitä ovat olleet myös Grove Music online -sivustolta löytyvät artikkelit passioista ja Beethovenin elämästä. Tutkimuksen otsikko on Siionin laulusta, jonka runon Leonard Typpö on mahdollisesti kirjoittanut.

## 2 Oratorio- ja passioperinne

### 2.1 Passion historiaa

Kristuksen kärsimyksestä kertovat passiosävellykset juontavat juurensa kristillisen kirkon alkulähteille. Evankeliumitekstin eri osia ryhdyttiin kantilloimaan<sup>1</sup> omilta äänenkorkeuksiltaan. Tämän tapaisia kantillointimerkintöjä löytyy jo 800-luvulta. (Tuppurainen 2007, viite 1, muhi.siba.fi.) Eri äänenkorkeuksilta laulaminen oli yksinkertainen ensiaskel solistien eriytymiseen. Varhaisessa passioperinteessä eri kantillointisävelmät voidaan jakaa karkeasti kolmeen eri ryhmään; evankelistaan, joka kuljettaa kertojan tapaan tekstiä, Jeesukseen sekä kansanjoukkojen huudahduksiin, eli turba-kuoroon. Passion alkulähteillä ei ole vielä puhe niinkään tunteisiin vetoavasta musiikista, vaan päätarkoituksena lienee ollut erotella eri rooleja äänenkorkeuksien ja kantillointisävelmien vaihtelulla, jotta tekstin seuraaminen helpottuisi. Kuitenkin jo varhaisessa vaiheessa kiinnitettiin erityishuomiota varsinkin Jeesuksen sanoihin ristillä, joita saatettiin korostaa korkeammalla äänenkorkeudella tai rikkaalla melodialla. (von Fischer, Braun 2001, Grove Music Online.) Tätä varhaisinta passion muotoa kutsutaan monofoniseksi, eli yksiaäniseksi passioksi (Tuppurainen 2007, viite 1, muhi.siba.fi).

1400-luvulta alkaen löytyy viitteitä moniäänisen kuoron liittymisestä passiolauluun. Moniäänisyys esiintyi turba-kuorossa ja vuosien 1535–40 jälkeen Kristuksen sanoissa evankelistan osuuden pitäytyessä yksiaänisessä kantilloinnissa. Myös passion aloittava exordium ja päättävä conclusio olivat moniäänisiä. Exordium ja conclusio tarkoittavat suomeksi alkua ja loppua, ja ne ovat peräisin antiikin retoriikasta, jota barokkimusiikissa hyödynnettiin. Tämän kaltaista teostyyppiä kutsuttiin responsoriseksi passioksi tai koraalipassioksi. Läpisävellettyä, kokonaan polyfonista passiota kutsutaan usein

---

<sup>1</sup> Kantillointi tarkoittaa tekstin laulamista sävelmäkaavaa käyttäen (evl.fi/sanasto).



motettipassioksi. 1500-luvulta alkaen voidaan tekstin perusteella erottaa kolmea motettipassiotyyppiä; yhden evankelistan tekstiin perustuvat, niin sanottu *Summa Passionis* -tyyli, joka on kooste eri kärsimysevankeliumeista, sekä yhden evankeliumin lyhennetty versio. (von Fischer, Braun 2001, Grove Music Online.)

1500-luvulla passioiden säveltäminen keskittyi enimmäkseen saksankielisille luterilaisille alueille. Musiikki oli tärkeä elementti Martti Lutherille (1483–1546). Hän näki musiikin lahjana Jumalalta, ja hän uudisti jumalanpalvelusmusiikkia kehittämällä oman kantilointikaavan evankeliumiteksteihin. (Haapasalo 1992, 4.) Lutherin julkaisemassa Vuoden 1526 *Deutche Messe*-messukäsikirjasta löytyvässä kaaviossa hän on jakanut kantilointiperinteen mukaisesti sävelmät evankelistalle, Jeesukselle ja muille henkilöille. Sävelmät on jaettu tekstin mukaan tekstin aloitukseen, pilkkuihin, puolipisteisiin, kysymyksiin ja päätökseen. (Haapasalo 1992, 88.)

Luterilaisen passioperinteen varhaisimpia säveltäjiä oli Martti Lutherin aikainen ja ystävä Johann Walther (1496–1570). Hänen nimissään löytyvät *Matteus-* ja *Johannes-passiot*. Hänen passioitaan kutsutaan ”Walteriaaniseksi passioksi”, ja ne ovat muodostuneet responsoristen passioiden mallikappaleiksi. On vaikeaa sanoa, milloin symbolinen kuvailevuus tai tunteisiin vetoava sävelkieli on alkanut vahvistua perinteisten kantilointisävelmien rinnalla. Waltherin responsoristen passioiden jälkeen vahvistui kuitenkin kuoron moniäänisten osuuksien dramaattisuus, joka toi kontrastia evankelistan resitoivalle osuudelle. 1650-luvulta eteenpäin käynnistyi uusi vaihe passioiden säveltämisessä, kun instrumenttiosuuksia alettiin kirjoittamaan omiksi stemmoikseen. Niin kutsuttujen oratoriopassioiden rakenteeseen tuli mukaan instrumentaaliosuuksia, passiotekstin ulkopuolisia Raamatunkohtia, sekä erilaisia madrigaaleja ja hymnejä. (von Fischer, Braun 2001, Grove Music Online.) Heinrich Schütz (1585–1672) monipuolisti passioperinnettä värikkäillä resitatiiveilla ja kuoro-osuuksilla. Hänen passio-oratoriossaan *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (suom. *Jeesuksen seitsemän sanaa ristillä*) Jeesuksen soolo-osuuksia koristavat jousisoittimet. (Tuppurainen 2007, viite 1, muhi.siba.fi.) Sointi luo helposti muista soolo-osuuksista erottuvan sädekehän

Jeesukselle samaan tapaan kuin myöhemmin J.S. Bachin *Matteus-passiossa*. Jeesuksen solistiosuudet korostuvat, sillä muu musiikin tekstuuri on hyvin pelkistettyä ja rauhallista. Noin kaksikymmentä minuuttia kestävä *Die sieben worte Jesu Christi am Kreuz* on varsin tiivis sävellys. Schützin seitsemän sanaa -teoksessa on koottu *Summa passionis* -tyyliin Jeesuksen ristiltä lausumat sanat kaikista neljästä kärsimysevankeliumista (Tuppurainen 8.1.2007, viite 1, muhi.siba.fi). Teos on mietiskelevää kirkkomusiikkia, joka ei vaadi esittäjältä suuria taidollisia tai määrällisiä resursseja. Se on myös Schützin lyhyin oratorio. (Haapasalo 1992, s.22.) Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys ry SLEY on julkaissut teoksesta suomennetun version vuonna 1946.

1700-luvulla vapaat runot saivat passioissa entistä suuremman merkityksen (Tuppurainen 2007, viite 1, muhi.siba.fi). Passiosäveltäminen saavutti huippunsa Johann Sebastian Bachin *Matteus-* ja *Johannes-passioissa* (von Fischer, Braun 2001, Grove Music Online).

1800-luvulla musiikkifestivaalit ja konsertit valtasivat alaa kirkolliselta kuoromusiikilta. Vanhempia passioita esitettiin konserttisaleissa tai kirkoissa, jotka toimivat konserttisalina. Uusien passioiden säveltäminen alkoi yleistyä jälleen 1800-luvun puolivälin jälkeen, kun kiinnostus vanhaa kirkkomusiikkia kohtaan kasvoi. Tästä ajasta eteenpäin voidaan muodostaa jako passioihin, jotka ovat sävelletty liturgiseen käyttöön, ja passioihin, jotka on sävelletty konserttikappaleiksi. (von Fischer, Braun 2001, Grove Music Online.)

## 2.2 Oratoriosta kirkko-oopperaan

Termiä oratorio alettiin käyttää hengellisestä musiikkidraamasta 1600-luvun jälkipuoliskolta lähtien. Tyypillisiä oratorion tunnusmerkkejä olivat kenraalibasso<sup>2</sup>, kuorot

---

<sup>2</sup> säestyksen kirjoitustapa, jossa vain bassostemma on kirjoitettu ylös. Harmoniat kirjoitettiin numeroina basson yläpuolelle.

ja solistit, sekä kerronnallinen dialogi. Oratorio muistuttaa musiikillisesti paljon oopperaa, mutta oratoriosta puuttuu näyttämöllinen aspekti. Oratorio ei sävellystyylinä ole liturginen vaan pikemmin konsertoiva. Se pyrkii vaikuttamaan kuulijoihin tunteisiin vetoavasti, ja kuljettamaan tapahtumia draamallisesti eteenpäin. Johann Walther määritteli oratorion hengellisen oopperan tai kertomuksen esittämiseksi kirkossa tai hovissa. Oratorio sävellysmuotona juontaa juurensa Italiaan, ja sieltä sen toi Englantiin 1700-luvulla Georg Friedrich Händel (1685–1759). Händelin oratoriot korvasivat paastonaikana oopperat, sillä niiden esittäminen oli paastonaikana kiellettyä. Hän sekoitti oratorioperinteeseen Henry Purcellilta (1659–1695) omaksuttua anthem-periaatetta. Tämä tarkoittaa, ettei teoksessa ole selkeää etenevää juonta, vaan se ennemminkin pohdiskelee jotain tiettyä aihetta. Tästä paras esimerkki on Händelin Messias-oratorio, joka keskittyy kertomaan, pohtimaan ja ylistämään Jeesuksen elämän eri vaiheita. (Tuppurainen 2007, viite 2, muhi.siba.fi.)

1900-luvun aikana voidaan hahmottaa perinteisten musiikin teostyyppien määritelmien vapautumista ja murtumista. Tästä alakäsite kirkko-ooppera on syntynyt. Termi kirkko-ooppera on tullut yleisempään käyttöön 2000-luvulle tultaessa. Kenties tunnetuin suomalainen kirkko-ooppera on Kari Tikan *Luther*-ooppera vuodelta 2000. Yleistymiseen on vaikuttanut myös kirkon vapautuneempi suhtautuminen kirkkotilan konserttimuotoiseen käyttöön. Muita suomalaisia kirkko-oopperan säveltäjiä ovat esimerkiksi Jyrki Linjama ja Matti Heininen. (Pitkänen 2017, Rondo.)

Kirkko-ooppera on käsitteenä ongelmallinen, sillä teoksen nimeäminen on säveltäjän itsensä käsissä, eikä kirkko-oopperalle ole myöskään määritelty tarkkoja musiikillisia tai näyttämöllisiä ominaisuuksia. Toisin sanoen teos voi täyttää päällisin puolin kaikki kirkko-oopperalle ominaiset piirteet, mutta sitä kutsutaan silti yläkäsitteellä oopperaksi. Toisaalta teos voi olla nimetty kirkko-oopperaksi, vaikka se olisikin piirteiltään lähempänä esimerkiksi oratoriota tai musikaalia. Viime kädessä kirkko-ooppera terminä on teoksen säveltäjän tai tilaajan päätettävissä.

### 3 Matti Heininen – *Rakkauden Ateria*

#### 3.1 Taustaa

Matti Tapio Heininen syntyi 3.10.1984 Espoossa. Hän sai ensikosketuksensa musiikkiin rumpujen ja pianon soiton kautta kolmevuotiaana. Viisivuotiaana hän aloitti pianonsoiton opiskelun Turun konservatoriossa musiikinteorian ja säveltapailun ohella. Kun nuotinlukutaito kehittyi, alkoi omien sävelten kirjoittaminen kuuden vuoden iässä. Yhdeksänvuotiaana Heininen kiinnostui elektronisesta musiikista. Teinivuosina pianotunnit loppuivat joksikin aikaa kiinnostuksen hiivuttua. (Henkilökohtainen tiedonanto 2017.) 15-vuotiaana hän alkoi saada Severi Pyysalolta yksityistunteja sävellyksessä, musiikinteoriassa ja lyömäsoittimissa (Heininen 2017, CV). Tuolloin puhkesi kiinnostus musiikkia kohtaan ammattina. Musiikin ohella Matti harrasti kielitieteitä ja filosofiaa sekä pelasi koripalloa. (Henkilökohtainen tiedonanto 2017.) Varusmiespalveluksessa vietetyn vuoden 2004 jälkeen hän aloitti musiikin ammattiopinnot Turun konservatoriossa musiikkiteknologialinjalla, jossa häntä opetti Eric Marquis.

Vuonna 2008 Heininen haki sävellyksen opintoihin Sibelius-Akatemiaan. Hänet valittiin koulutusohjelmaan, ja vuosien 2008–2012 välisenä aikana hän suoritti musiikin kandidaatin tutkinnon opettajanaan Tapio Nevanlinna. Sävellyksen opetuksen lisäksi hän opiskeli mm. satsioppia, orkestrointia, säveltapailua sekä suoritti B-tasosuorituksen pianonsoitosta. Ennen Sibelius-Akatemiaa Heininen opiskeli Turun yliopistossa musiikkitiedettä, kielitiedettä ja filosofiaa. Sävellyksen ja kontrapunktin opetusta hän sai Jyrki Linjamalta. (Heininen 2017, CV.)

Vuonna 2017 Heininen suoritti musiikin maisterin tutkinnon pääaineenaan sävellysopettajanaan Veli-Matti Puumala (Heininen 2017, CV). Hän kirjoitti kirjallista lopputyötään *Meter as Projection in Debussy's Danseuses de Delphes* samaan aikaan kun sävelsi *Rakkauden ateriaa*. Lopputyössä lähteenä käytetyssä Christopher F. Hastyn kirjoittamassa – *Meter as Rhythm*-teoksessa esillä olleet ajatukset vaikuttivat myös kirkko-oopperan säveltämiseen. (Heininen 2018, sähköpostikeskustelu.)

Ajatuksen viimeisestä ehtoollisesta kertovasta kirkko-oopperasta esitti professori Jorma Hynninen, kun Suomen Luterilaisen Kulttuurin Säätiö suunnitteli reformaation tulevaa 500-vuotisjuhlavuotta. *Viimeinen ehtoollinen* -nimellä kulkevaan projektiin haluttiin joku vastavalmistunut, nuori säveltäjä. Kun vaihtoehtoja mietittiin, nousi Matti Heinisen nimi esille hänen opettajansa Veli-Matti Puumalan suosittelemana. Heinisellä oli jo kokemusta kirkkomusiikin säveltämisestä urkusävellystensä kautta. Näin ollen sävellystyötä tarjottiin Heiniselle ja suunnittelutyö käynnistyi vuosina 2014–2015. (Henkilökohtainen tiedonanto 2017.)

Alusta asti oli suunnitelmissa noin 60-70 minuutin mittainen yksinäytöksinen ooppera. Tarkoituksena oli toteuttaa teksti suoraan Raamatusta, mutta yhdessä ohjaaja Veera Airaksen kanssa Heininen totesi, että erillinen libretto vaaditaan. Teksti olisi muuten ollut liian pitkä. Joulukuussa 2015 Airas sai lopullisen libretton valmiiksi. Pääasiallisesti libretto pohjautuu Johanneksen evankeliumin lukuihin 13-16, mutta poikkeuksiakin on. (Heininen 2017, luento.) Prologin teksti tulee Johanneksen evankeliumin ensimmäisestä luvusta. Teoksessa on mukana katkelma Thomas Tallisin teoksesta *If ye love me*. Katkelman teksti on libretossa olevan raamatunkohdan englanninkielinen käännös. Tätä englanninkielistä osuutta ei ole kirjoitettu erikseen librettoon. (Heininen 2018, sähköpostikeskustelu.)

Idea osallistavasta oopperasta tuli Jorma Hynniselä. Oopperassa on sisällytettynä Isä meidän -rukous, sekä kaksi virttä: *Totuuden Henki (VK484)*, sekä *Ylistys olkoon aina Isällemme (VK227)*. Alun perin suunnitelmissa oli käyttää vain Martti Lutherin virsiä, mutta Veera Airaksen ja työryhmän kanssa tehtiin kompromissi, jossa toinen virsistä oli

Lutherin ja toinen ei. Näin saatiin virsitekstit paremmin sopimaan yhteen libreton kanssa. Oopperan lopussa oli aluksi tarkoitus olla virsi 170, *Jumala ompe linnamme*, mutta Heinisen ehdotuksesta loppuun valittiin virsi 227, joka ehtoollisteemallaan sopi paremmin oopperan päätökseksi. (Heininen 2017, luento.)

### 3.2 *Rakkauden aterian* resepti

#### 3.2.1 Kokoonpano

*Rakkauden ateria* on yksinäytöksinen kirkko-ooppera ja perustuu Johanneksen evankeliumin lukuihin 13-16. Teos on omistettu Jorma Hynniselle. *Rakkauden aterialla* oli vuonna 2017 viisi esitystä. Kantaesitys oli Kuopion tuomiokirkossa 10.4. ja seuraava esitys oli Tapiolan kirkossa 12.4. Kaksi seuraavaa esitystä olivat Kouvolan keskuskirkossa 25.5., ja Mäntsälän kirkossa 28.5. Viimeinen esitys oli jälleen Kuopion tuomiokirkossa Nilsin herättäjäjuhlien aikana 7.7.

Seuraavassa taulukossa esitellään kirkko-oopperan kokoonpano sellaisena, kuin se ensimmäistä kertaa esitettiin. Alkuperäisessä orkestraatiossa käsikellot ja lyömäsoittimet oli merkitty laulajien stemmoin, opetuslasten soitettaviksi. Tässä taulukossa kyseiset stemmat on siirretty laulajilta erillisille soittajille, kuten se ensimmäistä kertaa esitettiin. Juudas Iskariotin hahmon lisäksi oopperassa on Juudaksen riivaajan hahmo, joka ilmestyy *Juudaksen saatanallisessa aariassa*.

## Rakkauden aterian hahmot ja soitinnus (partituurin luettelon pohjalta)

Ryhmä I (tenori)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Simon Pietari</li> <li>2. Natanael</li> <li>3. Nimetön opetuslapsi</li> </ol>
Ryhmä II (tenori)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Johannes</li> <li>2. Yksi opetuslapsista #2</li> <li>3. Juudas Iskariot (lisäksi riivaaja)</li> </ol>
Ryhmä III (baritoni)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Filippus</li> <li>2. Toinen Juudas</li> <li>3. Nimetön opetuslapsi</li> </ol>
Ryhmä IV (basso)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tuomas</li> <li>2. Yksi opetuslapsista #1</li> <li>3. Nimetön opetuslapsi</li> </ol>
Urut	Toisessa kohtauksessa käytetään kuoriurkuja jos mahdollista
Käsikellot	
Lyömäsoittimet	2kpl erikokoisia rumpuja, 2kpl kiviä, triangeli, metallikapula, pesuharja, vesiastia, tam-tam, viinilasi, puinen sauva

## 3.2.2 Yhdentymisen teema

*Rakkauden aterian* kantava teema on Heinisen mukaan yhdentymisen rakkaudessa (Heininen 2017, luento). Yhdentymisen tarkoittaa tässä yhteydessä monta erilaista rakennetasoa. Yksi yhdentymisen taso on Jeesuksen ja opetuslasten välillä. Myös yleisön osallistaminen esitykseen rukouksen ja virsien kautta on tämän yhdentymisen

yksi taso. Ensimmäisen kohtauksen aikana korostuvat kovat soinnit mm. kuoron lukuisten perkussiivisten<sup>3</sup> elementtien (kuten sihinä) kautta. Terävien vokaalien "e" ja "i" (joista muodostuu vähitellen "ei") käyttö on runsasta, mikä korostaa epätietoisuutta ja kahtiajakoisuutta opetuslasten ja Jeesuksen välillä oopperan alkuvaiheilla. Ehtoollisen jälkeen Jeesus kehottaa rukoilemaan. Tässä vaiheessa seurakunta yhtyy yhteiseen Isä meidän -rukoukseen.

Oopperan edetessä ja opetuslasten ymmärtämisen lisääntyessä myös musiikillinen sointi pehmenee ja selkeytyy – yhdentyminen musiikillisella tasolla. Tärkeitä teemoja ovat myös kasvu, oppiminen ja ymmärtäminen. (Henkilökohtainen tiedonanto 2017.)

### 3.2.3 Kolmen ruokalajin (Rakkauden) ateria

Heininen jakaa *Rakkauden aterian* kolmeen erilaiseen tasoon huomauttaen kuitenkin, ettei niitä kannata ottaa liian kirjaimellisesti; operatiiviseen, gregoriaaniseen, ja alitajuiseen tasoon. Operatiivinen taso viittaa perinteisempään oopperan rakenteeseen: toiminnallisuuteen ja dramaturgiaan. Gregoriaanisella tasolla Heininen tarkoittaa pitkää yksiaänistä linjaa, joka lävistää koko oopperan. Jo säveltämistyön alkuvaiheessa tämä linja oli selkeä, ja pääosin tämä linja tulee esiin Jeesuksen kautta. Libreton puolesta Rakkauden ateria on lähes monologiooppera, ja kaikki oopperassa oleva materiaali kiteytyy Jeesuksen ympärille. (Heininen 2017, luento.)

Kolmatta rakennetasoa Heininen nimittää freudilaiseksi tai alitajuiseksi tasoksi. Jeesuksen yksiaänisen ja kantavan monologioopperalinjan tärkeimpänä elementtinä on tuoda esille sanaa Raamatusta. Heininen pyrki säveltäessään rikkomaan musiikin ja tekstin yksiaänistä tyyntä pintaa, ja saada erilaisia alitajuisia jatkumojä musiikin rakenteisiin. Tämä ilmenee selkeimmin opetuslasten kuorosta. Kuoro kaiuttaa Jeesuksen sanoja. Esimerkiksi ensimmäisen kohtauksen aikana kuoro poimii e ja i vokaaleja ja vähitellen ne

---

<sup>3</sup> lyömäsoitinmainen, rytmisen elementti.



nivoutuvat yhteen: ei. Tällä korostetaan oopperan alkuvaiheessa olevaa epäluuloa ja ihmetystä. Näin minimalistisen pinnan alle muodostuu erilaisia temaattisia jatkumia. (Heininen 2017, luento.)

Opetuslasten kuoro on tärkeänä osana täyttämässä musiikillista ympäristöä Jeesuksen ympärillä. Kuoro poikkeaa monella tavalla perinteisemmästä oopperakuorosta. Heininen luonnehtii opetuslasten kuoroa kolmoisrooliksi. Ensimmäinen rooli on perinteisempi kuoro, joka kommentoi tapahtumia ja laulaa kuorosatsia. Toisena kuoron roolina on toimia orkesterin tapaan täydentäen urkusatsia. Kolmanneksi kuorosta nousee libretton sanelemana lyhyempiä opetuslasten solistisia osuuksia. (Heininen 2017, luento.)

### 3.2.4 Oopperan kulku

Kirkko-ooppera on jaettu prologiin ja neljään kohtaukseen. Ensimmäisten kolmen kohtauksen miljöönä toimii Jeesuksen ja opetuslasten ehtoollispöytä. Neljännessä kohtauksessa siirrytään viinitarhaan. Toisen ja kolmannen kohtauksen välissä seurakunta yhtyy virteen 484 *Totuuden Henki*. Samaan tapaan toimii koko teoksen päättävä virsi 227 *Ylistys olkoon aina Isällemme*. Virsien säestykset ovat Heinisen sovittamat.

Johanneksen evankeliumin ensimmäistä lukua käsittelevän prologin jälkeen siirrytään ensimmäiseen kohtaukseen, jossa Jeesus pesee opetuslasten jalat. Aiemmin on puhuttu kuoron kolminaisesta roolista kuorona, orkesterina sekä solistisina osuuksina. Ensimmäinen solistiosuus kuuluu Simon Pietarille. Siinä viimeisenä Jeesuksen luo tuleva Pietari ihmettelee, miksi Jeesus pesee heidän jalkansa. Jeesuksen ja Pietarin dialogia säestää opetuslasten "mitä ihmettä?" ja "sinäkö?" tapaiset ihmetyksen huudahdukset (Nuottiesimerkki 1).

The musical score is for the piece 'Herra' from the opera 'Rakkauden Ateria' by Heino Heino. It is written for five parts: Pietari (tenor), II 1, 2, 3 (tenor/baritone), III (baritone), IV 2, 3 (bass), and Organo. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The lyrics are in Finnish: 'mi - tä Her - ra si - nä - kö "m" - - - mi - tä si - nä - kö mi - tä Her - - - - ra mi - tä si - nä - kö'. The score includes performance instructions such as 'kuishten / whispering', 'puhuen / speaking voice', and 'itsenäisesti / independently'.

Nuottiesimerkki 1. Heininen: *Rakkauden Ateria*, tahdit 139-142

Ensimmäinen kohtaus päättyy oopperan dramaattisimpaan osaan, *Juudaksen saatanalliseen aariaan*. Jeesus kertoo, että yksi heistä tulee kavaltamaan hänet. Opetuslapset kyselevät kiivaasti "kuka se on?". Kun Jeesus ojentaa leivänpalan Juudakselle, tämä kavahtaa kauemmas kaataen viinipikarin kumoon. Samaan aikaan Juudas Iskariotin riivaaja on ilmaantunut näyttämön laitamille aloittaen sieltä piinaavan ja manausmaisen "aarian", joka pääasiassa käsittää säveltasottomia äännähdyksiä "mitä" ja "aah". Riivaajan piinatessa Juudasta Jeesus ja opetuslapset toistavat kromaattisissa neljäsosakvartoliliikkeissä lausetta "Mitä aioit, tee se pian!" (nuottiesimerkki 3). Aaria päättyy, kun riivaaja ajaa Juudaksen pois kirkkosalista, ja molemmat yhdessä huutavat yleisöltä piilossa "AAARGH" (dynamiikkamerkintänä partituurissa ffff). Kaiken kaaoksen keskelle jää meditatiivinen kuoron a cappella -jakso "Herra", jonka aikana urkuri siirtyy mahdollisten kuoriurkujen ääreen.

463 Jeesus *mp* Mitä aiot, tee se pian!

463 I (ten.) *ppp* a a a a a a a a a a a a a a a a

463 II (bass) *ppp* a - ai - ot a - ai - ot a - ai - ot a - ai - ot

463 Juudas Isk. ah! ha ah! ha ah! ha ah! ha

463 III (bar.) *ppp* ai - ot tee se pian mi - tä tee se pian mi - tä

463 IV (choor) *ppp* a - i ai - ot e - i a - i ai - ot ai - ot

463 Org. *ff*

463 Ped. *ppp*

Nuottiesimerkki 2. Heinen: *Rakkauden Ateria*, tahdit 463-468

Toinen kohtaus käynnistyy *Yön musiikilla*, ja se jatkaa kuoron mystistä ja meditatiivista linjaa. Tästä osasta nousee yksi oopperan suurimmista osista, *Rakkauden aaria*. Aarian kantava musiikillinen ja sanomallinen motiivi on; "Rakastakaa toisianne!". Aarian kvarttihyppyt ovat omaan kokemukseeni pohjautuen oopperan tarttuvimpia melodioita (nuottiesimerkki 3).

555 Jeesus *mp* *cresc.* Mi-nä an - nan tei - le uu - den - - - käs - kyn: ra - - - kas - ta - kan toi - si - an - nel - - -

555 Org. *p* *mp* *p*

555 Ped. *mp*

Nuottiesimerkki 3. Heinen: *Rakkauden Ateria*, tahdit 555-559.

Toinen kohtaus päättyy osaan *Lupaus Pyhästä Hengestä*. Osassa on käytetty Thomas Tallin kuoroteosta *If ye love me*. Osa alkaa ilman säestystä, jonka aikana urkuri siirtyy takaisin pääuruille. Kun urut tulevat jälleen mukaan musiikkiin, siirtyvä materiaali Tallista

"Aamen"-teemaan, jonka noonisointuinen maailma löytyy myös aivan oopperan lopusta. Tämän jälkeen lauletaan yhdessä seurakunnan kanssa virsi 484, *Totuuden Henki*.

Kolmannessa kohtauksessa Jeesus puhuu hänen lähenevästä lähdöstään opetuslastensa luota "Vielä vähän aikaa, eikä maailma enää näe minua... Olen puhunut tästä jo nyt, jotta te uskoisitte, kun se tapahtuu." Kohtauksen lopussa Jeesus opetuslapsineen lähtee ehtoollispöydästä viinitarhaan. Tämän aikana esityksessä olleet lavastesermit käännettiin ympäri, jolloin niiden toiselta puolelta paljastui kirkkaanpunaisen sermi *Viimeisen ehtoollisen* sijaan. Lähdön aikana soi solistinen urkuosa.

Neljännessä ja viimeisessä kohtauksessa, *Viiniköynnöksen oksat*, tapahtuu oopperan lopullinen yhdentymisen ja ymmärtämisen teema, kun opetuslapset laulavat: "Nyt sinä puhut selvin sanoin. Me ymmärrämme nyt, että sinä tiedät kaiken." Jeesus kehottaa pysymään rohkeina - "Minä olen voittanut maailman!". Johanneksen fanfaarimaisen huudahduksen "Ylistäkää Herraa!" jälkeen opetuslapset kantavat kätensä levittäneen Jeesuksen ulos kirkkosalista, urkujen pauhatessa ja lopuksi jäädessä yksinäiselle kaksiviivaiselle d:lle. Ooppera päättyy yhteiseen Lutherin virteen 227, *Ylistys olkoon aina Isällemme*.

### 3.3 Jeesus tuo sävelet yhteen

Jeesuksen roolin laulanut baritoni Kristian Lindroos kertoo mietteitään *Rakkauden Aterian* Jeesus-roolista *Lehteri*-lehden haastattelussa seuraavasti: "Jeesuksen roolia oli todella hienoa, mutta myös haastavaa tehdä. Jeesukseen hahmona liittyy niin paljon erilaisia mielikuvia ja pyhyttä, että sen esittäminen tuntuu helposti vähän uhkarohkealta". (Hytönen 2017, lehteri.fi.)

Oopperan varsinaiset harjoitukset käynnistyivät tammikuussa 2017, kolme kuukautta ennen kantaesitystä. Kuoronjohtaja Heikki Liimola harjoitti Sibelius-Akatemian Kuopion yksikön opiskelijoista koostuvaa kuoroa. Jorma Hynninen osallistui myös aktiivisesti harjoituksiin alusta alkaen. Alkuvaiheessa keskityttiin pääosin pelkkiin musiikkiharjoituksiin. Samalla tehtiin tarkistuksia ja muokkauksia partituuriin. Liimola oli tässä suurena vaikuttajana, tarkistaen ja korjaten kuorosatsia muun muassa äänialojen suhteen.

Tilanne muuttui nopeasti, kun Jeesuksen roolissa oleva baritoni Kristian Lindroos tuli mukaan harjoituksiin. Tässä vaiheessa saimme teoksen luonteesta kiinni. Kuoro yksinään kuulostaa vajaalta ja hajanaiselta, mutta kun Jeesuksen kantava yksiääninen linja lisättiin siihen, musiikin merkitys ja tarkoitus selkenivät. Tämä hetki oli ensimmäinen kerta teoksen parissa, kun koin ymmärtämisen hetken. Musiikista alkoi hahmottua linjoja ja erilaisia teemoja ja kuoron onomatopoeettiset äännähdyksetkin alkoivat löytää paikkaansa äänten kudoksessa.

Matti Heinisen ensimmäisiä ajatuksia Jeesuksen roolin säveltämisestä oli roolin haastavuus. Heinisen mukaan haastavuuden luo hahmon moniulotteisuus. Jeesus on samaan aikaan korkein auktoriteetti, Jumalan poika, isähahmo, kapinallinen, uhri ja pelastaja. Heininen otti haasteekseen löytää tasapaino Jeesuksen ja opetuslasten välillä. Hän ei halunnut säveltää sankarihahmoa ja korostaa Jeesuksen erityisyyttä likaa. Jollain tavalla Jeesuksen erityisyyden tuli kuitenkin erottua. (Sähköpostikeskustelu 2019.)

*Rakkauden Aterian* Jeesus on muiden opetuslasten kuin musiikinkin yläpuolella. Jeesuksen sanat nousevat opetuslasten ja urkujen terävien sointien yläpuolelle, ja muu musiikki rauhoittuu Jeesuksen puhuessa. Esitysmerkintänä Jeesuksen kohdalla lukee usein *quasi recitativo*, eli vapaassa rytmissä. Soolossa esiintyy myös paljon dynaamisia ääripäitä, kuten äkillisiä crescendoja pianissimosta fortissimoon. Pääosin Jeesusta säästävät urkujen pehmeät sointumatot ja opetuslasten kaikuefektit.

Heinisen mukaan opetuslapset edustavat maallista maailmaa, kun taas Jeesus edustaa taivasta. Oopperan loppua kohden tapahtuu näiden kahden tason yhdentyminen, kun opetuslapset laulavat: "Nyt sinä puhut selvin sanoin...". (Henkilökohtainen tiedonanto 12.10.2017.) Ennen neljännen kohtauksen *yhdentymisen*-osaa tapahtuu jo hetkellisiä soinnillisia yhdentymisiä. Ensimmäinen Jeesuksen ja opetuslasten yhdentyminen tapahtuu ensimmäisen kohtauksen osassa *Ei palvelija ole...* Kyseisessä osassa opetuslapset laulavat ensi kertaa homofonisesti samoja sanoja kuin Jeesus (Nuottiesimerkki 4.). Opetuslasten "Aamen"-teema esiintyy ensimmäisen kerran, ja Jeesuksen roolissa kuullaan tutuiksi tulevia kvarttihyppyjä. Samat kvarttihyppyt toistuvat monissa oopperan vaiheissa, parhaiten toisen kohtauksen *Rakkauten aariassa* (Nuottiesimerkki 5.).

Musical score for Nuottiesimerkki 4, showing Jeesus and four vocal parts (I-IV) with lyrics. The score is in 3/4 time and starts at measure 320. The lyrics are: "ei - - - - - kää - - - - - li - - - - - het - - - - - ti - - - - - lis - - - - - li - - - - - het - - - - - ti - - - - - jään - - - - - sä - - - - - sun - - - - - rem - - - - - pi. - - - - - Kun - - - - - te". The dynamics range from *mf* to *pp*. The vocal parts are labeled I (tenor), II (tenor), III (bass), and IV (bass).

Nuottiesimerkki 4. (Heininen: *Rakkauten Ateria*, tahdit 320-325)

Musical score for Nuottiesimerkki 5, showing Jeesus, Organ, and Pedal with lyrics. The score is in 3/4 time and starts at measure 555. The lyrics are: "Mi-nä an - - - - - nan teil - - - - - le - - - - - uu - - - - - den - - - - - käs - - - - - lyn: - - - - - ra - - - - - kas - - - - - ta - - - - - kaa - - - - - toi - - - - - si - - - - - an - - - - - ne!". The dynamics range from *mp* to *f*. The vocal part is labeled Jeesus, the organ part is labeled Org., and the pedal part is labeled Ped.

Nuottiesimerkki 5. (Heininen: *Rakkauten Ateria*, tahdit 555-559)

*Jos maailma vihaa teitä...* on *Rakkauden Aterian* neljännen kohtauksen osa. Tässä osassa toteutuu jälleen uudenlainen yhdentymisen taso. Jeesus ja opetuslapset laulavat vuorotellen mutta täydentäen toisiaan; opetuslapset: "Synti on siinä...", Jeesus: "...että ihmiset eivät usko minuun, ..." (Nuottiesimerkki 6.).

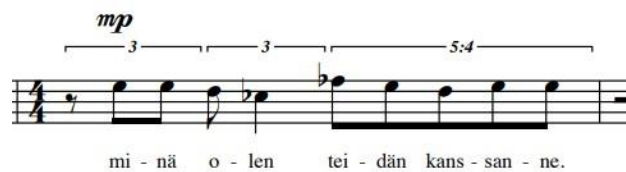
The musical score is for a scene with five parts: Jeesus (bass), I (tenor), II (tenor/baritone), III (baritone), and IV (bass). The tempo changes from *Doppio tempo* (ca. 110) to *Senza misura* (rubato) and back to *in tempo* (ca. 110). The lyrics are in Finnish, with the first part being the teaching children's line and the second part being Jeesus's response. The score includes dynamic markings like *ppp* and *f*, and performance instructions like *soffo voce* and *open mouth*.

Nuottiesimerkki 6. (Heininen: *Rakkauden Ateria*, tahdit 1103-1106)

Opetuslasten turba-kuorot sekä urkusoolot ovat rytmikaltaan ja sävelkieleltään monimutkaisia ja teräviä. Jeesuksen rooli on sen sijaan vakaa, puherytmisen ja soinniltaan leveämpi. Näin muodostuu kuulokuva siitä, että Jeesuksen solistisuus pitää koko musiikin tekstuuria koossa. Samalla opetuslasten kaiutessa Jeesuksen stemman yksittäisiä vokaaleja ja kokonaisia sanoja tuntuu kuin oopperan musiikki olisi Jeesuksen heijastusta, ikään kuin kaikki tiivistyisi Jeesuksen sanojen ympärille. Tämä korostaa Jeesuksen sanojen merkitystä ja vakautta maallista maailmaa ja epävarmuutta edustavan opetuslasten kuoron keskellä. Kyse on oopperan lävistävästä yksiaänisestä linjasta, jota Heininen kuvasi gregoriaanisena linjana. Linja tuo muotoa muulle musiikille ja se esiintyy pääasiassa Jeesuksen hahmossa.

Jeesuksen roolin symboliikka on pitkälti sidoksissa yksiaäniseen linjaan ja musiikin muodostamaan vuorovaikutussuhteeseen. Mukaan on kuitenkin mahtunut myös hyvin selkeitä viittauksia; *Rakkauden aarian* alkutahdeilla Jeesus laulaa "...minä olen teidän

kanssanne.” Melodia on Suomen evankelis-luterilaisen kirkon messusävelmistöstä, vuorotervehdyksestä ”Herra olkoon teidän kanssanne” (Nuottiesimerkki 7.). Tämä viittaus messun musiikkiin ja muut viittauksen antifoniseen laulutapaan yhdistävät oopperan länsimaiseen kirkkomusiikkiperinteeseen, sekä tuo mukaan liturgisen aspektin. Samalla ne korostavat raamatun sanaa, joka on koko oopperan keskiö (Sähköpostikeskustelu 2019).



Nuottiesimerkki 7. (Heininen: *Rakkauden Ateria*, tahti 548)



## 4 Ludvig van Beethoven – *Kristus Öljymäellä*

### 4.1 Taustaa

Ludvig van Beethoven syntyi Saksassa Bonnin kaupungissa joulukuussa 1770. Bonnissa ollessaan hän sai musiikinopetusta omalta isältään Johannilta, joka toivoi pojastaan ihmelasta Mozartin tapaan. (Murtomäki 2014, muhi.siba.fi.) Hän sai opetusta myös Christian Gottlof Neefeniltä, joka oli saapunut Bonniin vuonna 1779. Hän opetti nuorelle Beethovenille pianonsoittoa ja sävellystä. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, Grove Music Online.) Vuonna 1787 hän teki matkan Wieniin, jolloin hän ilmeisesti tapasi Mozartin. Beethoven muutti Wieniin 1792 ja asui siellä lopun ikänsä. Wienissä ollessaan hänen opettajinaan toimi Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger sekä Antonio Salieri. Alkuun hän tuli tunnetuksi loistavista pianistin ja improvisoijan taidoistaan. Beethovenin tuotantoon kuuluu sinfonioita, orkesteri-, kamari- ja soolosoitinmusiikkia, liedejä ja ooppera *Fidelio*. Hän on säveltänyt myös kaksi messua ja oratorion. Beethoven kuulo heikkeni 1800-luvun alussa. Oireita havaittiin jo 1798 ja vuoteen 1818 mennessä säveltäjä oli kuuroutunut täysin. Beethoven kuoli Wienissä 26.3.1827. (Murtomäki 2014, muhi.siba.fi.)

Beethoven eli valistuksen aikakaudella. Vallankumouksellisuus, humanismi ja filosofisuus heijastuivat myös hänen musiikkiinsa. Veijo Murtomäen mukaan "Kaikki tämä on havaittavissa Beethovenin musiikissa paitsi eettis-filosofisen, painavan otteen päällimmäisyytenä myös laajentuneina suhteina ja kontrastoinnin suunnattomana kasvamisena: musiikki on sekä hellän sisäistynyttä ja intiimiä että liki demonisen energistä; rytmielementin keskeisyys musiikissa tuottaa villiä huumoria, robustia ironiaa.". (Murtomäki 2014, muhi.siba.fi.)

Beethovenin suhde uskontoon oli omalaatuinen ja yksityinen (Kerman, Tyson, Burnham 2001, Grove Music Online). Voidaan huomata, että kirkkomusiikki on hänen sävellystuotannossaan kamarimusiikin ja sinfonioiden joukossa verrattain pieni osa-alue (Matthews 1985, 286–299). Katolisen kirkon muodollisuudet eivät häntä kiinnostaneet. Kuitenkin hän näki *Missa solemnis* säveltäessään vaivaa varmistaakseen, että ymmärtäisi messun tekstin oikein. Häntä kiinnosti ajalleen tyypillisesti filosofia, erityisesti Immanuel Kantin etiikka. Hänen kirjeistään ja muistiinpanoistaan voidaan havaita myös uskonnollista pohdintaa. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, Grove Music Online.)

## 4.2 Kristus Öljymäellä

### 4.2.1 Oratorion synty

Beethovenin kuorotuotannon tunnetuimmat teokset ovat *Missa solemnis* ja yhdeksännen sinfonian finaali. Harvinaisempia teoksia ovat C-duuri messu, sekä hänen oratorionsa *Christus am Ölberge*, suomeksi *Kristus Öljymäellä* vuodelta 1803. *Kristus Öljymäellä* oli hänen ensimmäinen suuri kuoroteoksensa vuoden 1790 *Joosef- ja Leopold*-kantaattiansa jälkeen. Beethoven oli muuttanut Theater an der Weniin Emanuel Schikanederin tilattua häneltä oopperan. (Matthews 1985, 236, 50, 236, 49.) Beethovenille tarjoutui tilaisuus pitää konsertti, ja tätä varten hän sävelsi *Kristus Öljymäellä*-oratorion. Teos valmistui nopealla aikataululla ja esitettiin 5. huhtikuuta 1803 massiivisessa konsertissa, jossa kuultiin myös hänen kaksi ensimmäistä sinfoniaansa sekä kolmas pianokonsertto, jossa Beethoven itse oli solistina. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, Grove Music Online.) Teoksella oli useita esityksiä Beethovenin elinaikana Wienissä ja muuallakin. Vuonna 1814 oratorio sai kymmenen esitystä Lontoossa ja yhden Liverpoolissa (Jones 1998, 136). Aikojen saatossa teos on kuitenkin jäänyt hyvin

tuntemattomaksi. Syiksi on päätelty teoksen epätasaista luonnetta sekä tyyllillistä epäjohdonmukaisuutta (Matthews 1985, 238).

Franz Xaver Huber avusti libreton kirjoittamisessa. Oratorio kustannettiin ja julkaistiin vasta vuonna 1811 kahden muokkauksen jälkeen, 8 vuotta ensiesityksensä jälkeen. (Matthews 1985, 238.) Beethoven oli tyytymätön Huberin librettoon. Kirjeessään Breitkopf & Härtel -kustannusyhtiölle 23 elokuuta 1811 Beethoven kertoo seuraavaa: "Olen aloittanut oratorion uudistamisen... siellä täällä tekstin on pysyttävä alkuperäisessä muodossaan. Tiedän että teksti on erittäin huono." (Tyson 1970, *The Musical Times*.)

*Kristus Öljymäellä* oli Beethovenille tärkeä teos säveltäjänuransa kehityksessä. Se oli hänen ensimmäinen suuri kuoroteoksensa. Oopperamaisuus loi pohjaa hänen ainoalle oopperalleen *Fideliolle*. (Matthews 1985, 238.)

#### 4.2.2 "Sankarillinen"

Jo vuonna 1828 käytettiin niin sanottua kolmen aikakauden jaottelua Beethovenin elämästä ja teoksista. Jaottelu on saanut kritiikkiä vuosien varrella ja hänen tuotantoaan on pyritty tutkimaan erillisinä teoksina. Jako kuitenkin osoittaa yksinkertaisesti hänen säveltäjänuransa päälinjat. Ensimmäinen kausi kattaa teokset noin vuoteen 1802, toinen kausi vuoteen 1812, ja kolmas vuodesta 1813 vuoteen 1827. *Kristus Öljymäellä* sijoittuu tässä jaossa toisen kauden alkupäähän, joka käynnistyi useilla niin sanotusti sankarillisilla teoksilla, kuten *Eroica* ja *Fidelio*. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, *Grove Music Online*.) Pian oratorionsa säveltämisen jälkeen hän sävelsi kolmannen sinfoniansa, lisänimeltään *Eroica*. *Eroican* viimeinen osa on samankaltainen Beethovenin vuonna 1801 säveltämästä baletista *Die Geschöpfe des Prometheus* (suom. Prometheuksen olennot). Prometheuksen tarina on monien kulttuurihistorioitsien mielestä kuin serkku Jeesukselle klassisen mytologian piirissä (Traber 2003, CD-kansivihko).

Sankarillisia teemoja jatkaa niin hänen kolmas sinfoniensa *Eroica* kuten myös ooppera *Fidelio*, jota Beethoven alkoi säveltämään muutama kuukausi oratorionsa jälkeen. *Eroican* alkuperäinen nimi oli *Bonaparte*. Republikaani- ja vapausmieliselle Beethovenille sinfonian omistaminen Ranskan vallankumoukselliselle sankarille oli varmasti luontevaa. Kun Beethoven kuuli toukokuussa 1804, että Napoleon oli julistanut itsensä keisariksi, hän poisti omistuksen sinfoniastaan. Vapaus oli muuttunut tyranniaksi ja yksinvaltiudeksi. Tarina kertoo, että raivoissaan Beethoven otti sinfonian ensimmäisen sivun ja repi sen kappaleiksi. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, Grove Music Online.)

#### 4.2.4 Oratorion rakenne

*Kristus Öljymäellä* on sävelletty orkesterille, sekakuorolle, tenori-, basso-, ja sopraanosolistille. Solisteilla on laulettavanaan Jeesuksen, Pietarin ja serafin roolit. Kuoro toimii sotilaiden joukkona, opetuslapsina sekä enkeleiden kuorona. Musiikki koostuu sooloista, dialogeista, sekä kuoro- ja orkesteriosuuksista. Oratoriossa on kuusi osaa. (Tyson 1970, The Musical Times.)

Oratorio kertoo Jeesuksen ahdingosta ja vangitsemisesta Öljymäellä. Ensimmäisessä osassa Jeesus pyytää Isältään rohkeutta kohdata tuleva kärsimys. Jeesuksen koko sielu vapisee tulevan kärsimyksen edessä ja hän pyytää: "ota tämä malja minulta pois".

Toinen osa alkaa Jeesukselle ilmestyvän serafin resitatiivilla ja aarialla. Hän ilmoittaa Jeesuksen Jumalan pojaksi, ja että hän tulee kuolemaan katkeran kuoleman syntisten puolesta. Osan lopussa kuoro laulaa sopraanon kanssa ylistystä, kuinka Jeesus tuo uhrauksellaan uskon kautta pelastuksen. Serafi rooli on tunnelmaltaan oopperamainen. Virtuottisessa solistiosuudessa on äänialaltaan laajoja juoksutuksia, ja suuria kadensseja, joita Denis Matthews kuvailee "kummallisen epäasiallisiksi verrattuna Gabrielin merkitsevään koloratuuriin Haydnin *Luomisessa*." (Matthews 1985, 239). (Nuottiesimerkki 8)



Nuottiesimerkki 8. *Christus am Ölberge, Nr.2, CHOR der Engel, Serafin stemman kadenssi.*

Serafin merkitys oratoriossa on toimia ilmoittajana. Serafin tärkeimpänä tehtävänä on ilmoittaa Jumalan sana: "*So spricht Jehova*".

Kolmas osa alkaa Jeesuksen ja serafin duetolla jossa Jeesus pyytää, että Jumalan tuomion koko paino laskeutuisi hänen päälleen, jotta Aatamin lapset säästyisivät Jumalan vihalta. Serafi laulaa, kuinka hän näkee Jeesuksen, jalon kuoleman tuskien kärsijän, ja kuinka hän voittaa tuonelan kauhut.

Neljännessä osassa Jeesus toivottaa resitatiivissa kuoleman ristillä tervetulleeksi ihmisten pelastuksen tähden. Sotilaiden kuoro laulaa marssimaisesti, kuinka he näkivät Jeesuksen nousevan kukkulalle. Hän ei voi paeta tuomiotaan.

Viides osa alkaa resitatiivilla. Jeesus huomaa, että hänen vangitsemisensa hetki on lähellä. Seuraavaksi vuorottelevat hämmentyneiden opetuslasten kuoro ja sotilaiden kuoro, jotka tulivat vangitsemaan Jeesuksen.

Kuudennen ja viimeisen osan alussa kolmatta solistiroolia esittävä Pietari laulaa, kuinka Jeesuksen vangitsijat eivät jää rankaisematta. Jeesus kehottaa Pietaria laittamaan miekkansa tuppeen. Tätä seuraavassa Jeesuksen, Serafin ja Pietarin tertsetossa Pietari haluaa kosta, kun taas Jeesus laulaa, kuinka hän on opettanut rakastamaan kaikkia ihmisiä. Serafi laulaa, että Jumalan sana yksin opettaa lähimmäisen rakkautta.

Tertseton jälkeen seuraa kaksoiskuoro sotilaiden ja opetuslasten välillä, ja oratorio päättyy enkeleiden ylistykuoroon: "Ylistäkää Häntä, enkelien kuoro, kunnioittakaa häntä pyhällä ylistyksellä!" (Beethoven, nuotti, 71).

## 4.4 "Sankaritenori"

### 4.4.1 Heiligenstadtin testamentti

Monet tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että oratorion libretolla ja aiheella, Jeesuksen ahdistuksella Getsemanessa on paljon yhtäläisyyksiä Beethovenin silloiseen henkilökohtaiseen elämäntilanteeseen (Cooper 1995, *The Beethoven Journal*). Kuuroutumisensa myötä Beethoven ajautui suureen henkilökohtaiseen kriisiin 1800-luvun alussa. Vuonna 1802 hän vietti kesän pienessä Heiligenstadtin kylässä Wienin läheisyydessä. Ennen paluutaan Wieniin Beethoven oli kirjoittanut kahdelle veljelleen osoitetun "Heiligenstadtin testamentiksi" kutsutun kirjeen. Beethoven ei koskaan lähettänyt testamenttia, vaan se löytyi hänen jäämistöstään tämän kuoleman jälkeen. (Kerman, Tyson, Burnham 2001, *Grove Music Online*.) Testamentti on Beethovenin vahvasti emotionaalinen tunnustus hänen kuuroutumisestaan ja epätoivostaan. Testamentissa on päiväykset 6. ja 10. lokakuuta 1802 ja se on osoitettu hänen veljilleen. (Matthews 1985, 46.)

Heiligenstadtin testamentilla ja *Kristus Öljymäellä* -libretolla on huomattavan paljon samankaltaisuuksia, ja paikoin libretto onkin lähempänä testamenttia kuin Raamattua (Cooper 1995, *The Beethoven Journal*). Libreton ja kirjeen yhtäläisyydet ja samankaltainen rakenne on helposti nähtävissä niitä vertailemalla. Molemmissa teksteissä korostuu suuri ahdistus edessä olevan kärsimyksen ja kuoleman edessä,

yksinäisyys, sovinto maailman kanssa, rakkaus ihmisiä kohtaan ja lopuksi kuoleman toivottaminen tervetulleeksi.

Nämä yhtäläisyydet huomioon ottaen on todennäköistä, että Beethoven on ollut tiiviissä yhteistyössä libretisti Huberin kanssa ja antanut hänelle jonkinlaisia sisällöllisiä ohjeita, jotka Huber on pukeutunut runolliseen ulkomuotoon (Cooper 1995, *The Beethoven Journal*.) Voidaan todeta, että oratorioon ja Jeesuksen rooliin kytkeytyy paljon säveltäjän henkilökohtaisia tunteita, jopa kriisejä. Olisiko tämä syy siihen, että myöhemmin Beethoven piti librettoa erittäin huonona?

#### 4.4.2 Inhimillinen Jeesus

Jeesuksesta voidaan erottaa kaksi piirrettä; Jumalallinen ja inhimillinen puoli. Jumalallisella puolella tarkoitan Jeesuksen merkitystä Jumalan Poikana ja vapahtajana. Tätä voidaan musiikissa ilmentää monin keinoin, kuten Heininen *Rakkauden Ateriassa* säveltämällä muun musiikin Jeesuksen ympärille, tai Bachin *Matteus-passiossa* lisäämällä jousisoittajat Jeesuksen resitatiiveihin. Evankelistalla ja muilla hahmoilla säestyksessä on vain continuo. Näin Jeesuksen ympärille muodostuu musiikillinen sädekehä ja rooli on muusta musiikista konkreettisesti erottuva. Lisäksi molemmissa teoksissa stemma on basson laulama, joka matalana äänenä tuo luonnollisesti painokkaan karaktääriin. Lutherin kantillointisävelmissä Jeesus, eli vox Christi on matalin stemma (Vatanen 2003, 129). Inhimillisellä puolella tarkoitan Jeesuksen ihmisyyttä – sitä, että Jumala on tullut ihmiseksi ja kärsi ristinkuoleman.

*Kristus Öljymäellä*-oratoriossa Jeesuksen rooli on tenorin laulettavana. Johanna Tiensuu kuvaili roolia ”Sankaritenoriksi” Turun Sanomien arviossaan oratorion esityksestä Turun Tuomiokirkossa huhtikuussa 2017 (Hytönen 2017, Lehteri.fi). Se, että Beethovenin Jeesus on tenorin laulama, korostaa mielestäni roolin inhimillisyyttä olemalla korkeampi stemma kuin totuttu basso.

Inhimillisyyttä korostuu oratorion alkupuolella, jossa Jeesuksen ahdistus on suurimmillaan. Musiikissa on uhkaava ja epätoivoinen sävy, ja Jeesuksella on paljon lyhyitä nuotti-aikarajoja. (Nuottiesimerkki 9.)



Nuottiesimerkki 9. *Christus am Ölberge*, Nr 1. *Introduzione*, "Herra, Isäni! Lähetä minulle lohdutusta ja voimaa."

Oratorion lopussa Jeesuksen jumalallinen rooli korostuu. Osassa vuorottelevat Jeesusta saartavien sotilaiden kuoro ja opetuslasten kuoro. Jeesus on tässä osassa ikään kuin muun musiikin yläpuolella. Orkesteri pauhaa ja kaksi kuoroa vuorottelee kiivaasti, mutta samaan aikaan Jeesus laulaa kaiken yli tulevasta pelastuksesta: "Kärsimykseni on pian poissa, ja pelastuksen työ on täytetty, kaikki on voitettu ja helvetin mahti kukistettu." (*Christus am Ölberge*, Nr 6. Jesus: "Meine Qual ist bald verschwunden"). (Nuottiesimerkki 10.)



Jesus

Mei - e Qual ist nun ver - schwun - den,  
 CHOR der Jünger

- hasst, ver - fol - get sein,  
 CHOR der Krieger

Tenore *p*  
 Wei let, wei - let, wei-let hier nun län - ger

Basso I *p*  
 Wei let, wei - let, wei-let hier nun län - ger

Basso II *p*  
 Wei let, wei - let, wei-let hier nun län - ger

decresc. *p*

Detailed description: The image shows a page of a musical score for 'Christus am Ölberge'. It features a vocal line for Jesus at the top, followed by two choral parts: 'CHOR der Jünger' and 'CHOR der Krieger'. Below these are three solo parts: Tenore, Basso I, and Basso II. The piano accompaniment is at the bottom. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are in German. The piano part includes a 'decresc.' marking and a 'p' dynamic marking.

Nuottiesimerkki 10. *Christus am Ölberge*, Nr 6. s.65, Edition Breitkopf.

## 5 Johann Sebastian Bach – *Matteus-passio*

### 5.1 Taustaa

#### 5.1.1 Bach Säveltäjänä

Johann Sebastian Bach (1685–1750) syntyi vuonna 1685 Eisenachin kaupungissa Keski-Saksan Thüringenissa Bachien suureen musikkosukuun, joka vaikutti alueella 1600-luvulla. Hänen vanhempansa olivat Johann Ambrosius ja Maria Elisabeth Bach. Johann Sebastian oli perheen kuopus. Siihen aikaan nimi Bach tarkoitti paikkakunnallaan samaa kuin muusikko. Bachit olivat Thüringenin taitavimpia muusikkoja 1600-luvulla. Muita ajan suuria musikkosukuja olivat esimerkiksi Purcellit Englannissa sekä Couperinit Ranskassa. (Boyd 1991, 17–19.)

Johann Sebastian työskenteli elämänsä aikana kapellimestarina Weimarissa ja Cöthenissä, sekä urkurina Arnstadtissa, Mühlhausenissa sekä Weimarissa. Pisimpään Bach työskenteli Leipzigin Tuomaskanttorina toukokuusta 1723 aina kuolemaansa saakka. (Boyd 1991, 281–282)

W. Schmiederin luettelo Johann Sebastian Bachin teoksista käsittää 1087 teosta. Bachin teosluetteloon kuuluu laaja valikoima kirkkomusiikkia kantaateista passioihin sekä soitin- ja kamarimusiikkia. Tuotantoon kuuluu myös maallisia kantaatteja ja konserttoja. (Boyd 1991, 289.) Tuotteliain sävellyskausi sijoittui Leipzigin kauden kuuteen ensimmäiseen vuoteen, jolloin hän sävelsi viisi vuosikertaa kirkkokantaatteja sekä oratorioita, motetteja, passioita ja latinankielistä vokaalimusiikkia (Boyd 1991, 146).

### 5.1.2 Yksin Jumalalle kunnia

Bachin kirkkomusiikkiteosten ensimmäisiltä sivuilta löytyy kirjaimet *J. J.* Se on lyhenne sanoista Jesu juva – suomeksi Jeesus auta. Useimpien teosten lopusta löytyy kirjainyhdistelmä *S.D.G.* eli Soli Deo Gloria – yksin Jumalalle kunnia. (Butt 1997, 52) Bachin musiikista voidaan hakemalla hakea hänen teologista symboliikkaa vaikka millä mitalla. Malcolm Boyd kirjoittaa osuvasti: ”On kokonaan toinen asia, miten Bachin uskonnollinen vakaumus vaikutti siihen, millaista musiikkia hän kirjoitti...On myös vähintäänkin miettimisen arvoista, oliko Bachilla kantaatteja ja passioita säveltäessään mitään muuta tarkoitusta kuin säveltää teksti niin efektiivisesti ja affektiivisesti kuin vain pystyi ja luoda viimeistely taideteos.” (Boyd 1991, 265–266.) Voimmekin todeta, että Bachin musiikkia tutkittaessa tutkimme hänen vankkaa ammattitaitoaan säveltäjänä – emme hänen henkilökohtaista uskonelämäänsä.

Vaikka Bachin omaa uskonnollista vakaumusta emme tutkikaan, ei kuitenkaan ole epäilystäkään siitä, etteikö Bach musiikillaan edustaisi vahvaa luterilaisuutta. ”Edelleen opetetaan, että emme voi saada syntien anteeksiantoa ja vanhurskautta Jumalan edessä omilla ansioillamme, teoillamme emmekä hyvityksellämme, vaan että saamme syntien anteeksiannon ja tulemme Jumalan edessä vanhurskaiksi armosta Kristuksen tähden, uskosta, kun uskomme, että Kristus on kärsinyt meidän edestämme ja että meille hänen tähtensä lahjoitetaan syntien anteeksianto, vanhurskaus ja iankaikkinen elämä”. Tämä Augsburgin tunnustuksen neljännen artikkelin katkelma on yleinen teema Bachin kirkkokantaattien libretoissa. Katkelma voidaan tiivistää luterilaisen reformaation tunnukseen; yksin armosta, yksin uskosta, yksin Kristuksen tähden. (Butt, Leaver 1997, 38). Thüringenissa, missä Bach elämänsä aikana vaikutti, oli luterilaisuus vahvempaa kuin muilla ympäröivillä alueilla. Martti Luther syntyi ja kuoli Thüringenin Eislebenissä. Kun hänet Wormsin valtiopäivillä julistettiin lainsuojattomaksi, hän piiloutui Wartburgin linnaan Eisenachiin – kaupunkiin, jossa Johann Sebastian Bach myöhemmin syntyi. Thüringen oli musiikillisesti luterilaisesta vaikutuksesta perinteisempi ja hitaammin

Euroopan musiikkimuotiin mukautuva kuin ympäröivät alueet, joissa ooppera ja italialaisen musiikin tyyliuuntauokset vaikuttivat. (Boyd 1991, 16–17.)

1600-luvun loppupuolella käynnistyi pietismiksi kutsuttu herätysliike, kun joukko Leipzigin yliopiston opiskelijoita alkoi kokoontua, rukoilla ja lukea raamattua toistensa kodeissa. Näitä kokoontumisia kutsuttiin nimellä *collegia pietatis*. (Kevorkian 2007, 147.) Pietismissä korostuu henkilökohtainen ja harras kristillisuus. Pietistit samoin kuin puritanistit suhtautuivat varauksella musiikillisesti yksinkertaisia motetteja ja virsiä monimutkaisempaan musiikkiin. (Boyd 1991, 43.) Keskustelu musiikin sopivuudesta jumalanpalvelukseen on pietismia paljon vanhempi ilmiö ja samaa keskustelua käymme tänäkin päivänä. Jo kirkkoisä Augustus pohti johtaako entistä rikkaampi ja kauniimpi musiikki ajatukset pois sanoista niin, että musiikin kauneudesta tulee sanomaa vaikuttavampi elementti (Sariola 2003, 20).

Bach liitetään pietismiin useimmiten hänen vokaalimusiikkiteoksiensa kautta. Niissä esiintyy paljon pietististä tematiikkaa yksittäisen ihmisen hengellisestä matkasta ja suhteesta Kristukseen. Libretistit ovat myös kirjoittaneet usein hyvin emotionaalisesti. (Kevorkian 2007, 124.) Cristoph Wolffin mukaan Bachin kantaattien libretot ovat osoitus pietistisen kielen omaksumisesta. Samalla ne ovat kuitenkin vaikutusta myös puhdasoppisuuden suuntauksista. (Wolff 2001, 114) Robin A. Leaver on todennut, että Bachin teosten pietistiset piirteet ovat itse pietismia vanhempaa jo Lutherista lähtöisin olevaa perinnettä, eikä Bachin musiikkia voida kutsua pietistiseksi, vaikka sellaisia piirteitä onkin teknisesti havaittavissa. (Leaver 1991, 9.) Voimme todeta, että pietistiset vaikutteet Bachin kantaattien libretoissa eivät ole vain pietistisiä vaan edustavat myös pitkään vallinnutta kirjallista ilmaisutyyliä, jota pietismi omalta osaltaan on kehittänyt eteenpäin.

## 5.2 *Matteus-passio*

### 5.2.1 Teoksen taustat

Kenties tunnetuimpia Bachin teoksia ovat hänen passionsa, joita esitettiin pitkäperjantaisin Leipzigin Tuomaan- ja Nikolainkirkoissa. Bach sävelsi luultavasti yhteensä viisi passiota, mutta vain *Matteus* ja *Johannes* ovat säilyneet jälkipolville kokonaisuudessaan. *Markus-passiosta* on säilynyt joitakin otteita. Kahdesta muusta passiosta ei ole olemassa tarkkaa tietoa. Kadonneet kolme passiota ovat olleet luultavasti parodioita. Parodiatekniikka, eli omien sävellysten kierrätys oli barokin aikana hyvin yleistä. Bachin tapauksessa hän useimmin kierrätti säveltämäänsä musiikkia, ja tilasi runoilijalta musiikkiin uuden tekstin. (Boyd 1991, 179–180, 207.) Bach hyödynsi myös passioissa aiemmin säveltämäänsä musiikkia. Vuosien 1723–1750 välillä *Johannes-passiosta* kuultiin kolmea, ja *Matteus-passiosta* kahta eri versiota.

Bachin *Matteus-passio* esitettiin ensimmäistä kertaa pitkäperjantaina Leipzigin Tuomaskirkossa joko 1727 tai 1729 (Boyd 1991, 180). Orkesterin kokoonpanoon eivät kuulu trumpetit, sillä ne olisivat olleet epäsopivia Kristuksen kärsimistä muistelevaan musiikkiin. Solistikäytäntö on ollut erilainen Bachin aikana kuin nykypäivänä; hänen aikanaan passioesityksissä aariat ja resitatiivit lauloivat hänen kuorojensa parhaat laulajat, eivätkä oman ajan huippusolistit, kuten nykypäivänä usein toimitaan. (Boyd 1991, 182.) Libreton *Matteus-passioon* on kirjoittanut Christian Friedrich Henrici, peitenimeltään Picander. Picander oli paikallinen runoilija, ja Bach tilasi häneltä usein librettoja teoksiinsa. (Rathey 2016, 111.)

Bachin *Matteus-passio* jakautuu kahteen osaan. Vuoden 1727 versiossa ensimmäinen osa alkaa massiivisella kaksoiskuoro-osalla *Kommt, ihr Töchter*, ja päättyy Jeesuksen vangitsemiseen ja koraaliin *Jesum Lass ich nicht von mir*. Vuoden 1936 versiossa ensimmäisen osan loppukoraaliksi vaihtui *Johannes-passion* vuoden 1725 version koraali *O Mensch, beweine deine Sünde gross*. Toinen osa päättyy Jeesuksen hautaamiseen ja

kaksoiskuoro-osaan *Nun ist der Herr/Wir setzen uns mit tränen nieder*. (Wolff 2001, 299-300.) Passion muoto on perinteisen luterilaisen passion mukainen. Bachin resitatiivit ovat vanhaa evankeliumien kantillointiperinnettä. (Rathey 2016, 112.)

Malcolm Boydin mukaan *Matteus-passiossa* Kristuksen kärsimystarinaa voidaan kuvata neljällä erilaisella rakennetasolla; kerronnallisella, lyyrisellä, monumentaalisella ja hengellisen hartauden harjoittamisen tasolla. Kerronnalliseen tasoon kuuluvat resitatiivit ja turba-kuoron osuudet, jotka kuljettavat varsinaisia evankeliumitekstin tapahtumia eteenpäin. Aariat edustavat lyyristä tasoa; ne tuovat teokseen Boydin mukaan mietiskelevän ja jopa pietistisen elementin. (Boyd 1991, 181–182.) Aariat kuten myös koraalit evankeliumitekstien välissä pysähtyvät raamatun sanan teologisen merkityksen äärelle (Rathey 2016, 113). Näin passiossa kohtaavat sekä historia että nykyhetki. Hartauden harjoittamisen sekä yhteisöllinen taso ilmenevät koraaleissa, jotka olivat tuttuja osallistuvalla seurakunnalle. Passion yhteisöllistä tasoa käsitellään lisää kappaleessa 5.2.2. Monumentaalisella tasolla Boyd tarkoittaa Bachin molempien passioiden suuria kuoro-osia, jotka kehystävät koko teoksia. *Matteus-passion* aloittaa, ajan musiikkiin verrattuna poikkeuksellisen laajassa koraalifantasia *Kommt, ihr Töchter*, jossa toinen kuoro laulaa vapaan tuntuisesti liikkuvan harmonian päälle *O Lamm Gottes, unschuldig*-koraalin. (Boyd 1991, 182–183.)

### 5.2.2 Passiokoraalit ja jumalanpalvelus

Johann Sebastian Bachia ja *Matteus-passiota* tutkiessa on syytä valottaa myös Leipzigin silloista jumalanpalveluselämää, sillä Bachin passiot olivat hyvin vahvasti kiinni liturgisessa kontekstissa ja jumalanpalveluksessa.

Leipzigissä Bach tuomaskanttorina esitti kirkkokantaatin (joskus kaksikin) messussa joka sunnuntaina ja juhlapyhänä. Poikkeuksia olivat kolme viimeistä adventtisunnuntaita sekä paastonaika. Näihin aikoihin Leipzigin kirkoissa ei kuultu soittimia lainkaan. (Boyd 1991,

153.) Seurakunta lauloi ainoastaan yksinkertaisia virsiä säestyksettömästi. Passio huipensi paastonajan hiljaisuuden pitkäperjantaina, ja täytti kirkon rikkaaseen musiikkielämään paastonaikana muodostuneen tyhjiön. Voimme vain kuvitella millainen vaikutus passiolla on ollut 1700-luvun leipzigilaiseen seurakuntalaiseen. (Rathey 2016, 109.)

Messu Leipzigissa alkoi sunnuntaisin aamuseitsemältä (Boyd 1991, 155). Kaupungin 30 000:sta asukkaasta arviolta 9000 seurakuntalaista kävi messussa jossain kaupungin kirkoista (Kevorkian 2007, 30). Messun musiikillinen huippu oli kantaatti, joka kuultiin messun alussa ennen evankeliumitekstiä. Kantaatin varhainen esitysaika on ollut varsin haastava kuorolaulun kannalta. Bach on kantaateissaan osoittanut käytännöllisyytensä ja tunnistanut esitystilanteittensa ehdot. Siksi talvisunnuntaiden kantaatit ovat lyhyempiä kuin lämpiminä aikoina esitetyt. Kantaatti liittyi yleensä päivän kirkolliseen aiheeseen. Evankeliumia seurasi saarna, joka kesti noin tunnin. (Boyd 1991, 155.) Jumalanpalveluksen lopussa vietettiin ehtoollista, jonka aikana laulettiin virsiä tai kuultiin toinen kantaatti (Kevorkian 2007, 33). Pitkäperjantain messu alkoi 13:45 virrellä, jonka jälkeen kuultiin passion ensimmäinen osa. Tämän jälkeen laulettiin virsi ja kuultiin saarna. Tämän jälkeen kuultiin passion toinen osa. (Rathey 2016, 110.)

Bachin kantaateissa ja passioissa on lukuisia koraaleja. Koraalit olivat seurakuntalaisille tuttuja virsiä, jotka selvensivät musiikin sanomaa libreton ja musiikin ollessa uutta. On mahdollista, että seurakunta olisi laulanut koraaleissa mukana, mutta tutkijat ovat erimielisiä tästä, eikä seurakunnan laulamisesta kantaateissa ja passioissa ole selkeää näyttöä. Leipzigissa oli tapana myydä kantaattien librettoja kirkon ovella, mahdollisesti siksi, että uutta musiikkia olisi helpompi seurata. Monissa libretoissa oli koraaleista kirjoitettuna vain virren ensimmäiset säkeet. Seurakuntalaisilla oli virsikirjat kirkonpenkissä, joten seurakuntalainen on varmasti vähintään seurannut virren tekstiä, jos ei laulanut mukana. (Kevorkian 2007, 41–44.)

### 5.2.3 Matteus-passio Suomessa

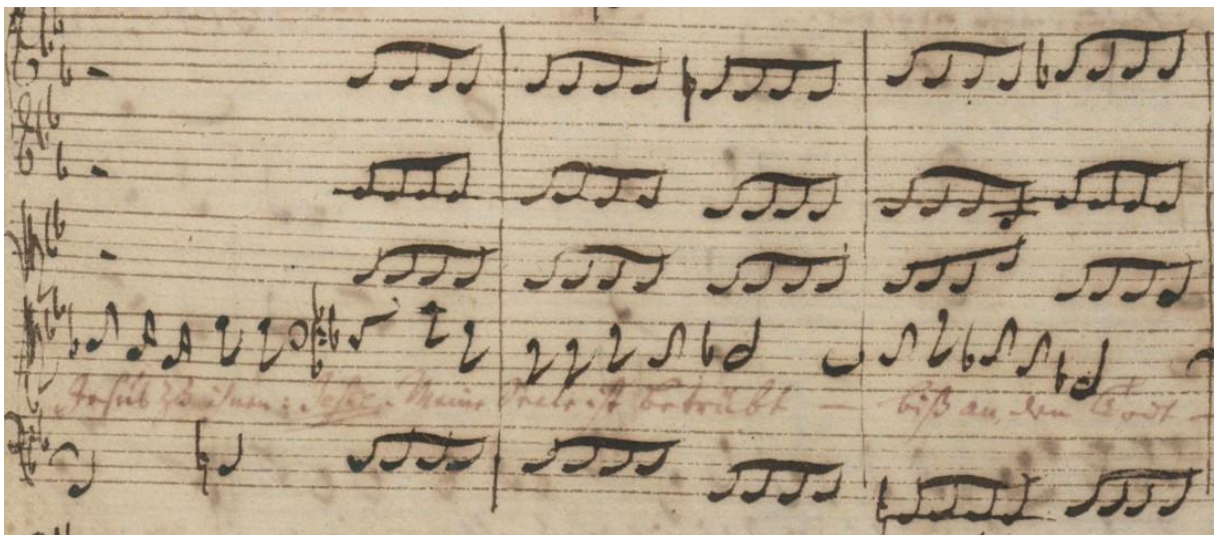
Suomessa Bachin *Matteus-passiota* päästiin kuulemaan ensimmäistä kertaa vuonna 1875, kun Richard Faltin johti teoksen Helsingin yliopiston juhlasalissa. Lavalla oli yli 150 soittajaa ja laulajaa ja sali oli täynnä kuulijoita. Vuoden 1867 romanttisessa sovituksessa orkesteriin oli lisätty mm. vaskipuhaltimia ja resitatiivit laulettiin pianon säestyksellä. Passio laulettiin saksaksi ja sitä oli lyhennetty runsaasti. Voidaan todeta, että Heikki Klemetin ansiosta *Matteus-passio* on suomalaisille niin tuttu teos. Klemetti suomensi passion ja hänen johdollaan Suomen laulu esitti sen ensi kerran vuonna 1921. Vuonna 1970 alkukielinen versio otettiin uudelleen käyttöön Lahden oratoriokuoron toimesta. Akateeminen laulu sekä Suomen laulu seurasivat perässä seuraavana vuonna. (Norio 1972, 5–6.)

Nykyisin *Matteus-passiota* esitetään Suomessa lähes pelkästään saksankielisenä versiona. Syinä suomennoksen käytön hiipumiseen voivat olla vanhahtavat sanavalinnat sekä resitatiivien kankea taipuminen suomen kielelle. (Norio 1972, 6.) On mielenkiintoinen pohdinnan aihe, onko miellyttävämpää toteuttaa teos alkukielellä vai kansankielellä. Erityisesti resitatiivien kohdalla paljastuu vaikeus mahduttaa suomenkielisiä sanoja Bachin musiikin tekstuuriin. Kuulijoille – varsinkin heille, joille teos on tuntemattomampi – on varmasti miellyttävämpää seurata pääsiäistarinaa omalla kielellään. Kun alkukielistä versiota esitetään, on tärkeää, että kuulijalle on saatavilla hyvä suomennos saksankielisen tekstin rinnalle. Luonnollisinta on esittää teos juuri sillä kielellä mille se on kirjoitettu. Onneksi Suomessakin on sävelletty passioita ja muita pääsiäisen teoksia, jotka ovat raikkaita tuulahduksia tuttujen teosten rinnalle. Tietääkseni *Matteus-passiosta* ei ole toteutettu sellaisia versioita, joissa koraalit laulettaisiin suomeksi, ja resitatiivit, aariat ja kuoro-osat saksaksi.



### 5.3 Jeesuksen roolin tarkastelua

Bachin musiikki sisältää paljon symboliikkaa. Näin on myös Jeesuksen roolin kohdalla. Passion selkeimpänä symbolina on jousisoittajien luoma sädekehä Jeesuksen resitatiiveissa. Sädekehä hiipuu ainoastaan Jeesuksen sanoissa ristillä "Eli, Eli, lama sabaktani?" (Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?). (Norio 1972; 4, 82.) Jeesuksen ahdistusta Getsemanen puutarhassa kuvaavat sydämenlyöntejä muistuttavat jousisoittajien toistuvat soinnut (Rathey 2016, 114). (Nuottiesimerkki 11) Joissakin osissa numerosymboliikka on äärimmäisissä muodoissa; Jeesuksen kuoltua maanjäristyksessä nuotissa on läpikirjoitettuna basson 32-osatremolo, kolmessa osassa 18, 68 ja 104 nuottia. Psalmeissa 18, 68 ja 104 mainitaan maanjäristykset. (Norio 1972, 84.)



Nuottiesimerkki 11. "Sieluni on kuoleman ahdistuksessa", *Passio secundum Matthaeum*, V (8), Coro (2), orch (2); BWV 244; BC D 3b: *Matthäus-Passion*, sivu 44. Mus.ms. Bach P 25.

Resitatiiveista poikkeuksellisin on Jeesuksen ehtoollisen asetussanat (Nuottiesimerkki 12). Tavanomaisesta resitatiivista poiketen asetussanat kuulostavat enemmänkin aarialta. Jeesuksen laulaessa musiikki muuttuu 4/4:sta tahtilajiin 6/4. Musiikkiin muodostuu selkeä pulssi ja ehtoollisen asetussanat erottuvat teoksen muista resitatiiveista melodisuudellaan. Näin asetussanat korostuvat musiikissa vahvasti ja sitovat musiikkia entisestään sen liturgiseen kontekstiin. Jeesuksen ottaessa maljan basson stemmassa on

yhteensä 116 nuottia. Tämä voi viitata psalmiin 116, jossa sanotaan "Minä kohotan pelastuksen majan" (Norio 1972, 26).

Nuottiesimerkki 12. *Passio secundum Matthaeum*, V (8), Coro (2), orch (2); BWV 244; BC D 3b: *Matthäus-Passion*, sivu 38. Mus.ms. Bach P 25.

## 6 Pohdinta

### 6.1 Tutkimuksen haasteet ja tavoitteet

Tutkimusta aloittaessani havaitsin suurimmaksi haasteeksi lähdemateriaalien yhtäaikaisen laajuuden ja suppeuden. Johann Sebastian Bachin *Matteus-passiosta* sekä yleisestikin passio- ja oratoriomusiikin historiasta löytyy valtava määrä tutkimusta. Bach on niin tutkittu kohde, että oli haastavaa löytää juuri tähän tutkimukseen hyödyllistä tietoa. Olisi turhaa kerrata täysin samat asiat, jotka jokaisessa Bach-kirjassa mainitaan lukuisia kertoja. Beethovenin oratoriosta löytyi yllättävän laajasti tutkimusmateriaalia. Erityisen iloinen olin Heiligenstadtin testamentin ja libreton välisen yhteyden löytymisestä, sillä se antoi perustan tekemälleni tutkimukselle Beethovenin oratorion Jeesuksen roolista. *Kristus Öljymäellä* -oratoriota oli myös helpompi tutkia Bachin passioon verrattuna, sillä se on huomattavan paljon tuntemattomampi teos kuin *Matteus-passio*. *Rakkauden Aterian* tutkiminen oli erityisen antoisaa, sillä sain keskustella teoksesta sen säveltäjän Matti Heinisen kanssa. Oli mielenkiintoista tutkia aihetta, josta ei vielä löytynyt mitään aiempaa tutkimusta.

Tutkimukseni aihe, *näkökulmia Jeesuksen solistiseen rooliin pääsiäisajan kirkkomusiikissa* näkyy tutkimuksessani teosten erilaisuuden ilmenemisessä ja siinä, kuinka olen tutkinut jokaista teosta erilaisista lähtökohdista. Kaikki teokset ovat lähdemateriaaliltaan hyvin erilaisia. *Matteus-passio* on ylitsevuotava runsaudensarvi ja *Kristus Öljymäellä* uusia oivalluksia antavana. *Rakkauden Ateria* on sen sijaan tämän ajan musiikkia, jonka toteutuksessa olen itse saanut olla mukana.

Tutkimuskysymykseni, "Miten valitsemani eri aikakausia edustavat säveltäjät ovat käsitelleet Jeesuksen solistista roolia pääsiäisajan kirkkomusiikissa?" osoittautui vaikeaksi. Jeesuksen erottuvuutta muusta musiikista oli helpointa tutkia *Matteus-passiossa* ja *Rakkauden Ateriassa*, kun taas *Kristus Öljymäellä*-oratoriossa työ osoittautui haasteelliseksi.

## 6.2 Vertailua

Matti Heinisen *Rakkauden Aterian* libretossa käytetty raamatunkohta määrittää kirkko-oopperan henkilödynamikkaa. Oopperassa on jatkuvasti toistuva kaava ymmärtämättömyyden ja ymmärryksen vuorottelusta. Kun Jeesus sanoo jotain mitä opetuslapset eivät ymmärrä, syntyy musiikissa kaaosta. Tämän jälkeen Jeesus rauhoittaa tilanteen ja musiikista tulee seesteisempää. Heiniselle oli tärkeää välittää teksti kuulijalle. Kun hän tuo epäsuhdan ja yhdentymisen vastavoimat musiikkiin, se mielestäni tukee hyvin tekstiä. Bachin *Matteus-passion* lisätessä säestäviä ääniä Jeesukselle, *Rakkauden Ateriassa* niitä vähennetään. Näin kaaos antaa tilaa Jeesukselle. Kaiken kaaoksen ja pauhun sisällä *Rakkauden ateria* on minimalistinen ja symbolinen kirkkomusiikkiteos. Mielestäni Heinisen pyrkimys kytkeä kirkko-ooppera laajempaan läntisen kirkkomusiikin traditioon on onnistunut.

Bachin ja Heinisen säveltämiä Jeesuksen rooleja yhdistää mielestäni symbolisuus. Bachin symboliikka on systemaattista ja tarkkaa, ja se tukee tehokkain affektein musiikkia, kuten kappaleen 5.3 esimerkeistä ilmeni. Symboliikka, jolla Jeesuksen rooli erottuu musiikista, on hyvin konkreettisesti erottuvaa jousisoittajien Jeesuksen ympärille luoman sädekehän, sekä muiden musiikillisten tehokeinojen, kuten ehtoollisen asetussanojen aariamaisuuden ansiosta. *Rakkauden Aterian* Jeesuksen symboliikka piiloutuu enemmän musiikin sisään kappaleessa 3.3 esitellyn yksiäänisen linjan kautta. Koko teos on lähes kokonaan Jeesuksen sanojen heijastusta. Heinisen pyrkimyksissä luoda yhteys esittäjien ja seurakuntalaisten välille rukouksella ja virsillä on mielestäni yhteys Bachin passion koraaleihin. Molemmissa teoksissa luodaan silta laulajien, soittajien sekä kuulijoiden välille. Näin molempiin teoksiin muodostuu esittäjät ja kuuntelijat yhdistävä yhdentymisen taso.

Beethovenin säveltämä Jeesus-rooli ei jaa vahvaa symbolista sävelkieltä Bachin ja Heinisen kanssa. Mielestäni Beethovenin oratorion musiikillinen sisältö kuulostaa paikoin

Bachiin ja Heiniseen verrattuna kepeältä, lukuun ottamatta oratorion uhkaavaa alkua ja juhlavaa loppua. On yllättävää, että säveltäjän jälki Jeesuksen roolissa näkyy myös libreton, eikä pelkän musiikin kautta. Voiko libreton mahdollisella henkilökohtaisuudella olla vaikutusta siihen, että Beethoven myöhemmin haukkui sitä kelvottomaksi?

*Kristus Öljymäellä* oratorion Jeesus oli tutkimistani teoksista inhimillisin. Bach ja Heininen edustavat tutkimuskohteistani Jeesuksen jumalallista puolta, ja Beethoven inhimillistä. Kun Beethovenin oratoriota tarkasteltiin hänen muun saman ajan sävellystuotantonsa kanssa, yhdistyy Jeesuksen rooli hänen sankarillisen kautensa ihanteisiin. Heiligenstadtin testamentti paljastaa säveltäjän samaistumisen Jeesuksen rooliin ja testamentin samankaltaisuudet oratorion libreton kanssa. Tämä tuo Bachiin ja Heiniseen verrattuna hyvin erilaisen näkökulman rooliin. Sen sijaan, että rooli olisi sävellysteknisesti erottunut vahvasti muusta musiikista, onkin Beethovenin Jeesuksen erottuvuus piilossa, henkilökohtaisella tasolla.

### 6.3 Erilaisia mutta samanlaisia

Toivoin, että löytäisin yhtäläisyyksiä tutkimieni teosten Jeesus-roolien välillä. Tämä punainen lanka tuntuikin löytyvän, ainakin osittain. Kaikki tutkimani Jeesuksen roolit olivat erilaisia, mutta samalla ne muistuttivat toisiaan. Vaikka säveltäjien musiikillisia ratkaisuja ei välttämättä yhdistäisi mikään, ovat kaikki tutkimani Jeesuksen roolit olleet musiikissa tai tekstissä jollain tavalla erityisiä – on se sitten symboliikkaa ja mystiikkaa, minimalismia tai henkilökohtaisen elämän heijastumia.

Toivon, että tämä kirjallinen työni voisi olla apuna laulajille, jotka valmistautuvat laulamaan Jeesuksen roolia tutkimissani kirkkomusiikkiteoksissa. Teoksesta riippumatta rooli on haastava moniulotteisuutensa vuoksi. Roolin tulkinnan pohjalla voi olla esimerkiksi jokin Matti Heinisen mainitsemista ominaisuuksista: isähahmo, uhri, Jumalan poika. Kuitenkaan Jeesuksen rooli ei välttämättä ole teoksen laajin tai merkityksellisin rooli. Bachin passioissa evankelistan rooli vie tapahtumia eteenpäin lähes yksin. Silti

Jeesuksen roolissa on jotain erityistä – sen pitäisi erottua joukosta. Tämä tutkimus esittelee erilaisia näkökulmia Jeesuksen solistirooliin. Nämä näkökulmat voivat herättää uusia ajatuksia sekä laulajalle että kuulijalle siitä, millainen rooli Jeesus kirkkomusiikkiteoksessa on ja miltä Jeesus voi kuulostaa.

## Lähteet

### Kirjalliset lähteet

Boyd, Malcolm, 1991. (toinen painos 2002). suom. Hämäläinen, Kati. *Bach*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

toim. Butt, John, 1997. *The Cambridge Companion to Bach*. New York: Cambridge University Press.

Haapasalo, Juhani, 1992. *Tekstimotetista kantaattiin*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 4. Helsinki: Yliopistopaino.

Matthews, Denis, 1985. (toinen painos 2002). suom. Kauko, Riitta. *Beethoven*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Nagano, Kent, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, 2003. *Beethoven: Christus am Ölberge, op.85* CD, Harmonia Mundi, kansivihkoteksti, Traber Habakuk.

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

Erkkilä, Lasse, Tuovinen, Ulla, Tuppurainen, Erkki, (toim.) 2003. *Kirkkomusiikin käsikirja: Vatanen, Osmo: Messu ja sen musiikki*. Sariola, Yrjö: *Kirkkomusiikki ja musiikin teologia*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Wolff, Christoph, 2001. *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*. New York: Oxford University Press Inc.

### Nuottilähteet

Beethoven, Ludvig Van – Christus am Ölberge, oratorium op. 85, Edition Breitkopf Nr. 1415

Bach, Johann Sebastian – *Matteus-passio*: Passio secundum Matthaeum, Mus.ms. Bach P 25, Staatsbibliothek zu Berlin.

[https:// digital.staatsbibliothek-berlin.de / werkansicht / ?PPN=PPN845642332](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN845642332)

Heininen, Matti – *Rakkauden Ateria*-partituuri, 2015-2016

#### Lehtiartikkelit

Pitkänen, Justus, *Pääsiäisen perinne on yhteinen*. Rondo-lehti, nr. 4/2017

#### Elektroniset lähteet

Cooper, Barry. *Beethoven's Oratorio and the Heiligenstadt Testament*, The Beethoven Journal, Vol. 10, Iss. 1, s.19–24, 1995. (viitattu 21.10.2019)

[https:// search-proquest-com.ezproxy.uniarts.fi / docview / 230172001 / fulltextPDF / 8BF685A611034414PQ / 1?accountid=150397](https://search-proquest-com.ezproxy.uniarts.fi/docview/230172001/fulltextPDF/8BF685A611034414PQ/1?accountid=150397)

evl.fi / tutki uskoa / sanasto / kantilointi. (viitattu 5.3.2020)

[https:// evl.fi / sanasto / - / glossary / word / Kantilointi#6a906a3e](https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Kantilointi#6a906a3e)

Sähköpostikeskustelut Matti Heinisen kanssa ajalla 2017-2019

Hytönen, Pirre. *Kristian Lindroos astuu Jeesuksen sandaaleihin*, Lehteri.fi, 22.5.2017. (viitattu 21.8.2019)

[https:// www.lehteri.fi / risteys / kristian-lindroos-astuu-jeesuksen-sandaaleihin /](https://www.lehteri.fi/risteys/kristian-lindroos-astuu-jeesuksen-sandaaleihin/)

Leaver, Robin, A. *Bach and Pietism*, CONCORDIA THEOLOGICAL QUARTERLY, Vol. 55, nr. 1, s.5-22, 1991. (viitattu 21.10.2109)



<http://www.ctsfw.net/media/pdfs/leaverbachandpietism.pdf>

Murtomäki, Veijo. *BEETHOVENIN ELÄMÄ JA TUOTANTO*, muhi.siba.fi, 20.5.2014. (viitattu 13.1.2019) [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas\\_beethoven1&q=beethovenin&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas_beethoven1&q=beethovenin&type=basic&tab=0)

Tuppurainen, Erkki. *PASSIO JA HISTORIASÄVELLYKSET*, muhi.siba.fi, 8.1.2007. Viite 1. (viitattu 19.12.2018)

[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_lantiset7](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset7)

Tuppurainen, Erkki. *ORATORIO KIRKKOMUSIIKIN MUOTONA*, muhi.siba.fi, 8.1.2007. Viite 2. (viitattu 22.10.2019)

[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_lantiset8&q=oratorio&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset8&q=oratorio&type=basic&tab=0)

Drabkin, William, Kerman, Joseph, Tyson, Alan, uudistettu: Johnson, Douglas, Burnham, Scott, G. *Beethoven, Ludvig van*, Grove Music Online, 20.1.2001. (viitattu 20.12.2018)

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026?rskey=P4jls9&result=4>

von Fischer, Kurt, Braun, Werner. *Passion*, Grove Music Online, 20.1.2001. (viitattu 19.12.2018)

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040090?rskey=qyO4Lm>

Tiedonannot/luennot

Matti Heinisen henkilökohtainen tiedonanto ja luento Helsingissä 12.10.2017