

Kirkollinen poikakuoro – elävä instrumentti

Matteus-passion harjoittaminen poikakuoro
Cantores Minoresin kanssa

Hannu Norjanen
Kirjallinen työ
Musiikin tohtorin
tutkinto
Taiteilijakoulutus,
DocMus
Sibelius-Akatemia
Taideyliopisto
2015

Hannu Norjanen
Unigrafia, Helsinki 2015
ISBN 978-952-329-009-9
ISBN 978-952-329-010-5 (pdf)

Tiivistelmä

Kirjallisessa työssäni tarkastelen kirkollista poikakuoroa oman johtamistyöni näkökulmasta. Olen toiminut Helsingin tuomiokirkon poikakuoron Cantores Minoresin taiteellisena johtajana vuodesta 2005 alkaen.

Tunnettuja protestanttisia poikakuoroja ovat Tuomaskuoro ja Kreuz-kuoro Saksassa sekä Cantores Minores Suomessa. Poikääniä laulavat kouluikäiset pojat, jotka Siirtyvät äänenmurroksen jälkeen miesääniin. Kuorot esittävät vuosittain suuria orkesterisäestyksellisiä, erityisesti J.S. Bachin teoksia.

Kirjallisen työni alussa valotan kirkollisen poikakuoron historiaa sekä esittelen edellä mainitut kuorot. *Matteus-passion* esittelyn yhteydessä tarkastelen lyhyesti Bachin aikaista Tuomaskuoroa.

Poikakuoro on erityinen instrumentti; se ei ole kuten lapsi-, nuoriso- tai aikuissekakuoro. Poikakuoro on jatkuvassa muutoksessa, mikä johtajan pitää huomioida ratkaisuisaan. Vuosilla aikaistuneen äänenmurroksen takia poikäänissä ollaan lyhyemmän aikaa kuin ennen. Siksi harjoitustyön pitäisi olla tehokasta ja nopeaa. Poikakuoron sointi on ainutlaatuinen, koska nuoret miesäänit ja poikien äänit muodostavat läpikuultavan soinnin, joka sopii erityisen hyvin barokin polyfoniseen musiikkiin. Barokkisoittimien matalampi viritys ei ole välttämättä poikakuorolle parempi.

Työni varsinainen kohdennus on *Matteus-passion* harjoitustyö keväällä 2010 Cantores Minoresin, Lohjan kaupunginorkesterin ja solistien kanssa Vihdin kirkossa 31.3.2010 ja Helsingin tuomiokirkossa 2.4.2010 olleita konsertteja varten. Esitys Vihdin kirkossa oli samalla kolmas jatkotutkintokonserttini.

Kuvailen kuusipäiväisen laululeirin työskentelyä osana harjoitusprosessia. Ammattiorkesterin kanssa riitti pitämäni orkesterin oman harjoituksen lisäksi kolme yhteisharjoitusta. Ammattisolistit olivat kahdessa orkesteriharjoituksessa.

Poikakuorot ovat edelleen hyvin elinvoimaisia. Niillä on ainutlaatuisen musiikillisen perinnön lisäksi merkittävä kasvatustehtävä. Musiikkia poikakuoro ei tulkitse omaehtoisesti vaan tarvitsee tämän ymmärtävän ammattijohtajan. Orkesterisäestyksellisissä teoksissa poikakuoron harjoittajan ja esityksen johtajan pitäisi olla sama henkilö. Musiikinjohtamiskoulutuksessa pitää huomioida

musiikinjohtamisen peruseriaatteiden samana pysyminen erilaisista instrumenteista ja musiikkityyleistä huolimatta.

Avainasanat: J.S. Bach, johtaminen, kirkkomusiikki, kuorot, kuoromusiikki, laulumusiikki, musiikkikasvatus, orkesterit, passiot, poikakuorot, tulkinta

Abstract

In my thesis, I discuss the ecclesiastical boys' choir institution from the perspective of my conducting work. I have been Artistic Director of Cantores Minores, the boys' choir of Helsinki Cathedral since 2005. Cantores Minores is an internationally known Protestant denomination boy's choir, as are the St Thomas Choir and Kreuz Choir in Germany. In these choirs, the upper voice parts are sung by boys of school age, who after their voices change are transferred to the male voice parts. The choirs typically perform major works with orchestra each year, especially works by J.S. Bach.

In the first part of my thesis, I discuss the history of the ecclesiastical boys' choir institution and present the aforementioned choirs in more detail. I also discuss Bach's *St Matthew Passion* and the St Thomas Choir as it was in Bach's time.

A boys' choir is an extraordinary instrument different from a children's choir, youth choir or adult mixed choir. A boys' choir is in a constant state of flux, and the conductor must take this into account. Because boys' voices are changing earlier now than they used to, singers spend less time in the upper voice parts. This calls for efficient and fast-paced rehearsals. A boys' choir has a unique sound whose translucent quality comes from the blend of young male voices and boys' voices. The sound is particularly well suited to Baroque music, although the lower tuning conventionally used on Baroque instruments is not necessarily good for a boys' choir.

The principal focus of my thesis is the rehearsal period in spring 2010 for performances of Bach's *St Matthews Passion* with the Cantores Minores, the Lohja Town Orchestra and soloists at Vihti Church on 31 March 2010 and at Helsinki Cathedral on 2 April 2010. The Vihti performance was also my third doctoral concert.

I describe the six-day rehearsal 'camp' as part of the rehearsal process. As the Lohja Town Orchestra is a professional orchestra, they required only one orchestra rehearsal and three rehearsals with the choir. The soloists, also professionals, attended two rehearsals with orchestra.

Boys' choirs remain vibrant institutions. They not only uphold an important musical legacy but also play an important educational role. A boys' choir needs to have a professional conductor who understands that the choir can not interpret the music on its own. In productions of works with orchestra, both rehearsals and concerts should be conducted by the same conductor. It should be acknowledged in

conductor training that the basic principles of conducting remain unchanged whatever the instrument or musical style.

Keywords: J.S. Bach, boys' choirs, choirs, choral music, church music, conducting, interpretation, music education, orchestras, passions, vocal music

SISÄLLYS

1 Johdanto	9
2 Taustaa	11
3 Kirkollinen poikakuoro	13
3.1 Kirkollisen poikakuoron synty	13
3.1.1 Kirkollinen poikakuoro Suomessa	15
3.1.2 Kirkollisen poikakuoron päätyypit	17
3.2 Tuomaskuoro	20
3.2.1 Tuomaskuoron historiaa	20
3.2.2 Nykyinen Tuomaskuoro	21
3.3 Kreuzkuoro	25
3.3.1 Kreuzkuoron taustaa	25
3.3.2 Nykyinen Kreuzkuoro	25
3.4 Cantores Minores	28
3.4.1 Cantores Minores synty	28
3.4.2 Cantores Minores tänään	30
3.4.3 Protestanttisen poikakuoron sointi	36
4 Matteus-passion (BWV 244) harjoittaminen	39
4.1 Huomioita Matteus-passiosta	39
4.2 Bach ja Tuomaskuoro	45
4.3 Poikakuoron harjoittamisesta	47
4.3.1 Pianon käytöstä harjoituksissa	49
4.3.2 Intonaatio ja viritystaso	50
4.4 Kuoron harjoittaminen	55
4.4.1 Orkesterisäestyksellisten kuoroteosten harjoittaminen	55
4.5 Matteus-passion kuoro-osien harjoittaminen keväällä 2010	56
4.5.1 Taustaa	56
4.5.2 Esittäjät	57
4.5.3 Matteus-passion harjoittaminen	58
4.5.4 Matteus-passion koraaleista	60
4.5.5 Nyanssit, fermaatit ja tempo	62

4.5.6	”Herzliebster Jesu” –koraalin harjoittaminen – näkökulmia mikrodynamiikkaan ja agogiikkaan	64
4.5.7	Harjoitukset ennen talvileiriä	72
4.5.8	Talvileiri	84
4.5.9	Leiripäivän rakenne	85
4.5.10	Talvileirin 1. päivä	87
4.5.11	Talvileirin 2. päivä	92
4.5.12	Talvileirin 3. päivä	96
4.5.13	Talvileirin 4. päivä	102
4.5.14	Talvileirin 5. päivä	104
4.5.15	Talvileirin 6. päivä	104
4.5.16	Talvileirin jälkeiset kuoroharjoitukset	106
4.6	Orkesterin harjoittaminen	108
4.6.1	Matteus-passion orkesteri	108
4.6.2	Basso continuo -ryhmä	109
4.6.3	Orkesterikokoonpanon muita perusteluja	111
4.6.4	Lohjan kaupunginorkesteri	112
4.6.5	Orkesterin nuottimateriaali	114
4.6.6	Orkesterin harjoitukset	116
4.6.7	Orkesterin oma harjoitus	116
4.7	Yhteisharjoitukset ja konsertit	120
4.7.1	Kuoro-orkesteriharjoitus	120
4.7.2	Tutti-harjoitus	126
4.7.3	Kenraaliharjoitus	132
4.7.4	Akustiikkaharjoitus	133
4.7.5	Konsertti Vihdin kirkossa	134
4.7.6	Pitkäperjantain konsertti Helsingin tuomiokirkossa	134
5	Johtopäätöksiä	136
6	Lähteet	144

1 Johdanto

Taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallinen työ käsittelee Johann Sebastian Bachin (1685–1750) *Matteus-passion* harjoittamista esitystä varten teoksen johtajan näkökulmasta. Käsittelem produktioita, jossa kapellimestari vastaa esityksen johtamisen lisäksi myös kuoron, orkesterin ja solistien harjoittamisesta alusta alkaen. Kuorona on Helsingin tuomiokirkon poikakuoro Cantores Minores, joka on esittänyt Helsingin tuomiokirkossa pitkäperjantaisin J. S. Bachin passioita vuodesta 1975 alkaen, jolloin muuten tämän kirjoittaja (s. 1964) osallistui J. S. Bachin *Johannes-passion* esitykseen Cantores Minores -kuoron sopraanolaulajana. Ensin kuoro esitti vain *Johannes-passiota*, mutta vuonna 1994 esitettiin ensi kertaa *Johannes-passion* ohella myös *Matteus-passio*. Vuodesta 1995 alkaen Cantores Minores on esittänyt pitkäperjantaisin Helsingin tuomiokirkossa parittomina vuosina *Johannes-passion* ja parillisina vuosina *Matteus-passion*.

Cantores Minores -poikakuoro (perustettu 1952) edustaa kirkollista, protestanttista poikakuorotyyppiä, johon myös Johann Sebastian Bachin aikoinaan johtama Tuomaskuorokin (perustettu 1212) kuuluu. Tälle kuorotyypille, joka jatkoi keskiaikaisten katedraalikoulujen kuoroperinnettä reformaation jälkeen, Bach sävelsi suuret vokaaliteoksensa. Näiden poikakuorojen toimintaan kuuluu olennaisesti *a cappella* -musiikin lisäksi suurten kuoro-orkesteriteosten esittäminen. Normaalisti poikakuoron johtaja johtaa itse myös orkesterisäestykselliset teokset. Tavallisesti taas muussa kuoromaailmassa kuoromestari eli kuoronjohtaja harjoittaa kuoron esitystä varten, mutta orkesterikapellimestari pitää orkesterin omat harjoitukset, orkesterin ja kuoron yhteisharjoitukset sekä johtaa varsinaisen esityksen. Haluan kirjoituksessani kuvata käytännön työskentelyä sen kokemuksen avulla, mikä minulle on työssäni vuosien varrella kertynyt.

Olen toiminut Helsingin tuomiokirkon poikakuoron Cantores Minoresin taiteellisena johtajana ja Cantores Minores -musiikkiopiston rehtorina tammikuusta 2005 alkaen. Lauloin itse Cantores Minoreksessa professori Heinz Hofmannin (1919–1987, kuoronjohtajana 1962–1987) johdolla vuosina 1974–1979. Tuona aikana lauloin kuorossa J. S. Bachin *Johannes-passion* esityksissä kolmena vuotena sopraanoa, yhtenä vuonna alttoa sekä yhtenä vuonna, äänenmurroksen jälkeen, bassoa.

Opiskelin syksystä 1983 alkaen Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikkiosastolla pääaineenani urkujensoitto. Opiskelujen myötä kuoronjohto ja orkesterinjohto alkoivat kiinnostaa yhä enemmän, ja suoritettuani 1990 urkujensoiton A-tutkinnon lähdin yhdeksi lukuvuodeksi Nordplus-vaihto-oppilasstipendiaattina opiskelemaan kuoronjohtoa Tukholman musiikkikorkeakouluun. Tukholman vuoden jälkeen palasin Sibelius-Akatemiaan, jossa suoritin kuoronjohdon A-tutkinnon keväällä 1992. Tämän jälkeen aloitin vielä opinnot kapellimestariluokalla, jossa suoritin orkesterinjohdon A-tutkinnon. Musiikin maisteriksi valmistuin orkesterinjohto pääaineenani 1999. Olin jo johtanut opiskeluaikani useita kuoroja ja orkestereita (mm. Cantabile- ja Amici Cantus -kuoroja sekä Polyteknikkojen orkesteria). Olen myös toiminut Tapiolan kamarikuoron taiteellisena johtajana vuodesta 1998 lähtien.

Toimin Lappeenrannan kaupunginorkesterin johtajana 1998–2001 sekä Vaasan kaupunginorkesterin johtajana 1999–2006. Olen johtanut lukuisia oopperaesityksiä, sinfoniakonsertteja, suuria orkesteri- ja kuoroteoksia sekä *a cappella* -teoksia, kantaesittänyt lukuisia sävellyksiä sekä tehnyt useita levytyksiä. Olen myös vierailut johtajana ulkomailla ja tehnyt monia ulkomaankiertueita johtamieni yhtyeiden kanssa. Olen opettanut musiikinjohtamista Sibelius-Akatemiassa tuntiopettajana 1990-luvun puolivälistä lähtien. Tutustuminen suuriin kuoro-orkesteriteoksiin jo nuorena kuoropoikana loi sellaisen kiinnostuksen tuohon ohjelmistoon ja sen esityskoneistoon, että vähitellen hakeuduin itsekin työskentelemään niiden parissa.

2 Taustaa

Aloittaessani Cantores Minoresin taiteellisena johtajana tammikuussa 2005 johdin saman vuoden pääsiäisenä kuoron perinteen mukaisesti *Johannes-passion*, olihan tuolloin pariton vuosi. Orkesterina toimi tuolloin Sinfonia Lahti. Ensimmäiset *Matteus-passio*-konsertit johdin Cantores Minoresin kanssa pääsiäisenä 2006. Orkesterina toimi Lohjan kaupunginorkesteri, joka onkin sen jälkeen soittanut orkesterina kaikissa Cantores Minoresin kanssa johtamissani *Matteus-passion* esityksissä. Esityksiä oli pääsiäisviikolla kaksi niin kuin aina myöhemminkin. Pitkäperjantain esitys on aina Helsingin tuomiokirkossa. Toinen esitys on hiljaisen viikon keskiviikkona ennen pitkäperjantaita Helsingin ulkopuolella (viime vuosina toinen esitys on ollut muuan muassa Vihdissä ja Loviisassa).

Kirjallisen työni pohjana käytän muistiinpanojani *Matteus-passion* harjoittamisesta keväällä 2010. Valmistin silloin kolmatta *Matteus-passio*-produktiota kuoroni kanssa. Olen johtanut tämän jälkeen *Matteus-passion* Cantores Minoresin kanssa myös vuosina 2012 ja 2014 ja käytän työssäni hyväkseni myös näistä produktioista saamaani kokemusta. Pyrin työskentelyni kuvaksella tuomaan esiin niitä asioita ja ongelmia, joita tämän tapaisessa produktiossa ilmenee. Yritän niiden kautta kuvailla ja esittää ajatuksiani siitä, mitä mielestäni on musiikinjohtaminen ja minkälaisia mahdollisia eroja on orkesteri- ja kuorotyöskentelyn käytännöissä ja miten niitä tulisi huomioida johtajan kannalta näiden kahden erilaisen instrumentin työskennellessä yhdessä. Vaikka *Matteus-passiota* lauletaan myös sekakuorokokoonpanolla, olen halunnut tuoda erityisesti esiin työskentelyn poikakuoron kanssa. Poikakuoro on aivan omanlaisensa instrumentti, jonka kanssa työskentely vaatii instrumentin tuntemusta. Tuon tutkielmassani esiin kokemuksiani sen parissa työskentelystä ja nostan esiin niitä seikkoja, jotka koen tärkeäksi tämän tapaisessa työskentelyssä. Vaikka poikakuoro on eräänlainen historiallinen instrumentti, tarkasteluni pääosassa eivät ole historialliset esittämiskäytännöt vaan ennemminkin käytännöllinen muusikkous ja ne käytännölliset työskentelytavat, joiden avulla yhteisesitys hiotaan esityskuntoon. Tarkoitukseni ei ole luoda *Matteus-passiosta* mitään mallitulkintaa vaan pikemminkin käyttää teoksen harjoittamisprosessia havaintojeni ja pohdintojeni materiaalina. Esittämiskäytäntöjen tunteminen kuitenkin edesauttaa teoksen ja sä-

veltäjän oman ajan ymmärtämistä. Olen myös tutustunut Bachin ajan poikakuorosointia ja kuorokäytäntöjä käsittelevään kirjallisuuteen ja yrittänyt myös tätä kautta ymmärtää Bachin kuoron sointikäsitettä. Soivaa tallennettahan Bachin ajalta ei valitettavasti ole. Nykyiset protestanttityyppiset poikakuorot ovat erilaisia kuin Bachin aikana, ja myös aika ja ympäröivä maailma ovat aivan erilaisia. Nykyinen ohjelmisto on tyylillisesti paljon laajempi ja vaatii monipuolisempaa osaamista, mutta silti haluan selvittää sitä, mikä tekee poikakuorosta edelleen ainutlaatuisen instrumentin.

3 Kirkollinen poikakuoro

3.1 Kirkollisen poikakuoron synty

Pappien muodostamien mieskuorojen jälkeen poikakuoro lienee vanhimpia kuoromuotoja länsimaisen musiikin piirissä. Miesten lisäksi liturgiaan alettiin ottamaan laulajiksi myös poikia. Naisethan eivät voineet saada pappisvihkimystä eivätkä voineet laulaa liturgiaa jumalanpalveluksissa. Vain nunnat saivat laulaa omissa luostareissaan. Yksiääninen kirkkolaulu, jota alettiin kutsua gregoriaaniseksi lauluksi, vaati harjaannusta, ja sen opettelu piti aloittaa tarpeeksi varhain (Hiley 2009, 8–9). Vanhimmat poikakuorot ovat vanhimpia edelleen toimivia länsimaisen musiikin instituutioita maailmassa. Esimerkkinä erittäin vanhasta poikakuorosta voidaan mainita roomalaiskatolinen Regensburger Domspatzen poikakuoro Saksassa. Arkkipiispa Wolfgang Regensburg perusti katedraalikoulun Regensburgin tuomiokirkon yhteyteen vuonna 975. Koulupoikien tehtävänä oli latinakouluissa opintojen lisäksi osallistua laulamalla pappien ja pappiskokelaiden ohella tuomiokirkon jumalanpalveluselämään. Erilaisia jumalanpalveluksia oli viikon aikana useita ja rukoushetkiä monesti päivässä. Koska kirkossa laulettava laulu, niin yksiääninen gregoriaaninen laulu kuin myöhemmin myös moniääninen laulu, vaati esittäjiltään musiikillista koulutusta ja opetusta, oli luonnollista, että käytännön tarpeesta syntyi sisäoppilaitoksena toimiva kuorokoulu, jossa musiikinharjoitus oli päivittäistä. Kirkollinen poikakuoro levisi hyvin nopeasti roomalaiskatollisen kirkon vaikutusalueella. Katedraalikouluja ja niihin liittyviä poikakuoroja perustettiin useiden merkittävien tuomiokirkkojen ja luostareiden yhteyteen. Katedraalikouluissa koulutettiin tulevaa papistoa sekä muuta sivistyneistöä.

Ajan tavan mukaan myös Ruotsin valtakunnassa ja näin myös Turun hiippakunnan kouluissa laulu oli yksi tärkeimmistä kouluaineista ja sitä harjoiteltiin päivittäin klo 12–13 (Jäppinen 2003, 18). Nämä katedraalikoulut olivat tuolloin ainoa tie yliopistoihin, joten niillä oli valtava merkitys eurooppalaisen sivistyksen levittämisessä (Otonkoski 2003, 18).

Martin Lutherin (1483–1546) vuonna 1517 aloittama reformaatio oli kohtalokas suurimmalle osalle katedraalikouluista niissä maissa, joista tuli protestanttisia. Näillä

alueilla katedraalikoulut ja luostarit lakkautettiin. Onneksi osa kouluista siirtyi esimerkiksi Saksassa kaupunkien ylläpidettäviksi, jolloin ne pystyivät jatkamaan myös kuorotoimintaansa kaupungin ylläpitäminä kuorokouluina (Otonkoski 2003, 20). Reformaation aloittaja Martin Luther oli suuri musiikin ystävä, jolle rikas kirkkomusiikki oli tärkeä asia (Hofmann 1966, 8). Ehkä juuri tästä syystä erityisesti Saksassa osa katedraalikoulujen kuoroista selvisi reformaatiosta ja jatkoi toimintaansa protestanttisiksi poikakuoroiksi muuttuneina. Saksassa toimii edelleenkin monta merkittävää kirkollista poikakuoroa kuorokouluina internaatteineen. Tunnetuimpia ja perinteikkäimpiä ovat Tuomaskuoro Leipzigissa sekä Kreuzkuoro Dresdenissä (Otonkoski 2003, 20).

Reformaation myötä kansankielinen seurakuntavirsi sai protestanttisessa jumalanpalveluksessa liturgisen tehtävän, joka lisäsi kuoron käyttöä messussa. Merkittävisissä kirkoissa myös latinankielinen kuoro-ohjelmisto pysyi pitkään aina J. S. Bachin aikoihin asti ohjelmistossa (Tuppurainen 2003, 47). J. S. Bachin aikaan kirkollisella poikakuorolla oli merkittävä osuus jumalanpalveluksissa. Poikakuorot esittivät liturgisen musiikin ja virsisävelmistöön perustuvien teosten ohella kirkkokantaatteja, jotka ovat moniosaisia konsertoivia soitinsäestyksellisiä teoksia ja joissa saattoi olla myös Raamatun ulkopuolisia tekstejä. Passiomusiikin esitykset vakiintuivat, ja niiden huippuna olivat lopulta J. S. Bachin passiot (muun muassa *Johannes-* ja *Matteuspassiot*) (Tuppurainen 2003, 49–50).

Pietismin ja valistuksen aatteet vaikuttivat luterilaisen kirkon kehitykseen 1700-luvulla. Yksilöllinen uskonhurskaus ja järkiperäinen ajattelu vaativat kirkkomusiikilta aitoa kirkollista tyyliä, jotta kirkkomusiikki voisi erottua maallisesta musiikista. Ihanteeksi kirkkomusiikissa tuli aikaisempaa yksinkertaisempi tyyli ja virsilaulukin muuttui "yksinkertaisimmaksi ja hitaimmaksi ajateltavissa olevaksi lauluksi". Tämä vaikutti ratkaisevasti myös poikakuorojen jumalanpalveluskäyttöön. Enää messussa ei tarvittu samassa määrin taidokasta figuraalimusiikkia eli vaativampaa moniäänistä kuoromusiikkia. Romantiikan tyyliä 1800-luvun taiteissa asetti taidemusiikin kirkkomusiikin vastakohtaksi. Aikakauden "jalo yksinkertaisuus" kuvastui kuorojen *a cappella* -laulussa, jota pidettiin ihanteellisena musiikin muotona. Romantiikan aikaan myös laajamuotoisten kirkkomusiikkiteosten esittäminen siirtyi vähitellen liturgian ulkopuolelle (Tuppurainen 2003, 53–34).

Poikakuorotkin alkoivat järjestää koulukonsertteja ja esiintyä kirkollisten tilaisuuksien ulkopuolella, vaikka kuorolaulu säilyikin osana messua tärkeimmissä luterilaisissa kirkoissa. Kirkkomusiikin liturginen funktio alkoi kiinnostaa uudestaan

1800-luvun kuluessa, ja kirkkomusiikki haluttiin palauttaa vanhojen esikuvien mukaiseksi. Myös J. S. Bachin unohdettu musiikki löydettiin uudelleen, ja tällä oli valtava merkitys sekä kuorojen että musiikin ja musiikkielämän kehitykselle. Poikakuorot ja niihin liittyvät kuorokoulut alettiin taas nähdä merkittävinä toimijoina kirkkomusiikissa. Uusklassismi 1900-luvun alussa vei vanhojen mestarien musiikin ihailun äärimmilleen (Tuppurainen 2003, 54, 57). Tämä lisäsi kiinnostusta myös poikakuoroihin, ja ajan hengessä perustettiin uusia poikakuoroja muun muassa Uppsalaan (1920), Kööpenhaminaan (1929) ja Helsinkiin (1952). Trondheimissa Norjassa elvytettiin 1900-luvun alussa uudestaan aikaisemmin katkennut vuosisatainen kirkollinen poikakuoroperinne. Moni perinteinen poikakuoro pystyi säilyttämään asemansa ja toimii elinvoimaisena kirkollisena poikakuorona tänäänkin.

3.1.1 Kirkollinen poikakuoro Suomessa

Suomessa Turkuun perustettiin vuonna 1276 tuomiokapituli, jonka yhteydessä aloitti myös samoihin aikoihin toimintansa katedraalikoulu. Suomi liittyi näin siihen katolisen kirkon yhtenäisyyskulttuuriin, jossa sivistyneistön kieli oli latina, jolla kaikki Euroopan oppineet kommunikoivat keskenään. Katolinen messu oli myös sama ympäri katolisen kirkon vaikutusaluetta, ja musiikkiperinnekin oli kirkossa joka puolella jotakuinkin sama. Tätä kautta kirkollinen musiikki, jota edustivat sekä yksiaäninen että moniaäninen kuorolaulu, rantautui vähitellen Suomeen. Turun katedraalikoulun lisäksi Suomessa oli latinakouluja pojille ainakin Porvoossa, Raumalla, Ulvilassa ja Viipurissa, joista oli mahdollisuus siirtyä myöhemmin jatkamaan opintoja Turun katedraalikouluun (Pajamo & Tuppurainen 2004, 16–17). Katolilaisuus ja sen perintö olivat vallalla Suomessa virallisesti piispa Henrikin ajoista (1100-luku) ainakin Kustaa Vaasan (1500-luku) toimeenpanemaan reformaatioon asti. Tosiasiassa katolisuus vaikutti kansan parissa paljon pitempään, pitkälti 1600-luvulle asti.

Koulun musiikinopettaja, *director cantus*, oli yhteiskunnallisesti arvostetussa asemassa. Hän oli katedraalikoulun arvoasteissa kolmas rehtorin jälkeen, pienemmissä kouluissa toinen (Tuppurainen 2003, 52). Arvoaseman osoituksena hänen virkamerkkeinään olivat hopeasauva ja purppuramantteli. *Director cantus* vastasi Turun tuomiokirkon liturgisesta musiikista messuissa, joissa katedraalikoulun viimeinen luokka oli velvoitettu toimimaan kuoripoikina (Pajamo & Tuppurainen 2004, 38). Myös Turussa niin kuin muuallakin katolisessa kirkossa, vietettiin päivittäin hetkipalvelut, joita oli monta kertaa päivän aikana. Luonnollisesti niidenkin musiikis-

ta vastasi *director cantus* katedraalikoulun poikineen yhdessä pappien ja pappiskokelaiden kanssa. Latinakoulujen pojat esiintyivät vapaa-aikoinaan myös muissa tilaisuuksissa, kuten erilaisissa juhlissa ja hautajaisissa, tai avustivat edesmenneiden henkilöiden muistoksi tilatussa sielunmessuissa. Nämä tilaisuudet toivat kaivattuja lisätuloja muuten aineellisesti varsin vaatimattomaan elämään koulun suojissa. Kesälomien aikana näillä koululaisilla oli tapana kierrellä pitkin maaseutua keräämässä varoja koulun käyntiinsä laulamalla koulussa oppimiaan lauluja. Mukana oli yksinäisen materiaalin lisäksi useita moniäänisiä sovituksia. Näin moniääninen musiikki tuli tunnetuksi muuallakin Suomessa. Ensimmäinen Suomea varten painettu laulukokoelma, *Piae cantiones* (Hurskaita lauluja, 1582), sisältää sitä ohjelmistoa, jota teinit lauloivat (Pajamo & Tuppurainen 2004, 88–90).

Usein teinit innostuivat kesäisestä vapaudestaan valitettavasti niin paljon, että nämä kesäiset lauluretket jouduttiin vähän väliä kieltämään (Jäppinen 1 2003, 24–25). Myöhemmin syntyneistä perinteistä voi mainita myös kiertelevien poikakouulaisten tähtipoikaperinteen (tiernapojat). Tämä perinne, jonka vanhimmat juuret ovat keskiaikaisissa saksalaisissa ja ranskalaisissa mysteerinäytelmissä, saapui kuitenkin Suomeen ehkä vasta 1600-luvulla (Jäppinen 2 2003, 356).

Kustaa Vaasan toimeenpanema reformaatio hävitti vähitellen latinalaisen yhtenäiskulttuurin Suomesta. Kirkolta vietiin varat ylläpitää latinakouluja, joiden toiminta supistui huomattavasti (Pajamo & Tuppurainen 2004, 42). Turun katedraalikoulu jatkoi toimintaansa vuoteen 1640, jolloin se muutettiin Kristiinan Akatemiaksi eli Suomen ensimmäiseksi yliopistoksi.

Reformaatiosta huolimatta *director cantus*, koulun laulunopettaja, säilytti keskeisen asemansa Ruotsi-Suomen hiippakunta- ja koulukaupungeissa. Kaupunkien juhlamusiikeista ja kirkkomusiikista vastasi edelleenkin koulun kuoro eli poikakuoro. Musiikki kuului edelleen koulujen opetusohjelmaan, ja lauluharjoitukset jatkuivat päivittäin (Pajamo & Tuppurainen 2004, 78). Koulujen laulumusiikki jakautui kahden osaan: *Cantus choralis* -sävelmistöön, joka piti sisällään yksiäänisiä virsisävelmiä ja liturgisia gregoriaanisia sävelmiä, sekä moniääniseen yläluokkien juhlapyhinä laulamaan *cantus figuralikseen* (Jäppinen 1 2003, 22).

Koulupoikien laulu oli tärkeä tulonlähde pojille ja kouluille. Liturgisella musiikilla ei kuitenkaan ollut enää samaa merkitystä jumalanpalveluselämässä, ja musiikin asema kouluissakin alkoi vähentyä 1700-luvulle tultaessa. Suuri Pohjan sota oli Suomen kirkkomusiikin kehityksen kannalta erityisen tuhoisa, ja sodan jälkeen kirkkomusiikin harrastus väheni edelleen, niin kuin muissakin luterilaisissa maissa (Pajamo

& Tuppurainen 2004, 140). Pietismin ja valistuksen aatteiden myötä myös Ruotsi-Suomessa kirkkomusiikin merkitys väheni ja musiikin asema liturgiassa heikkeni. Musiikinopettajan asema koulussa huonontui, eikä musiikinopettaja ollut enää yhtä tärkeä hahmo kuin ennen, mistä syystä pätevien opettajien löytäminen vaikeutui (Jäppinen 1 2003, 29–35).

Turun katedraalikoulu perustettiin uudestaan 1716, ja ainakin 1800-luvulla katedraalikoulun pojat lauloivat vielä joissakin tuomiokirkon tilaisuuksissa.

Pitkäperjantaisin esitettiin G. B. Pergolesin *Stabat Mater*a, jonka osien välissä katedraalikoulun kuoro lauloi koraaleja (Pajamo & Tuppurainen 2004, 184). Kuitenkin kirkollisen poikakuoron perinne katkesi Suomessa 1800-luvulla ja syntyi uudestaan vasta Helsingin olympiavuonna 1952, jolloin Helsingin tuomiokirkon poikakuoron Cantores Minoresin ensimmäiset harjoitukset pidettiin (Otonkoski 2003, 21–22). Nykyisin Suomessa on kymmenenkunta aktiivisesti toiminnassa olevaa poikakuoroa. Cantores Minoresin lisäksi muita suomalaisia poikakuoroja ovat muun muassa Rauman poikakuoro (perustettu 1955), Porin poikakuoro (perustettu 1969) Tampereen Pirkanpojat, (perustettu 1970), Ynnin pojat (perustettu 1975) Oulussa, Vetelin poikakuoro (perustettu 1985), Turun Chorus Cathedralis Iuniorum (perustettu 1987) ja Pohjantähdet (perustettu 2007) Kiimingissä Oulussa.

3.1.2 Kirkollisen poikakuoron päätyypit

Englannissa, jossa on myös hieno poikakuoroperinne, tapahtui muutos suhteessa katoliseen kuoroperinteeseen vuoden 1534 jälkeen, jolloin Englannin kirkko erosi paavin johtamasta katolisesta kirkosta omaksi anglikaaniseksi kirkkokunnakseen. Vaikka luostarit lakkautettiin, katedraalikoulut kuitenkin säilyivät katedraaliensa yhteydessä. Tästä alkoi kehittyä rikas ja omintakeinen anglikaaninen kirkkomusiikkiperinne, jossa poikakuoroilla on keskeinen rooli. Tunnetuimpia anglikaanisen kirkkomusiikkiperinteen ilmentymiä lienee ilta- ja yöhetkipalvelun yhdistävä *Evensong*-perinne. Katedraalikouluissa alettiin myös opettaa vain alle murrosikäisiä, jolloin aikuiset laulajat lauloivat tenori-, basso- sekä myös altoäänien ja alle murrosikäiset katedraalikoululaiset lauloivat vain ylimmän sopraanoäänien. Kuten olemme edellä huomanneet, kirkollisen poikakuoron historia liittyy saumattomasti kirkkomusiikin eri vaiheisiin sekä käsityksiin kirkkomusiikin asemasta liturgiassa. Myös moniäänisen musiikin kehitys on vaikuttanut voimakkaasti poikakuorojen muotoutumiseen.

Ennen 1400-lukua polyfoninen musiikki oli aikuisten ja kokeneempien laulajien tehtävänä: keskiajalla poikaäänät lauloivat lähinnä yksiaänisiä liturgisia melodioita, ja varhaisissa moniäänisissä teoksissa, kuten Notre Damen koulukunnan organumeissa ja moteteissa, laulajina olivat aikuiset, kokeneemmat laulajat. Latinakoulujen laulukäytäntöön moniäänisyys tuli vähitellen 1400-luvun loppupuolelle tultaessa, ja moniäänisyydestä tulikin vallitseva käytäntö poikakuoroissa (Wolff 2012, 157).

Moniäänisyyteen liittyy keskeisesti korkean miesäänen eli kontratenorin tuleminen mukaan kuoroon tenorien ja bassojen rinnalle. Erityisesti Notre Damen koulukunnan käyttämässä kolmiäänisissä moteteissa ylintä ääntä lauloi kontratenori (altus), keskimmäistä ääntä tenori ja alinta ääntä basso. Jotkut falsettilaulajat lauloivat vielä kontratenoriakin korkeammalta. Koska naisten käyttö liturgisen musiikin laulajina ei ollut ajan käsitysten mukaan mahdollista, pojat alkoivat laulaa ylimpiä ääniä. Tämän seurauksena vähitellen syntyi rakenteellisesti ja soinnillisesti toisistaan eroavia poikakuoroja eri puolille Eurooppaa. Ne voidaan jakaa kolmeen erilaiseen päätyyppiin: katolilaiseen poikakuoroon, englantilaiseen poikakuoroon ja protestanttiseen saksalaiseen poikakuoroon.

Katolilaisessa poikakuorossa pojat laulavat sopraanoa ja alttoa, mutta tenoria ja bassoa laulavat aikuiset miehet. Yleisointi on heterogeenisempi kuin kahdessa muussa poikakuorotyypissä. Poikaääntenkin (sopraanon ja alton) äänenmuodostusihanne on enemmän solistinen ja oopperamainen, ja myös poikaäänten soinnissa on mukana vibratoa. Poikaäänten sointi ei ole yhtä kuulas ja kirkas kuin muissa kuorotyypeissä. Harmonisen intonaation puhtaus on tässä poikakuorotyypissä mielestäni vaikeampaa. Tähän ryhmään kuuluu myös maailman vanhin edelleen toimiva kuoro, paavin Sikstiiniläiskappelin kuoro, joka jatkaa nykyisin poikakuorona Rooman Schola cantorumin ja paavin kuoron perinnettä (Otonkoski 2003, 18, 21). Katoliset kirkolliset poikakuorot laulavat pääsääntöisesti liturgista musiikkia ja konsertoivat harvemmin. Myös maailman tunnetuimpiin kuuluva itävaltalainen Wiener Sängerknaben (perustettu 1498) kuuluu katolilaiseen poikakuorotyypisiin. Wiener Sängerknaben toimii sisäoppilaitoksena, jonka kuorossa pojat laulavat sopraanoa tai alttoa. Äänenmurroksen tultua pojan kuoroura tässä kuorossa on ohi. Wiener Sängerknaben esiintyy kuitenkin Hofburgin kappelikirkon jumalanpalveluksissa Wienissä säännöllisesti Wienin valtionoopperan mieskuorolaisten kanssa, vaikka se ei varsinaisen kirkkokuoro olekaan. Poikien sointi-ihanne on lähempänä oopperalaulua, ja soinnissa on mukana vibratoa. Saksalainen Tölzer Knabenchor on myös tunnettu myös täl-

laisesta soinnista, ja sen laulajat tekevätkin jatkuvasti yhteistyötä muun muassa Baijerin valtionoopperan kanssa Münchenissä.

Englantilaisen poikakuoron tyypillisenä piirteenä on soinnin huomattava homogeenisuus. Tämä johtuu siitä, että pojat laulavat tässä kuorotyypissä vain sopraanoa. Tenoria ja bassoa laulavat aikuiset miehet niin kuin katolilaisessa poikakuorossakin, mutta tämän lisäksi aikuiset miehet laulavat englantilaisessa poikakuorossa myös alttoa falsettirekisterillä, jolloin heitä kutsutaan kontratenoreiksi. Tämän kuoron sointi on siis homogeeninen, etenkin kolmen alemman stemman osalta, mutta poikasopraanot saattavat jäädä soinniltaan hieman irrallisiksi ainoina lapsenääninä aikuisten äänten joukossa. Tämän kuorotyypin kuuluisin edustaja on englantilainen Cambridgen King's Collegen kappelin poikakuoro (Otonkoski 2003, 21). Kuorojen tehtävänä on hoitaa pääsääntöisesti liturginen musiikki. *Evensongeja* on lähes joka ilta, ja sunnuntaisinkin jumalanpalveluksia on useampia kuin yksi. Konsertteja on harvemmin.

Protestanttinen poikakuoro muodostuu pojista, jotka laulavat sopraanoa ja alttoa, mutta siirtyvät äänenmurrokseen jälkeen laulamaan samassa kuorossa tenoria ja bassoa. Kuoro kasvattaa siis itse myös miesäänien laulajansa. Nuorissa miesäänissä on myös keveyttä ja notkeutta, ja ne sopeutuvat homogeenisesti poikaääniin. Tässä kuorossa myös kuoron sointi- ja ohjelmistoperinne jatkuvat saumattomasti, sillä samat laulajat laulavat kuorossa useita vuosia. (Otonkoski 2003, 21.) Sisäoppilaitoskuorot laulavat jumalanpalveluksissa viikoittain, mutta lisäksi ne konsertoivat säännöllisesti.

Suomessa katkenneen poikakuorolaulun perinteen jatkajaksi perustettiin vuonna 1952 Helsingin tuomiokirkon poikakuoro Cantores Minores, jonka esikuvana on protestanttinen poikakuoro (esim. J. S. Bachin Tuomaskuoro ja Dresdenin Kreuzkuoro). Protestanttisia poikakuoroja on erityisen paljon juuri Saksassa. Aiemmin mainittu Regensburger Domspatzen, todennäköisesti vanhin saksalainen edelleen toimiva poikakuoro, edustaa poikkeuksellisesti soinnilliselta rakenteeltaan protestanttista poikakuorotyyppiä, vaikka se kuuluukin roomalaiskatoliseen kirkkoon (Otonkoski 2003, 21).

3.2 Tuomaskuoro

3.2.1 Tuomaskuoron historiaa

Leipzigin Tuomaskuoro on varmastikin tunnetuin protestanttisista saksalaistyyppisistä poikakuoroista. Vaikka Johann Sebastian Bachin, joka oli tuomaskanttorina ja samalla kuoron johtajana 1723–1750, nimi on tehnyt kuorosta sittemmin maailmankuulun, sillä oli pitkä historia merkittävänä kuoroinstituutioon jo ennen Bachia. Bach oli itsekin laulanut poikakuorossa käydessään koulua Lüneburgin Michaelschulessa ja myös kokenut siellä äänenmurroksen (Wolff 2000, 55, 59). Tuomaskuoron perustamisvuotena pidetään vuotta 1212, jolloin maakreivi Dietrich von Meißen antoi määräyksen luostarin perustamiseksi Leipzigiin. Tuossa luostarin perustamisasiakirjassa mainitaan "Chorherren", kuoromiehet (Maul 2012, 7). Tuomaskoulu perustettiin 1256, ja se on Saksan vanhin edelleen toimiva koulu. Reformaation jälkeen Tuomaskuoro muuttui kaupungin ylläpitämäksi kuorokouluksi ja kuoron tehtävänä oli huolehtia musiikista Leipzig'n neljässä pääkirkossa. Tätä varten kuoro oli jaettu taitojensa mukaan neljään eri ryhmään. Nykyisin kuoro laulaa Tuomaskirkossa viikoittain (ellei kuoro ole lomalla tai konserttimatkalla) perjantaisin, lauantaisin ja sunnuntaisin. Kun Tuomaskuoro vietti 800-vuotisjuhliansa vuonna 2012, juhluvuoden teemana oli "glauben, lernen und singen" (uskoen, oppien ja laulaen). Siinä tiivistyy Tuomaskuoron ominaispiirre eli kirkon, koulun ja laulamisen yhteys. Vanhoja kouluja ja kuoroja on muitakin, mutta näin ainutlaatuinen musiikkiperinne on poikkeuksellista. Leipzig veti jo varhain messu- ja yliopistokaupunkina puoleensa väkeä ympäri maata. Tuomaskouluun pyrki oppilaita eri puolilta Saksaa, ja sinne valittiin akateemisesti ja musiikillisesti kyvykkäimmät oppilaat. Tuomaskanttoreilla oli käytettävissään poikkeuksellisen lahjakas materiaali.

Tuomaskanttorit olivat kyvykästä väkeä, joilla oli usein yliopistollisia opintoja, täytyihän heidän kyetä opettamaan musiikin ohella koulupojilla myös latinaa. Esimerkiksi kanttori Seth Calvisius (tuomaskanttorina 1594–1615) oli monipuolinen mies, ja hänet tunnettiin astronomina, historioitsijana, muusikkona ja runoilijana (Wolff 2012, 161).

J. S. Bachin tullessa tuomaskanttoriksi 1723 oppilaiden akateemiset kyvyt olivat alkaneet saada yhä suuremman merkityksen oppilaiden valintakriteerinä musiikillisen kyvykkyyden kustannuksella. Tästä Bach sai aiheen valittaa esimiehilleen kau-

pungin raadissa. Hänen jälkensä tilanne ei suinkaan parantunut, vaikka rikas kirkkomusiikkiperinne jatkuikin. Kuoron tasosta Bachin jälkeenkin kertoo se, että kun Mozart vuonna 1785 vieraili Tuomaskoulussa ja kuuli kuoron laulavan Bachin 8-äänisen motetin *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226), esitys teki Mozartiin suuren vaikutuksen (Maul 2012, 270).

Felix Mendelssohn (1809–1847) saattoi perustaessaan ensimmäisen ammattimusiikoiden koulutukseen tarkoitetun konservatorion Leipzigiin vahvasti nojata Tuomaskuoron musiikkikasvatusperinteeseen. Hänen aloittamansa Bachin musiikin uudelleen esiin tuonti vaikutti myös voimakkaasti Tuomaskuoron kehitykseen. Tuomaskuoro oli "oikea" Bach-kuoro, ja sen maailmanmaine alkoi levitä. Vuoden 1888 jälkeen Tuomaskuoron jakaminen sunnuntaisin neljäksi alakuoroksi neljän kirkon messuja varten rajoitettiin laulamiseksi "vain" kahdessa pääkirkossa, Nikolainkirkossa (aina 1939 asti) ja Tuomaskirkossa. Tuomaskanttori Karl Straube (tuomaskanttorina 1918–1939), lisäsi harjoitusten ja esiintymisten määrää ja vei kuoron myös ensimmäistä kertaa esiintymään ulkomaille (vuonna 1920 Tanskaan ja Norjaan) (Maul 2012, 325–326). Kuoro joutui käymään läpi myös kahden totalitäärisen vallan ajan, ensin natsi-Saksan ja sitten DDR:n, mutta se selvisi niistä niin kuin aiemmin 1600-luvulla 30-vuotisen sodan ajasta jatkaen perinnettään nykyaikaisena poikakuoroinstrumenttina, joka on pitkän historiallisen jatkumon tulos.

3.2.2 Nykyinen Tuomaskuoro

Nykyisin Tuomaskuorossa on lähes sata laulajaa. Kuoro ja koulu ovat kaupungin ylläpitämiä, mutta kirkko tukee kuoroa ja maksaa kuorolle sen esiintymisistä Tuomaskirkossa. Saksalaiseen tapaan varsinaiseen kuoroon tullaan neljännelle luokalle. Koulu ja kuoro jatkuvat 12. luokan loppuun, jonka jälkeen kuorolaiset jättävät kuoron suoritettuaan ylioppilastutkinnon. Varsinaisessa kuorossa ollaan siis pisimmillään yhdeksän vuotta. Kuorolaiset muodostavat omat luokkansa, vaikka koulussa on muitakin oppilaita. Kuorosta kiinnostuneet pojat voivat pyrkiä Anna Magdalena Bach -koulun ensimmäiselle ja toiselle luokalle, jolloin he saavat painotettua kuorolaulun, laulun, musiikinteorian sekä pianonsoiton opetusta. Luokilla on muitakin lapsia, myös tyttöjä. Kolmas luokka on varsinainen kuoron valmennusluokka, jolle pyritään toisen luokan keväällä. Kolmannen luokan lopulla pyritään Tuomaskuoroon, jonne hyväksytyt aloittavat kuorossa neljännen luokan alussa. Tässä vaiheessa pojan vanhemmat ja Leipzigin kaupunki tekevät sopimuksen lapsen sitoutumisesta Tuomas-

kuoron toimintaan. Ensimmäinen puoli vuotta on koeaikaa, jonka jälkeen on vielä lopullinen koe kuoroon pääsemiseksi. Tällöin selvitetään vielä pojan ja perheen motivaatiota vuosien sitoutumiseen vaativaan kuoro- ja koulutyöhön. Kuoroon pyritään myös muualta Saksasta ja jopa ulkomailta. Vuonna 2012 kuorolaisista 60 % oli kotoisin Leipzigista ja sen välittömästä läheisyydestä. Kuoroon pääseminen ei edellytä välttämättä valmennusluokalla olemista. Kuorolaiset siirtyvät viidennen luokan alussa Anna Magdalena Bach -koulusta Tuomaskouluun (kymnaasiin), jota kuorolaiset käyvät omilla luokillaan ylioppilaaksi asti.

Neljännän luokan ajan Leipzigissa ja sen lähiympäristössä asuvat kuorolaiset voivat asua kotonaan. Viidennestä luokasta alkaen kaikkien kuorolaisten tulee asua kuoron asuntolassa eli saksalaisittain alumnaatissa. Siellä eri-ikäiset pojat asuvat keskenään noin kuuden hengen huoneissa ja vanhemmat pojat myös kantavat vastuuta nuoremmistaan. Tällainen asumisjärjestely on ainutlaatuinen ja kuvastaa Tuomaskuoron pedagogista ajatusta eri-ikäisten toimimisesta yhdessä. Tuomaskoulu ja Tuomaskuoro sijaitsevat vastapäätä toisiaan samalla kadulla. Ne ovat osa Campus Thomanum -suunnitelmaa, jossa samaan kortteliin tulevat sijoittumaan Forum Thomana, huvila, jossa on harjoitustiloja ja tuomaskanttorin työhuone. Korttelissa sijaitsee myös vuonna 2013 uusittu alumnaatti, jossa on kuoron uusi harjoitussali. Samalla alueella on myös Tuomaskoulu ja musiikkiin painottuva peruskoulu, Lutherkirkko, musiikkileikkikoulu sekä toimitilat iltapäiväkerhoille. Yhteiset ruokailut ovat kuorolle erittäin tärkeitä. Vaikka pojat ovat koulussa eri luokilla, kaikki kuorolaiset tulevat syömään yhdessä alumnaattiin, jossa kuorolla on oma ruokala ja siellä oma keittiöhenkilökunta. Aterioiden yhteydessä pidetään yhteinen ruokarukous ja lauletaan ruokalaulu.

Tuomaskuorolaisen koulutukseen kuulu viikoittain henkilökohtainen laulutunti ja soittotunti; jokaisen pitää opiskella jotain klassista instrumenttia laulun lisäksi. Kuorolaiselta vaadittavaa oppimismenopeutta ja työtahtia voi luonnehtia todelliseksi ammattikuoron toiminnaksi. Lukukauden aikana lähes jokaisena viikonloppuna on esiintymisiä Tuomaskirkossa, ja seuraavan viikonlopun teoksia aletaan harjoitella edeltävänä maanantaina. Ohjelmistossa on aina jotakin kuorolaisille ennestään tuntematonta. Vaikka osa varsinkin messujen ohjelmistosta toistuu ja tietyt teokset toistuvat vuosittain (kuten *Matteus-passio* ja *Jouluatorio*), on sekä äänenmurroksen että joka vuosi uuden kuoroluokan mukaantulon ansiosta aina mukana poikia, jotka laulavat teosta ensimmäistä kertaa. Joka vuosi miesäänistä poistuu viimeinen luokka eli kokeneimmat ja vanhimmat laulajat.

Kuoroharjoituksia, osa niistä stemmajarjoituksia osa koko kuoron harjoituksia, on päivittäin. Maanantaina aloitetut teokset esitetään jo seuraavana perjantaina, uudestaan lauantaina motetissa ja osa vielä sunnuntain jumalanpalveluksessa (H. Norjanen, keskustelu tuomaskanttori Billerin kanssa 23.9.2009). Ennen kesälomaa heinäkuun alussa on noin viikon mittainen kiertue kotimaassa, joka on samalla kuluvan vuoden ylioppilaiden jäähyväiskiertue kuorossa. Pojat pääsevät kotiin lukukausien aikana keskimäärin joka kolmas viikonloppu. Jouluaatto ja -päiväkin vietetään kuoron kanssa, koska silloinkin on esiintymisiä. Orkesterisäestyksellisissä teoksissa orkesteriosuudet soittaa Leipzigin Gewandhaus-orkesteri, jonka muusikoiden työtehtäviin esitykset Tuomaskirkossa Tuomaskuoron kanssa kuuluvat. Kuoro tekee yhteistyötä myös periodisoitimmilla soittavien yhtyeiden kanssa. Kaikki Tuomaskuoron orkesterikonsertit johtaa luonnollisesti tuomaskanttori.

Tuomaskanttori Georg Christopf Biller (s. 1955), kuoron oma kasvatti, on 16. tuomaskanttori J. S. Bachin jälkeen ja hän aloitti virassaan vuonna 1992 (Mundus 2012, 170). Valitettavasti Biller joutui luopumaan virastaan yllättäen tammikuussa 2015 terveydellisistä syistä. Väliaikaisena johtajana helmikuusta 2015 alkaen on toiminut kuoron oma laulunopettaja Gotthold Schwarz. Hän toimii kuoron johtajana siihen asti kunnes uusi tuomaskanttori saadaan valittua ja tämä astuu virkaansa, mikä tapahtuu vuoden 2016 aikana. Billerin aikana Tuomaskuoron kansainvälinen maine kasvoi entisestään muun muassa jokavuotisten eri puolille maailmaa suuntautuvien ulkomaankiertueiden myötä. Suomessa Tuomaskuoro on muuten vierailut viimeksi vuonna 1970. Biller aloitti Bachin kantaattiprojektin, jonka tarkoituksena oli esittää Bachin kirkkokantaatit Tuomaskirkossa Gewandhaus-orkesterin kanssa kirkkovuoden mukaisesti. Kantaattiesitykset myös levytetään, ja tästä vähitellen syntyvää kantaattien kokonaislevytystä julkaistaan koko ajan. Vuosittain toistuviin esityksiin kuuluvat luonnollisesti myös Bachin *Matteus-passion* esitykset pääsiäisviikolla ja *Jouluoratorion* esitykset jouluaikana.

Tuomaskuoron sointi on läpikuultava ja rikas, mutta siinä on myös voimaa. Koska kaikki käyvät viikoittaisilla laulutunneilla, kuoron sointi on myös hyvin yhtenäinen. Miesäännet ovat hyvin nuoria, joten äännet ovat kevyitä eivätkä kovin voimakkaita, ehkä joskus hieman liiankin kevyitä, mutta ne sulautuvat poikääniin ja ovat tasapainossa äänellisesti poikäänten kanssa, vaikka miesääniä olisi enemmänkin.

Aina vain aikaisempi äänenmurros on suuri uhka poikakuorojen toiminnalle, ja tämä koskee myös Tuomaskuoroa. Kuorolla onkin oma lääkäri Michael Fuchs, joka on erikoistunut poikien äänenkehitykseen ja joka seuraa tiiviisti kuorolaisten äänen-

murroksen alkamista ja sen kehitystä (Weil 2013). Poikakuorot ovatkin jatkuvassa muutostilassa ja voidaan sanoa, että vain muutos on niissä pysyvää, koska pojat ja heidän äänensä muuttuvat ja kehittyvät koko ajan. Äänenmurroksen aikana saksalaisissa poikakuoroissa pidetään laulamista taukoa, jonka pituus riippuu äänenmurroksen luonteesta. Professori Heinz Hofmann (1919–1987), joka toimi 25 vuotta Cantores Minores -kuoron johtajana 1960–80-luvuilla, luokittelee äänenmurroksen kolmeen erilaiseen perustyyppiin. Ensimmäinen tyyppi on *hyppymutaatio*, jossa ääni muuttuu lyhyessä ajassa. Aluksi ääniala on suppea, mutta se laajenee nopeasti. Toinen äänenmurroksen tyyppi on *glissandomutaatio*, jossa ääniala laskee pitemmän ajan kuluessa. Tällöin poika ikään kuin äänellisesti valuu kuorossa eri stemmojen lävitse pystyen laulamaan koko ajan äänenmurroksen aikana. Usein tällaisen äänenmurroksen läpikäyneet pojat ovat laulaneet monissa teoksissa useampia stemmoja. Kolmas äänenmurroksen tyyppi on *kova äänenmurros*, jossa ääni katkeilee eikä toimi määrättyillä äänialueilla lainkaan. Tällaisessa tapauksessa on pieni laulutauko suotava. Glissandomutaatio on kokemuksen perusteella yleisin äänenmurroksen muoto, kova mutaatio taas harvinaisin (Hofmann 1983, 20). Äänenmurros johtuu puberteetti-ikässä tapahtuvasta hormonitoiminnan muutoksesta, jonka seurauksena äänielimet alkavat kasvaa. Äänenkorkeuden laskun aiheuttaa kurkunpään ja varsinkin äänihuulten kasvaminen (Pihkanen 2011, 14). Poikien ääniala laskee suunnilleen oktaavin (Aalto & Parviainen 1990, 126).

Äänenmurroksen alkamisikä ja kesto vaihtelevat suuresti. Siitä kuitenkin ollaan yksimielisiä, että äänenmurros niin kuin muukin puberteettikehitys on aikaistunut elinolojen kohentumisen, paremman ravinnon ja terveyden myötä. Joidenkin mukaan puberteettikehitys on aikaistunut useilla vuosilla sitten 1800-luvun (Pihkanen 2011, 14–15). Aikaistunut äänenmurros on vaikuttanut muiden poikakuorojen tapaan myös Tuomaskuoron toimintaan. Sopraanoja kuorossa on suhteessa miesäänten määrään vähemmän kuin aikaisempina vuosikymmeninä. Miesäänissä on mukana myös entistä nuorempia laulajia. Koko kuoron harjoituksissa huomiota pitää kiinnittää eniten sopraanoihin muun kuoron kustannuksella (Weil 2013). Pojille suunnattu laulunohjaus pitää aloittaa aiempaa aikaisemmin. Siksi Tuomaskuoro on aloittanut myös musiikkileikkikoulutoiminnan, jotta pojat saataisiin innostumaan laulamista aiemmin ja jotta kuoroon riittäisi tulevaisuudessa tarpeeksi pyrkijöitä.

3.3 Kreuzkuoro

3.3.1 Kreuzkuoron taustaa

Dresdenissä toimiva Kreuzkuoro muistuttaa toimintatavoiltaan suuresti Tuomaskuoroa. Kreuzkuoron historia katsotaan alkavaksi siitä, kun Dresden mainitaan vuonna 1216 ensimmäistä kertaa kaupunkina (Härtwig 2006, 11). Koulu on ollut kaupungin ylläpitämä alusta alkaen, vaikka ei tiedetäkään, velvoittiko kaupunki jo olemassa olevan koulun pojat laulamaan kirkossa vai perustettiin koulu varta vasten kasvatamaan kuoropoikia. Joka tapauksessa koululaiset velvoitettiin laulamaan liturgiassa Kreuzkirkossa alusta asti. Kaupungin kouluna Scola Crucianis, Kreuzkoulu, jatkoi toimintaansa reformaatiosta huolimatta, vaikka liturginen uudistustyö kesti useita vuosia. Kreuzkuoron velvollisuuksiin kuului laulaa kaikissa Kreuzkirkon messuissa pyhä- ja juhlapäivinä sekä vespereissä. Myöhemmin kuoro velvoitettiin osallistumaan myös Dresdenin pääkirkon Frauenkirchen sunnuntaimessuihin. Kuorolla onkin ollut näistä ajoista asti läheinen suhde Heinrich Schützin (1585–1672) musiikkiin. Schütz toimi vuosia Dresdenissä hovikapellimestarina ja sävelsi runsaasti saksankielistä kirkkomusiikkia. Vaikka kaupunki ja kirkko ylläpitivät kuoroa taloudellisesti, köyhemmät kuorolaiset kiertelivät kaduilla laulamassa kerätäkseen rahaa. Kuoro on pysynyt toiminnassa lukuisista sodista ja niin natsisaksan kuin DDR:nkin ajasta huolimatta. Kuoron johtaja oli vuosina 1930–1971 kreuzkanttori Rudolf Mauesberger (1889–1971), joka sai pidettyä kuoron hengissä natsismin ja kommunismin aikana ja sai lisäksi säilytettyä kuoron kirkollisen yhteyden. Kreuzkuoron johtajan tehtävä, kreuzkanttorin virka, oli ja on edelleenkin protestanttisen saksan merkittävimpiä kirkkomuusikon virkoja.

3.3.2 Nykyinen Kreuzkuoro

Nykyinen kreuzkanttori ja Kreuzkuoron johtaja Roderich Kreile (s. 1956) on järjestyksessään 28. kreuzkanttori reformaation jälkeen. Hän aloitti tehtävässään vuonna 1997. Kaikki kuorolaiset käyvät Kreuzkymnaasia, ja kuorossa on kaiken kaikkiaan noin 150 laulajaa. Kuoro on periaatteessa sisäoppilaitos, ja sen alumnaatissa on asuinpaikka 90 kuorolaiselle. Kahden ensimmäisen kuorovuoden ajan kuorolaisten

pitää asua alumnaatissa, lomat ja viikonloput pojat saavat nukkua kodeissaan. Kuumennesta luokasta alkaen Dresdenissä asuvat pojat saavat asua kotonaan, vaikka suurin osa haluaakin jatkaa asumista alumnaatissa, jossa asutaan kahden, kolmen pojan huoneissa. Saman ikäiset pojat asuvat yhdessä ja eri-ikäiset asuvat kolmessa eri kerroksessa, ylimmässä abiturientit. Kuorolla on omat ammattipedagogit joka luokka-asteella, jotka huolehtivat pojista ja heidän kasvattamisestaan poikien ollessa alumnaatissa. Kuoron valmennusluokkana on kolmas luokka, jolta pyritään varsinaiseen kuoroon, jossa aloitetaan neljänneltä luokalta. Kuoroon voi toki pyrkiä myös valmennusluokan ulkopuolelta. Yhden kuoron työntekijän päätoimena on jatkuvasti kiertää kouluissa etsimässä sopivia kandidaatteja Kreuzkuoroon. Kuorossa ollaan 12. luokan loppuun, jolloin kuorosta lähdetään ylioppilaaksi tulon jälkeen niin kuin Tuomaskuorostakin. Koulussa opiskellaan normaalien kouluaineiden lisäksi musiikkia joka päivä kuoroharjoitusten ja kerran viikossa pidettävien henkilökohtaisten laulu- ja soittotuntien muodossa, ja lisäksi opiskellaan musiikin teoriaa. Pakolliset vieraat kielet ovat latina ja englanti. Koulussa on muitakin musiikkiluokkalaisia sekä tavallisia koululaisia, ja kahdeksannelta luokalta alkaen kreuzkuorolaiset ovatkin sekaluokilla. Myös kreuzkuorolaiset ruokailevat yhdessä, aivan kuten tuomaskuorolaisetkin, ja sitä varten kuorolla on oma ruokasali ja keittiöhenkilökunta koulun yhteydessä. Äänenmurroksen yhteydessä pojat pitävät tauon, jonka pituus riippuu äänenmurroksen etenemisestä, ja kuoroon palataan koelaulun kautta.

Koulun opettajat huolehtivat kouluaineiden opetuksesta, mutta kuoro on palkannut musiikinopettamisesta vastaavan henkilökunnan. Muutakin henkilökuntaa kuorolla on paljon: Kaksi päätoimista ompelijaa pitävät huolta kuoron esiintymisasuista, joita joka laulajalla on kaksi. Päätoiminen nuotistonhoitaja vastaa kuoron 3200 teoksen nuottikirjastosta ja lähes 800 vuoden ajanjaksolta olevasta arkistomaterialista. Toimistossa on lisäksi toiminnanjohtaja ja useita toimistotyöntekijöitä. Kuoronjohtajan apuna kuoroa harjoittaa myös kuoron päätoiminen varajohtaja (vuonna 2015 Peter Kopp), joka myös johtaa vuosittain osan kuoron esiintymisistä.

Kuoro harjoittelee päivittäin, ja jollain ryhmällä saattaa olla kaksikin harjoitusta jonakin päivänä. Koko kuoron harjoitukset ovat torstaisin ja perjantaisin. Kuoro laulaa nykyisin viikoittain Kreuzkirkon lauantai-illan vesperissä (noin 20 kertaa vuodessa) ja sunnuntaimessussa (noin 30 kertaa vuodessa). Näitä viikonloppuesiintymisiä varten kuoro on jaettu kolmeen osaan, joista yksi on vapaalla. Kuoro esiintyy lisäksi omin konsertein jatkuvasti ja tekee matkoja ympäri maailmaa.

Kreuzkuoron sointi on selvästi kuulaampi ja kevyempi kuin Leipzigin Tuomaskuorolla. Aiemmin Kreuzkuoro esitti vuorovuosina Bachin *Matteus-* ja *Johannespassion*. Nykyisin *Matteus-passio* esitetään joka vuosi ja välillä sen lisäksi myös *Johannes-passio*. Bachin *Jouluoratorion* esitykset ennen joulua (kantaatit 1–3) ja joulun jälkeen (kantaatit 4–6) kuuluvat luonnollisesti myös jokavuotisiin perinteisiin. Kuoro esittää Brahmsin *Ein deutsches Requiem*in joka vuosi tuomiosunnuntaina. Yleensä mukana on myös aikuisista koostuva kamarikuoro (poikkeuksena vuosi 2011, jolloin toisena kuorona oli Cantores Minores). Vakituksena yhteistyöorkesterina on Dresdenin filharmoninen orkesteri, jonka kanssa kuorolla on sopimus vuosittain toistuvista konserteista. Nämä konsertit johtaa luonnollisesti aina kreuzkanttori.

3.4 Cantores Minores



3.4.1 Cantores Minores syntyä

Cantores Minores on lähes 400 pojan muodostama musiikkiopisto (2015), jonka ytimessä on noin 140 laulajan edustuskuoro, A-kuoro. Tämä kuoro esiintyy vuosittain 60–80 kertaa, ja se pyrkii ylläpitämään parhaiden protestanttisten poikakuorojen perinteitä sekä kehittämään edelleen omalta osaltaan suomalaista musiikki- ja poikakuorokulttuuria. Vuosittaisiin konsertteihin kuuluvat muun muassa J. S. Bachin koko *Jouluoratorion* esitykset sekä Bachin *Matteus-* ja *Johannes-passioiden* esitykset vuorovuosin.

Vaikka kuoro on nimeltään Helsingin tuomiokirkon poikakuoro Cantores Minores, sitä ylläpitää yksityinen kannatusyhdistys Cantores Minores ry, jota johtaa yhdistyksen hallitus. Cantores Minores eroaa saksalaisista esikuvistaan siinä, että kuorolla ei ole omaa koulua tai alumnaattia, vaan kaikki kuorolaiset, jotka tulevat ympäri pääkaupunkiseutua, asuvat kotonaan. He käyvät eri kouluja ja tulevat koulupäivän jälkeen harjoitukseen kuoron harjoitustiloihin Helsingin Kruunuhakaan, Meritullintori kolmeen, jossa kuorolla on Helsingin evankelisluterilaisen seurakuntayhtymän sen

käyttöön osoittamat toimisto- ja harjoitustilat. Kuoron kaikki harjoitukset ja opetus tapahtuvat iltapäivisin. Yhteistyökouluja on kaksi, Kaisaniemen alakoulu ja Kruunuhaan yläkoulu, joissa opiskelee muutamia kymmeniä Cantores Minores -kuoron laulajia. Tämä yhteistyö alkoi Helsingin kaupungin opetusviraston kanssa vuonna 1994.

Cantores Minoresin perusti Helsingin silloisen Keski-Helsingin seurakunnan (Helsingin tuomiokirkkoseurakunta perustettiin vasta 1959) kirkkoherran Aapo Santavuoren aloitteesta pastori Tarmo Nuotio (1916–2009). Nuotio kutsui kuoron ensimmäiseksi johtajaksi amerikansuomalaisen Ruth-Ester Hillilän (1928–2001), jonka kausi kesti kuitenkin alle vuoden. Ensimmäinen ammattikuoronjohtaja oli Itävaltalainen Wiener Sängerknabeniakin johtanut kapellimestari Peter Lacovich (1920–2012, johtajana 1954–59 ja 1960–62). Suomalainen Harald Andersén (1919–2001) toimi Lacovichin ensimmäisen kauden jälkeen kuoronjohtajana vain yhden kauden (1959–60). Kuoron toimintaan on vaikuttanut voimakkaasti Lacovichin toisen kauden jälkeen Cantores Minoresin johtajana aloittanut saksalainen Heinz Hofmann (1918–1987, johtajana 1962–1987), jonka ansiosta Cantores Minoresin esikuvaksi tuli protestanttinen poikakuoro. Hoffman oli itse saksalaisen Zwickaun protestanttisen Pyhän Katariinan kirkon poikakuoron kasvatti. Lacovich taas oli roomalaiskatolinen, jolloin hänen aikanaan kuorossa oli wieniläisen Wiener Sängerknabenin esikuvan mukaisesti vain poikaääniä, sopraanoja ja altoja. Kun miesääniä tarvittiin, kuten *Johannes-passion* esityksissä, niiden osuuksia lauloivat joko poikien isät tai Sibelius-Akatemiasta palkatut opiskelijat. Lacovichin johtajakausten aikana Cantores Minores esiintyi myös yhdessä aikuiskuorojen kanssa: esimerkiksi Beethovenin *C-duurimessu* esitettiin yhdessä Lacovichin johtaman sekakuoro EOL:n kanssa. Hofmannin aikana kuoron ohjelmisto muuttui vastaamaan saksalaisten esikuvien ohjelmistoa, jota täydennettiin suomalaisilla ja pohjoismaisilla teoksilla. Uutta musiikkia tilattiin myös nykysäveltäjiltä kuten A. Melnäsiltä, B. Johanssonilta, Ib Nørholmilta ja Einojuhani Rautavaaralta.

Heinz Hofmannin aikana luotiin kuoron nykyisen koulutusjärjestelmän perusta, ja hän otti käyttöön kuoron tänäkin päivänä käytössä olevan esiintymisasun, mustan kaavun ja valkoisen kauluksen. Vuosittaiset Bachin *Johannes-passion* esitykset alkoivat pitkäperjantaina 1975 ja vuosittaiset Bachin *Jouluoratorion* kolmen ensimmäisen kantaatin esitykset jouluna 1981. Ulkomaanmatkoja alettiin tehdä joka toinen vuosi, 1980-luvulta alkaen joka vuosi. Hofmannin aikana kuoron koko ja toiminta laajenivat huomattavasti, ja kuorossa olikin hänen aikanaan 1980-luvulla kaikki

kuoron koulutusryhmät mukaan lukien parhaimmillaan lähes 350 poikaa ja nuorta miestä.

Hofmannin kuoltua 1987 hänen seuraajakseen tuli itäsaksalainen Kreuzkuoron kasvatti Christian Hauschild (1940–2009, johtajana 1987–2004), joka oli jo käynyt kuoron harjoitusleireillä äänenmuodostajana ja harjoittajana. Silloisen maailmanpoliittisen tilanteen vuoksi Hauschild pystyi työskentelemään aluksi Suomessa vain kaksi viikkoa kerrallaan, minkä jälkeen hänen oli työskenneltävä Itä-Saksassa Dresdenissä seuraavat kaksi viikkoa. Vasta kun Berliinin muuri oli murtunut marraskuussa 1989 ja Saksan olot olivat muuttuneet, hän pystyi aloittamaan työnsä Cantores Minoresin johtajana kokoaikaisesti vuonna 1991. Hänen kaudellaan kuoron ohjelmisto laajeni Dresdenin Kreuzkuoron esikuvan mukaisesti käsittämään suuria kuoro-orkesteriteoksia kuten Brahmsin *Ein deutsches Requiem*, Mozartin *Requiem*, Mendelssohnin *Paulus-oratorion* sekä Bachin *Matteus-passion* (ensimmäisen esitys vuonna 1993).

Erityisen voimakkaasti kuoron toiminnan edellytysten vahvistamiseen sekä toiminnan laajentumiseen ja kehitykseen vaikutti kuoron kannatusyhdistyksen silloinen hallituksen puheenjohtaja tuomiorovasti (myöhemmin piispa) Mikko Heikka (puheenjohtajana 1989–2005), jonka työn tuloksena kuoron koulutustoiminta organisoitiin musiikkiopistomuotoiseksi vuonna 1991, jolloin perustettiin Cantores Minores musiikkiopisto. Heikan aikana aloitettiin yhteistyö lähikoulujen, Kaisaniemen ala-asteen ja Kruunuhaan yläasteen, kanssa. Lisäksi kuoro sai omat toimitilat Meritullitorin seurakuntatalosta. CM-musiikkileikkikoulu perustettiin vuonna 1992.

Hauschild jatkoi Hofmannin aloittamaa vuotuisten ulkomaanmatkojen sarjaa. Myös yhteistyö Kreuzkuoron kanssa jatkui. Poikaäänille (sopraanolle ja altolle) hän lisäsi viikko-ohjelmaan kolmannen harjoituksen. Eläkkeelle professori Hauschild jäi kuoronjohtajan ja rehtorin toimestaan joulukuussa 2004 ja palasi viettämään eläkepäiviään Dresdeniin.

3.4.2 Cantores Minores tänään

Yleisesti toiminnan järjestämisestä

Tammikuussa 2005 kuoron taiteellisena johtajana ja Cantores Minores -musiikkiopiston rehtorina aloitti kapellimestari Hannu Norjanen (s. 1964), joka lauloi kuorossa Heinz Hofmannin aikana vuosina 1974–1980.

Cantores Minores laulaa Helsingin tuomiokirkon messussa keskimäärin kerran kuussa lukukausien aikana. Koska kuorolla ei ole omaa koulua, se ei pysty harjoitteluun päivittäin, joten viikoittainen laulaminen jumalanpalveluksissa ei ole mahdollista. Lisäksi laaja konserttitoiminta tarvitsee riittävästi harjoitusaikaa. Tuomaskuoron ja Dresdenin Kreuzkuoron olemassaolo perustuu laulamiseen kotikirkkojensa messuissa. Cantores Minoresin tehtävänä on kirkkomusiikin laulamisen lisäksi toimia kasvattajana ja opastajana pojille ja nuorille miehille. Vaikka musiikki on keskeistä kuoron toiminnassa, on kyse paljon suuremmasta kasvatustehtävästä kuin vain musiikin opettelusta. Kuorossa opitaan monia tärkeitä taitoja, kuten toimimista ryhmässä erilaisten ihmisten kanssa, toisten erilaisuuden ymmärtämistä, kansainvälisyyttä, itsensä ja toisen hyväksymistä ja pitkäjännitteistä työskentelyä yhteisten päämäärien eteen; luetteloa voisi jatkaa vielä pitkään. Tarkoituksena on saada kuoro soimaan hyvin kaikessa. Jos kuoro soi esityksessä hyvin, silloin muidenkin asioiden pitäisi olla kunnossa, ei vain musiikillisten asioiden.

Kuoron koulutustoiminta on järjestetty Cantores Minores -musiikkiopistoksi, joka antaa taiteen perusopetusta musiikin yleisen oppimäärän mukaisesti poikakuorolauluun erikoistuneena musiikkioppilaitoksena.

Kuoroon pyrkiminen ja harjoitusryhmien toiminta

Kuoroon tullaan pääsykokeen kautta, joka järjestetään tammikuussa ja toukokuussa ja joka vastaa musiikkiopistojen pääsykoetta mutta on laulupainotteinen. Soitonnäytettä ei vaadita. Kuoroon voi pyrkiä 7–11 vuoden iässä, jos ei ole ollut vielä äänenmurrosta. Poikkeustapauksessa kuoroon voidaan hyväksyä jo äänenmurroksen ohittanut poika, jos hänellä on musiikilliset ja sosiaaliset edellytykset selvitä kuorotyöstä. Iän ja lähtötason mukaan kuoroon hyväksytyt laulajat aloittaa koulutusryhmässä kuorolaulun noin kahden tunnin mittaisilla harjoituksilla kerran viikossa. Jos mahdollista, myös teorian opetus otetaan jo alussa mukaan viikko-ohjelmaan.. Uudet, kuoroon hyväksytyt poikien ryhmät aloittavat aina helmikuussa ja syyskuussa. Musiikkileikkikouluja on 4–6-vuotiaille pojille Meritullissa mutta myös viidessä muussa toimipisteessä Helsingissä, Espoossa ja Vantaalla. Musiikkileikkikouluun ei luonnollisestikaan ole pääsykoetta, vaan paikat täytetään ilmoittautumisjärjestyksessä. Musiikkileikkikouluryhmissä on vain poikia, koska kokemus on osoittanut, että pojat innostuvat paremmin laulamaan, jos ryhmässä on vain poikia.

Koulutusryhmissä on neljä tasoa: B1, B2, koraalikuoro ja capellakuoro. Ensimmäisellä tasolla ei vielä tarvitse opiskella musiikin teoriaa, jos poika on ensimmäisellä

luokalla koulussa, mutta teoriaopinnot pyritään aloittamaan mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, jolloin pojat musiikillisten valmiuksien lisäksi oppivat käymään kuorossa kahdesti viikossa. Lukukausien lopussa on sekä laulu- että musiikinteorian koe, joiden perusteella kuorolainen siirtyy eteenpäin tai jää vielä kertamaan vanhaan ryhmään. Pitemmällä musiikissa olevat pojat saattavat teoriataitojen salliessa aloittaa suoraan pidemmälle edistyneiden ryhmässä. Näillä ryhmillä niin kuin musiikkileikkikoululaisilla on omat opettajansa. Kaikki koulutusryhmäläiset eivät välttämättä etene A-kuoroon asti, sillä kaikkien kehitys tai innostus ei ole riittävää ja poika saattaa jäädä pois kuoron toiminnasta. Vaikka A-kuoroon asti ei yltäisikään, poika on saanut kuitenkin opastusta äänenkäytössä ja kokemusta toisten kanssa ryhmässä toimimisesta ja toivon mukaan innostusta laulamiseen.

Koulutusryhmillä on lukukausien aikana myös omia esiintymisiä. Capellakuorosta siirrytään hyväksyttävästi suoritettujen musiikin perusteiden, tasokoe 1:n ja laulukokeen jälkeen A-kuoron valmennusryhmään, joka harjoittelee A-kuoron kanssa. Valmennusryhmäläisillä on ennen yhteistä stemmaharjoitusta sopraanojen kanssa oma yhden opetustunnin kestävä harjoitus.

Vastuu A-kuoron harjoittamisesta ja johtamisesta kuuluu kuoron taiteelliselle johtajalle. Hänellä on apunaan apuharjoittaja, joka toimii apuna stemmaharjoitusten pitäjänä. A-kuorossa on myös saksalaisten poikakuorojen mallin mukainen prefektijärjestelmä. Prefektit toimivat kuoronjohtajan apulaisina erilaisissa kuoron sisäisissä tehtävissä, kuten sisäisen järjestyksen pidossa, läsnäolokirjanpidossa ja nuottien hoidossa. Jokaisessa stemmassa on oma järjestys- ja nuottiprefekti. Lisäksi kuorolla on pääjärjestys- ja päänuottiprefekti, joina toimivat vanhemmat pojat. Pääprefekteihin kuuluva Cantor famulus on kuoronjohtajan apumies, joka antaa tarvittaessa vaikka alkuäänet kuorolle. Prefektin tehtävä on kunniatehtävä, jota hoitaessaan prefekti toimii myös esikuvana muille kuorolaisille.

A-kuoro harjoittelee viikon aikana useasti. Sopraanot ja altot käyvät kahdessa kahden tunnin mittaisessa stemmaharjoituksessa viikoittain. Vaihtoehtoja stemmaharjoituksiin on kolme: maanantai, tiistai tai torstai. Sopraanot ja altot tulevat saman aikaan, mutta apuharjoittajan avustuksella ensimmäinen tunti pidetään usein äänen omana stemmaharjoituksena. Keskiviikkona on koko kuoron kahden ja puolen tunnin harjoitus, jossa käyvät kaikki A-kuorolaiset. Miesäännet käyvät keskiviikon kokoharjoituksen lisäksi harjoituksissa myös tiistaisin, jolloin on ensin nuorten miesäännten eli hiljattain äänenmurroksen saaneiden poikien harjoitus, joka kestää 45 minuuttia. Tauon jälkeen seuraa ilman taukoa pidettävä koko mieskuoron stemmahar-

joitus, joka kestää puolitoista tuntia. Muissa kuoron harjoituksissa on aina 15 minuutin tauko harjoituksen keskellä. Kerran kuukaudessa lukukausien aikana on sunnuntaisin tai lauantaisin 3–4 tunnin ylimääräinen koko kuoron harjoitus, usein jumalanpalvelusesiintymisen yhteydessä. Viikoittaisten stemmamarjoitusten yhteydessä kuoron kaksi äänenmuodostajaa pitävät äänenmuodostusopetusta poikaaänille kolmen pojan ryhmissä ja miesäänille 4–6 pojan ryhmissä. A-kuorolaisille järjestetään lisäksi kaksi kuusipäiväistä harjoitusleiriä, joilla kuoroharjoituksia on kuusi tuntia päivässä. Talvileiri on helmikuussa, ja se alkaa hiihtolomaa edeltävänä perjantaina. Kesäleiri taas pidetään noin puolitoista viikkoa ennen koulujen alkua elokuussa. Leireillä annetaan myös äänenmuodostusopetusta ryhmissä niin kuin lukuvuodenkin aikana.

Vaikka Cantores Minores -kuoro ei toimi sisäoppilaitoksena, leireillä pojat asuvat kahden kolmen pojan huoneissa ja ovat leireillä 24 tuntia vuorokaudessa. Leirit ovat hyvä mahdollisuus opetella toimimaan muiden kanssa sekä tottua olemaan poissa kotoa ulkomaanmatkoja ajatellen.

Poikakuorossa pojat saavat kaiken ikäisiä kavereita, sillä esimerkiksi urheilujoukkueista poiketen poikakuorossa on samaan aikaan useita eri-ikäisiä poikia ja nuoria miehiä, ei vain yhtä tai kahta ikäluokkaa. Leireillä on myös yhteishengen kannalta uskomattoman tärkeä merkitys, puhumattakaan musiikillisesta merkityksestä, sillä leireillä tehdään parin kuukauden työ. Kesäleiri on myös tärkeä paikka tehdä kesäloman jälkeen ääni-inventaario, eli tarkistaa, miten poikien äänet ovat muuttuneet kesän aikana ja kuinka monelle on tullut äänenmurros.

Äänenmurros ja kuoromotivaatio

Cantores Minoresissa ei tarvitse pitää yleensä varsinaista taukoa äänenmurroksen vuoksi. Nykyisin ajatellaan, että äänenmurroksen aikana ei tarvita laulukieltoa saksalaisten esikuvien mukaisesti, vaan äänenmurroksen aikana voi laulaa, vaikka ääni saattaa välillä olla käheä ja kurkku karhea. Äänenmurros on osa ihmisen kehitysprosessia, jonka aikana voi kehittää myös laulutaitoansa, toki osaavassa ohjauksessa. Laulaminen ilman pitkää taukoa on fyysisistä ja psyykkisistä syistä hyväksi lauluäänien kehitykselle (Phillips 1996). Henkinen kynnyksensä laulamiseen saattaa kasvaa tauon myötä ja tottumus äänielimistön käyttöön vähetä (Pihkanen 2011, 15). Kuoron johtajan pitää seurata äänenmurroksen saaneiden poikien äänen kehitystä ja tarvittaessa ohjata heitä sopivampaan stemmaan. Poika saattaa vaihtaa muutaman kerran stemmaa äänenmurroksen kuluessa. Erittäin tärkeää on myös huolenpito. Siirtyminen poikaaänten huipulta aloittelevaksi miesääniksi ei ole helppoa, ja kaikki pojat eivät

sitä kestä. Muutenkin herkässä iässä oleva nuorukainen saattaa jättäytyä kuoroyhteisön ulkopuolelle ja jättää kuoron. Murrosikäisissä on kuitenkin kuoron tulevaisuus, ja herkässä iässä murrosikäiset tarvitsevat muutenkin huomiota ja huolenpitoa, jotkut enemmän, jotkut vähemmän. Kuoroyhteisön pitää tukea heitä kaikin tavoin (Hofmann 1983, 20).

Osalla motivaatio ei enää riitä aloittamaan äänenmurroksen jälkeen uudestaan alusta, ja he jäävät kuorosta pois. Toisaalta tämä on luonnollista poistumaa, ja ilman sitä kuoro paisuisi jatkuvasti ja poikaääniä tarvittaisiin aina vain enemmän. Cantores Minores -kuorossa ei ole yläikärajaa niin kuin kuorokouluissa, mutta usein lähteminen opiskelemaan tai suorittamaan ase- tai siviilipalvelusta on sellainen rajapyykki, jolloin kuorosta jäädään pois ja siirrytään eteenpäin.

Joskus innostus saattaa lopahtaa jo poikaäänissä tai muut harrastukset vievät kuoroon tarvittavan ajan. Kuoro joutuu myös kilpaileman poikien ja perheiden vapaa-ajasta. Poikien matkat kuoroon eri puolilta pääkaupunkiseutua saattavat olla hyvinkin pitkiä. Harjoituksia ei voida aloittaa liian aikaisin siksi, että kaikki kauem-paa tulevat eivät ehdi harjoituksiin heti koulun päättymisen jälkeen. Näin kuoropoi-kien päivistä tulee paljon pitempiä kuin silloin, jos pojat kävisivät samaa koulua ja harjoitukset olisivat koulupäivän aikana tai heti sen päätyttyä.

Cantores Minores -kuoro on haaveillut omasta kuorokoulusta kuoron perustami- sesta asti. Kuoron visio 2022:n tärkeimpänä tavoitteena onkin kuorokoulun luomi- nen Helsinkiin. Poikakuoron rinnalle perustettaisiin tytöille oma kuoronsa. Kysee- seen tulisi päiväkoulu, ei sisäoppilaitos, koska Suomessa ei ole sisäoppilaitosperin- nettä eikä sisäoppilaitoksen tuominen suomalaisen järjestelmään tunnu luontevalta. Kuoroon tultaisiin kolmannelle luokalle, ja se jatkuisi yläasteen jälkeen lukion kol- mannen luokan loppuun asti. Kuorokoulu olisi jonkin tavallisen koulun yhteydessä, ja koulussa ja luokilla olisi myös muita oppilaita.

Konserttitoiminta ja konserttimatkat

Kuoron perinteinen joulukonsertti on vuodesta 1953 pidetty Helsingin tuomiokirkos- sa joulukuun 25. päivänä, ja siinä esiintyvät kaikki kuoron ryhmät paitsi musiikki- leikkikouluryhmät ja alumnikuoro eli mieskuoro, joka koostuu entisistä kuorolaisista ja joka esiintyy muutaman kerran vuodessa harjoitellen periodeittain. Pääsiäisviikolla esitetään Bachin passioita, joulun alla Bachin *Jouluoratorion* kolme ensimmäistä kantaattia ja loppiaisena *Jouluoratorion* kolme viimeistä kantaattia. Pyhäinpäivän aattona loka-marraskuussa on esitetty suuri orkesterisäestyksellinen teos vuodesta

2009 alkaen. Tähän mennessä (2014) pyhäinpäivän aaton konserteissa on esitetty W. A. Mozartin *Requiem* kahdesti (2009 ja 2013), J. Brahmsin *Ein deutsches Requiem* (vuonna 2010, konsertti oli myös kirjoittajan neljäs jatkotutkintokonsertti), J. S. Bachin *h-mollimessu* (2011) sekä F. Mendelssohnin *Elias-oratorio* (2012, yhdessä Kreuzkuoron kanssa) ja *Paulus-oratorio* (2014). Äitienpäivänä pidetään Helsingin tuomiokirkossa aina suuri konsertti, jossa esiintyvät kaikki kuoron ryhmät musiikki-leikkikoulusta alumnikuoroon.

Ulkomaanmatkat ovat useimmiten kesäkuun alussa koulujen kesälomien alettua, mutta aina tämä ajankohta ei ole mahdollinen ja matkoja on tehty muulloinkin. Kotimaassakin pyritään kiertämään säännöllisesti, ja pitempiä kotimaankiertueita tehdään aina kuoron juhluvuosina. Kuorolla on aikaisempien johtajiensa aikana luodut vankat siteet Saksan poikakuoromaailmaan ja erityisesti Dresdenin Kreuzkuoroon, jossa Christian Hauschild aikoinaan lauloi ja jonka johtajista professori Martin Flemig (johtajana 1971–1990) oli Heinz Hofmannin opettaja Dresdenin musiikkikorkeakoulussa. Kuorot ovat usein vierailleet toistensa luona, ja Cantores Minores vieraili viimeksi Kreuzkuoron luona Dresdenissä 2010, jolloin kuorot esittivät yhdessä Kreuzkirkossa Brahmsin *Ein deutsches Requiem*. Vastaavasti Kreuzkuoro vieraili Helsingissä loka-marraskuussa 2012 Cantores Minoresin 60-vuotisjuhluvuoden yhteydessä. Kreuzkuoro esitti Cantores Minoresin kanssa yhdessä F. Mendelssohnin *Elias-oratorion* ja lauloi lisäksi oman *a cappella* -konsertin Tempeliahaukion kirkossa. Myös Leipzigin Tuomaskuoron kanssa on pidetty yhteistyä ja suunniteltu yhteistyötä Hannu Norjasen kaudella. Aikaisemmin kuorot eivät ole tehneet yhteistyötä.

Cantores Minores järjestää myös säännöllisesti kahta festivaalia. Vuodesta 1965 on järjestetty viiden vuoden välein noin viikon mittaista Helsingin Bach-festivaalia. Niin ikään noin viiden vuoden välein kuoro järjestää Baltian ja Pohjoismaiden poikakuorofestivaalin, viimeksi syksyllä 2013. Cantores Minoresilla on myös hyvät yhteydet lähialueidensa poikakuoroihin. Erityisesti läheistä yhteistyötä on ollut Kööpenhaminan kuninkaallisen poikakuoron, Trondheimin Nidaroskatedraalin poikakuoron, Pietarilaisen Glinka-kuoron, Uppsalan tuomiokirkon poikakuoron ja Riian tuomiokirkon poikakuoron kanssa. Vuosittain kuoron vieraana käy ulkomaalaisia kuoroja, myös muita kuin poikakuoroja, joiden luona pyritään vierailemaan vastavuoroisesti mahdollisuuksien mukaan.

Cantores Minores -musiikkikoulun toiminta ja rahoitus

Viime vuosina Cantores Minores -koulutusryhmiin on hyväksytty vuosittain noin 50 uutta poikaa. Koulutusryhmissä oli keväällä 2015 noin 100 poikaa.

Musiikkileikkikoulussa 4–6-vuotiaita poikia oli noin 120. Opettajina Cantores Minores -musiikkiopistossa oli neljätoista sivutoimista tuntiopettajaa. Näiden sivutoimisten opettajien lisäksi päätoimisia työntekijöitä oli kolme: taiteellinen johtaja, joka toimii myös musiikkiopiston rehtorina, toiminnanjohtaja sekä toimistosihteerä. Kuorolaulun ja äänenmuodostuksen ohella kuoropojilla on mahdollisuus opiskella opistossa yksinlaulua ja pianonsoittoa. Moni kuorolainen opiskelee jonkin instrumentin soittoa omassa lähimusiikkiopistossaan tai yksityisesti. Helsingin seurakuntayhtymä antaa kuoron toimintaan vuotuisen rahallisen avustuksen sekä tilat kuoron käyttööseen näin kuoron tärkein tukija. Helsingin kaupunki tukee Cantores Minores -musiikkiopiston toimintaa vuosittaisella avustuksella. Kaiken kaikkiaan erilaiset avustukset muodostavat kuoron budjetista noin kolmasosan, lukukausimaksut ja erilaiset maksut kolmasosan ja viimeinen kolmasosa muodostuu konserttien tuotoista. Valtion taiteen edistämiskeskus on antanut viimeisinä vuosina apurahan kuoron taiteelliseen toimintaan, mutta toiveena olisi, että valtio voisi tulla tukemaan myös kuoron merkittävää kasvatustoimintaa. Tällä hetkellä kuoro ei saa valtionapua kasvatustoimintaansa, vaikka toiminta on ollut vakiintunutta jo vuosikymmeniä. Yksi syy tähän on se, että kuoro ei voi päästä taiteen perusopetuksen musiikin laajaa oppimäärää opettavien musiikkiopistojen lakisääteisen avun piiriin, koska kuorolaulu ei voi olla pääaineena tällaisessa musiikkioppilaitoksesta. Toivottavasti kanta joskus muuttuu. (Cantores Minores 2013.)

3.4.3 Protestanttisen poikakuoron sointi

Miksi kirkollisissa poikakuoroissa ei ole tyttöjä? Edellä on käyty lävitse kirkollisten poikakuorojen historiaa ja havaittu, että ne toimintoineen ovat historiallisen kehityksen tulos. Niille on syntynyt omintakeinen ohjelmisto, toimintatavat ja sointi. Ne ovat syntyneet yleensä tarpeesta esittää kirkkomusiikkia eri yhteyksissä ja luoda kirkkomusiikin esittämiseen sopiva soitin. Toisin sanoen niistä on tullut instrumentteja, joilla on omanlaisensa sointi. Tyttöjen ja poikien yhteiskuorot eivät olleet mahdollisia poikakuorojen syntyäikaan eivätkä pitkään sen jälkeenkään, eivät liioin tyttöjen ja poikien yhteiset koulut. Alun perin poikakuoroinstrumentin synnyn taustalla olivat siis käytännön syyt, mutta myöhemmin on syntynyt tarve säilyttää tämä ainut-

laatuisesti soiva instrumentti. Poikien ja tyttöjen lapsen äänielimistöissä ei ole varsinaisesti suuria eroja, mutta poikien ja tyttöjen äänenkäyttötavoissa on eroja. Tästä johtuu, että tyttöjen ja poikien äänensointi on erilainen. Tämän vuoksi myös tyttöjen ja poikien laulu kuulostaa erilaiselta. Lapsina poikien puheensointi on matalampi kuin tyttöillä ja poikien vokaalit ovat tyttöjen vokaaleja tummemmat. Tämä voi johtua siitä, että pojat luonnostaan matkivat miesten puheääntä ja tytöt naisten puhetajaa. Äänenmurroksen lähestyessä tyttöjen ja poikien äänet etääntyvät kauemmaksi toisistaan ja muuttuvat sitten äänenmurroksen jälkeen erikorkuisiksi (Mecke 2007, 117–122). Erityisesti protestanttisissa poikakuoroissa on perinteenä kasvattaa omat miesäänet, jotka luovat kuorolle yhtenäisen läpikuultavan soinnin kirkkaiden poikaäänten kanssa.

Cantores Minoresin tyyppinen poikakuoro on samaan aikaan sekä hyvin heterogeeninen että hyvin homogeeninen instrumentti laulajien äänellisen, henkisen ja musiikillisen kehitysvaiheen kannalta. Soinnillisesti poikakuoro on kuitenkin mitä homogeenisinta instrumentti. Äänet sulautuvat toisiinsa parhaimmassa tapauksessa ihanteellisesti, mistä syntyy kuulas ja puhdas sointi. Soinnin ytimen muodostaa poikasopraanon sointi, joka kirkkaudessaan ja kuulaudessaan on ainutlaatuinen, parhaimmillaan enkelimäinen. Tällainen sointi on hyvin yläsävellerikas ja vibratoton. Vaikka poikien käyttämä laulutekniikka perustuu normaalin niin kutsutun klassisen laulutekniikan perusteisiin, sointi on aivan omanlaisensa. Heinz Hofmann on todennut osuvasti poikakuorojen soinnista, että "Wiener Sängerknaben soi kuin orkesterin jouset, Dresdenin Kreuzkuoro, Leipzigin Tuomaskuoro ja Cantores Minores enemmänkin kuin puupuhaltimet huilu ja oboe" (SK 44/1985, 81–85).

Poika-altto on äänityyppinä hyvin harvinainen. Joillakin on luonnostaan matalampi ääni, mutta poikakuoron altot pystyvät useimmiten laulamaan myös sopraanoa. Vanhimmat altot ovat usein niitä, joilla ääni on jo alkanut laskea ja jotka eivät pysty laulamaan yhtä korkealle kuin aiemmin mutta joilla varsinainen äänenmurros ei ole vielä kuitenkaan alkanut. Kuuluisimpia poika-alttoja lienee maailmankuulu lyyrinen tenori Peter Schreier (1935–), joka lauloi ennen äänenmurrosta alttoa Kreuzkuorossa. Kuoron silloinen johtaja Rudolf Mauesberger (1889–1971) on käyttänyt joissakin tuon ajan sävellyksissään (esimerkiksi *Vater unser, geistliche Sommermusik* -teoksessa) poika-alttosolistia, koska hänellä oli sellainen poikkeuksellisesti käytettävissään Schreierissa (Herrmann 2004, 19–20). Poikakuoron nuoret miesäänet myös edistävät soinnin yhteensulautumista ja antavat soinnille notkean

yleisvaikutelman. Soinnin yleisvaikutelma on siis kirkas, läpikuultava ja kevyen notkea. Kirkkaat korkeat sävelet antavat soinnille myös voimaa.

Nuorten tyttöjen mukanaolo vie kuoron sointia enemmän lapsikuoron suuntaan, koska tytöillä on tapana käyttää ääntään korkealta ja kevyemmin; tyttöjen äänenkäyttömalli on lapsekkaampi. Jos taas tytöt ovat vanhempia, heidän äänensä sointi ei sulaudu yhtä hyvin yhteen nuorempien poikasopraanojen ja -alttojen äänen kanssa; pelkkien tyttöjen tai poikien äänet sulautuisivat paremmin yhteen. Tytöt eivät voi laulaa miesääniä äänenmurroksen jälkeen, joten miesäänten saanti tyrehtyisi, jos sopraanot ja altot olisivat vain tyttöjä. Sitä paitsi vuosia kuorossa laulaneet tytöt erilaisen äänenmurroksen takia olisivat äänellisesti eri tasolla kuin juuri äänenmurroksen ohittaneet pojat. Tällöin pitäisi siirtyä Englantilaiseen tapaan käyttää aikuisia miesääniä, mutta jos pojat eivät voisi kehittää kuorossa ääntään äänenmurroksen jälkeen, niin miten heistä voisi kehittyä hyviä aikuislaulajia, joilla olisi samat edellytykset kuin jo vuosia laulaneilla kuorolaisilla?

Kyse ei ole vain äänenkäytöstä vaan myös nuotinlukutaidosta, ohjelmiston ja tyyliin tuntemuksesta, kuuntelutaidosta ja intonaatiosta, kyvystä itsenäisesti laulaa omaa ääntään sekä johtajan seuraamisesta; olen maininnut vain muutamia tärkeimpiä kuorolaulajan taidoista, jotka kehittyvät vuosien kokemuksen myötä.

Englannissa Wellsin katedraalissa on kaksi erinomaista katedraalikuoroa. Toisessa sopraanoina on kahdeksantoista poikaa ja alttoina, tenoreina ja bassoina laulavat miehet. Toisessa kuorossa sopraanoja laulavat kahdeksantoista tyttöä, ja muita stemmoja laulavat samat miehet kuin poikienkin kanssa. Joskus harvoin kuorot yhdistetään jonkin teoksen esittämistä varten. Tyttöillä on poikiin nähden tietenkin se etu, että heidän äänensä ei muutu äänenmurroksen vuoksi yhtä paljon kuin pojilla, ja yleensä tytöt voivatkin jatkaa laulamista samassa äänessä äänenmurroksen jälkeenkin.

4 *Matteus-passion* (BWV 244) harjoittaminen

4.1 Huomioita *Matteus-passiosta*

Johann Sebastian Bachin (1685–1750) musiikin esittäminen kuuluu erottamattomasti protestanttisten poikakuorojen perinteeseen ja toimintaan tänäkin päivänä. Erityisesti Bachin passioiden hiljaisella viikolla toistuvat esitykset ovat tärkeä osa ohjelmistoa ja vuosittaista konserttitoimintaa, joten niillä on taiteellisen toiminnan lisäksi suuri pedagoginen merkitys kuorojen toiminnassa. Jokainen uusi kuorosukupolvi opiskelee nämä teokset kuoroaikanaan.

Johann Sebastian Bach sävelsi *Matteus-passionsa* toimiessaan Leipzigissa tuomaskanttorina ja kaupungin musiikin johtajana. Bachin aloittaessa tuomaskanttorin virassa vuonna 1723 oli passiomusiikin esittämisen perinne pitkäperjantaisin jatkunut katkeamattomana parin sadan vuoden ajan. Tässä perinteessä pääsiäisajan raamatunkertomus ja sen eri henkilöiden osuudet esitettiin yksittäin vuosisataisen gregoriaanisen laulun perintönä. Väkijoukon osuudet lauloi kuoro yksinkertaisesti soinnutettuna seurakunnan laulaessa mukana (Smallman 1957, 17). Bachin edeltäjä tuomaskanttorina, Johann Kuhnau (1660–1722), aloitti kuitenkin uudenlaisen passioperinteen esittämällä oman *Markus-passionsa* vuoden 1721 pitkäperjantaina. Teos oli sävelletty italialaiseen tyyliin aarioineen, resitatiiveineen ja orkesterisäestyksineen (Wolff 2000, 290). Bachin tärkeisiin velvollisuuksiin kuului säveltää uutta kirkkomusiikkia jumalanpalveluksiin ja kirkollisiin juhlatilaisuuksiin. *Matteus-passio* esitettiin todennäköisesti ensimmäisen kerran kärsimysviikolla vuonna 1727 (Platen 2006, 26). Esitys tapahtui pitkäperjantain vesperissä, ja *Matteus-passion* kahden pääosan välissä pidettiin saarna (Melamed 2005, 8).

Matteus-passio on Bachin säilyneistä passioista laajin. Sen poikkeuksellisen suuri esityskoneisto jakaantuu kahdeksi orkesteriksi ja kahdeksi kuoroksi. Teoksessa on useita solistiosuuksia. Bach liittää alkukuoroon vielä diskanttikuoron laulamaan *Agnus Deitä* eli *Oi Jumalan karitsa* -koraalia ("O Lamm Gottes unschuldig"). Bach esitti *Matteus-passionsa* Leipzigissa elinaikanaan ainakin neljänä pitkäperjantaina. Kahtena ensimmäisenä kertana (vuosina 1727 ja 1729) käytössä oli ensimmäinen versio, jossa on kaksi kuoroa ja orkesteria mutta vain yksi basso continuo -ryhmä.

Lisäksi ensimmäisen osan päätöskoraali ”Jesum laß ich nicht von mir” (nro 29) oli eri koraali kuin myöhemmän version ”O Mench beweine dein Sünde groß”, jota Bach käytti vuosina 1736 ja 1742 (Wolff 2000, 295).

Bachin kuoleman jälkeen hänen suuret kirkkomusiikkiteoksensa jäivät unohduksiin.

Felix Mendelssohnin (1809–1847) vuonna 1829 Berliinissä johtama Bachin *Matteus-passion* esitys aloitti todellisen Bach-innostuksen, jonka seurauksena Bachin teoksia alettiin esittää uudestaan ja ne palasivat myös kuorojen ohjelmistoon. Mendelssohnin johtamassa esityksessä Berliinissä kuorossa oli lopulta yli 138 laulajaa. Mielenkiintoista on ollut tutustua 2010 uudelleen julkaistuun Mendelssohnin versioon *Matteus-passiosta*. Erikoista siinä on se, että Mendelssohn oli lyhentänyt teosta melkoisesti ja esitti vain osan Bachin alkuperäisestä teoksesta. Ajan tavan mukaan hän oli myös hieman muuttanut teoksen orkestrointia ja korvannut oboet, oboe d’amoret ja englannintorvet klarineteilla (ehkäpä klarinetin kyky soittaa hiljaa keskirekisterissä ja parempi sulautumiskyky jousisoittimiin vaikuttivat tähän). Resitatiivien säästyssoittimena käytettiin Berliinissä fortepianoa. Seuraavassa esityksessä fortepianon korvasi ilmeisesti kaksi seloa (ks. K. Wiklerin esipuhetta Bärenreiterin vuonna 2011 uudelleen julkaisemassa Mendelssohnin version orkesteripartituurissa). Kuoroyhdistysten ja erilaisten oratoriokuorojen synnyn myötä vakiintui tapa esittää oratoriateoksia suurella kuorolla. Kuoro oli yleensä suurempi kuin orkesteri. Tämä 1800-luvun perinne on jatkunut 2000-luvulle asti, vaikka nykyisin oratorioita esitetään myös pienillä kuoroilla ja jopa J. Rifkinin artikkelissaan Bach’s chorus ja A. Parrottin kirjassaan *The Essential Bach Choir* ehdottamalla soololaulajakokoonpanoilla eli yhdellä laulajalla stemmaa kohden.

Nykyiset poikakuoroinstituutiot kuitenkin esittävät passioita edelleen isommalla kuorolla lukuun ottamatta joitakin erikoisesiintymisiä. Poikien äänet on kuitenkin mahdollista sulauttaa yhtenäisiksi ja kirkkaiksi, jolloin balanssi toimii paremmin myös suurena kuorona. Soinnin kirkkaus ja vibraton vähyys sekä nuorten miesäänten soinnin vaaleus tuovat erinomaisesti esiin kontrapunktisen kudoksen. Isommasta poikakuorosta lähtee myös tarvittaessa sekä voimaa sekä hiljaisia nyansseja.

Kuorot sijoitetaan yleensä aina orkesterin taakse, mutta esimerkiksi Haydn esitti maaliskuussa 1799, tosin konserttisalissa, *Luomisen* niin, että basso continuo -soittimena käytetty fortepiano oli johtajan selän takana, samoin kuoro ja solistit sekä soolosellisti ja cembalo. Kuoro oli siis orkesterin edessä (Halsey 2011, 118–119).

Christian Hauschild aloitti Cantores Minores -kuoron *Matteus-passio*-perinteen vuonna 1993. Silloin teos esitettiin samana vuonna *Johannes-passion* kanssa, jonka

vuosittaisen esityksperinteen edellinen kuoron johtaja Heinz Hofmann oli aloittanut pitkäperjantaina 1975. *Matteus-passio* esitettiin uudestaan heti seuravana vuonna 1994, ja sen jälkeen *Matteus-passion* esitykset parillisina vuosina ja *Johannes-passion* esitykset parittomina vuosina ovat vuorotelleet kuoron toiminnassa säännöllisesti. Ensimmäisen koko *Matteus-passion* esityksen johdin vuonna 2006 toimittuani Cantores Minores -poikakuoron johtajana vuoden 2005 tammikuusta lähtien. Olin johtanut, harjoittanut ja soittanut teoksen osia eri yhteyksissä, mutta tuolloin minulla oli ensimmäistä kertaa kokonaisvastuu koko teoksesta. Kuorolla oli oma saksalaisen johtajan luoma perinne, joka loi hyvän pohjan teoksen esitykselle. Olin muutaman kerran käynyt kuuntelemassa Christian Hauschidin johtaman esityksen *Matteus-passiota*, viimeksi vuonna 2004, jolloin minut oli jo valittu hänen seuraajakseen kuoron taiteellisena johtajana. Varsinkin saksankielen lausumisen perinne on säilynyt yllättävän hyvin tähänkin päivään hänen perintönään. Laulatan *Matteus-passion* aina alkukielellä eli saksaksi.

Passion laulaminen esimerkiksi suomeksi vaatisi melkoisen sovitustyön, koska alun perin saksankieliseksi sävelletyn teoksen rytmiasu määräytyy saksan kielen mukaan. Kielen ja musiikin välinen harmonia rikkoutuisi ja lopputulos olisi epäluonteva ja vaatisi joka tapauksessa puuttumista teoksen alkuperäiseen rytmiasuun. Yleisöllä on konserttiohjelmassa edessään sekä alkuperäinen teksti että sen suomenkielinen käännös, joista voi seurata tapahtumien kulkua.

Esityksiä oli vuonna 2006 kaksi niin kuin myöhempinäkin vuosina eli vuosina 2008, 2010, 2012 ja 2014. Vaikka kuorolaiset vaihtuvat nopeasti, perinteet siirtyvät yllättävän hyvin seuraaville kuorosukupolville. Pojat oppivat nopeasti uutta mutta säilyttävät myös jotain vanhasta perinteestä, ellei sitä muuteta tietoisesti. Mielestäni on hyvin tärkeää, että pojat tuntevat olevansa osa jatkumoa ja perinnettä, vaikka tulkinta eri johtajien myötä muuttuukin.¹ Orkesterina kaikissa johtamissani esityksissä on ollut Lohjan kaupunginorkesteri, joka soittaa moderneilla instrumenteilla. *Matteus-passiota* on esitetty pitkäperjantain Helsingin tuomiokirkon esityksen lisäksi hiljaisen viikon keskiviikkoina Loviisan kirkossa (2006), Lohjan Pyhän Laurin kirkossa (2008) sekä Vihdin kirkossa (2010, 2012 ja 2014).

¹ Minulla oli mielenkiintoinen tilaisuus havainnoida yhtäläisyyksiä Cantores Minoresin *Matteus-passion* tulkintaperinteeseen, kun Kreuzkuoron kasvatti tenori Peter Schreier vieraili johtamassa *Matteus-passion* Tapiola Sinfoniettan konsertissa Helsingin Johanneksenkirkossa syksyllä 2009. Ollessaan Kreuzkuorossa hän lauloi *Matteus-passion* R. Mauersbergerin johdolla, niin kuin Christian Hauschildkin. Olin valmentanut tuota konserttia varten johtamani Tapiolan kamarikuoron, joka toimi esityksen kuorona. Seurasin mielenkiinnolla Schreierin tulkintaa, jossa oli paljon tuttua.

Nykyään *Matteus-passiota* esitetään Suomessa monilla paikkakunnilla pääsiäisen aikaan. Pisin perinne on Suomen laulu -sekakuorolla, jonka tähän päivään asti Helsingin Johanneksenkirkossa jatkuneen, ainoastaan sotavuosien katkaiseman kiirastorstain *Matteus-passion* esityserinteen aloitti Heikki Klemetti vuonna 1921.

Tuomaskuoron 800-vuotisjuhlavuonna julkaistiin DVD, joka oli taltioitu pääsiäisviikon 2012 kahdesta *Matteus-passio* -konsertista. Orkesterina oli perinteiseen tapaan Leipzigin Gewandhaus-orkesteri, kuoron pitkäaikainen yhteistyökumppani. Taltioinnista välittyi mielestäni se ainutlaatuinen tunnelma ja yhteisymmärrys, jonka esittäjät ovat saavuttaneet pitkäaikaisella ja edelleen lähes viikoittain jatkuvalla työkentelyllä Bachin musiikin parissa. Mielenkiintoista oli myös nuoren entisen tuomaskuorolaisen kontratenorin käyttäminen alttosolistina. Itsekin olen käyttänyt kontratenorina vuoden 2012 *Matteus-passion* esityksissä Cantores Minoresin omaa kasvattia kontratenori Teppo Lampelaa.

Esitysmateriaalina olen käyttänyt kaikissa johtamissani esityksissä Bärenreiterin julkaisemaa *Das neue Bach Ausgabe*. Olen havainnut sen luotettavaksi ja selkeäksi laitokseksi. Käytän Bärenreiterin materiaalia myös muissa J. S. Bachin teoksissa. Carus Verlag on myös julkaissut uuden Urtextmateriaalin 2012, ja olen jo hankkinut sen partituurin mutta en ole ehtinyt sitä vielä kunnolla tutkia. Todellinen löytö on 50-vuotislahjaksi Cantores Minores -kuoron henkilökunnalta saamani Bachin *Matteus-passion* partituurin käsikirjoituksesta julkaisema faksimile-painos. Siitä huomaa monia yksityiskohtia, joita painetusta nuotista ei näe. Mielenkiintoinen havainto on muun muassa se, että kaikki Matteuksen evankeliumi tekstit on kirjoitettu partituuriin punaisella musteella, kun taas kaikki muu on kirjoitettu mustalla musteella (Gardiner 2013, 397–398).

Cantores Minores kuorolaiset laulavat *Matteus-passion* pianopartituureista. Koska teos toistuu vähintään joka toinen vuosi, kuorolaiset ostavat itselleen oman nuotin. Saksassa monet poikakuorot käyttävät orkesterisäestyksellisissä teoksissa stemmanuotteja, jossa ei ole kuin laulajan oma osuus. Tämä oli myös Bachin käytäntö, tosin hänellä syyt siihen olivat enemmänkin varmasti käytännölliset, nuotithan olivat käsikirjoitettuja eivätkä painettuja, eikä käytettävissä ollut monistusvälineitä, puhumattakaan valokopiokoneista tai skannereista. Pidän tärkeänä, että pojat oppivat varhain lukemaan muitakin stemmoja kuin oman osuutensa ja seuraamaan myös solisti- ja orkesteriosuuksia. Monen aloitussävelen löytäminen voi tulla helpommaksi, kun vähitellen oppii näkemään nuotista, mitä muualla tapahtuu. Lisäksi orkesteri-

harjoituksissa on mielenkiintoista seurata solistien osuuksia. Silloin ei myöskään tylsisty harjoituksissa eikä häiritse muita.

Bachin *Matteus-passion* teksti perustuu suurimmaksi osaksi Matteuksen evanliumien lukuihin 26 ja 27. Aarioiden tapahtumia pohdiskelevat tekstit on kirjoittanut Christian Friederich Henrici (1700–1746), runoilijanimeltään Picander. *Matteus-passion* lopullisen version koraalien teksteistä peräti 12 on 1600-luvun virsirunoilijoiden kirjoittamia. Teoksen teksti ja rakenne pohjautuvat kahden johdanto-osan ja viidentoista päätapahtuman eli kohtauksen ympärille, mikä oli yleinen tapa jaotella passiokertomus teologisesti (Platen 2006, 41). Englantilainen kapellimestari John Elliot Gardiner käyttää tekstinjäsentelyssä Johan Joachim Bendlerin 1693 käyttämää Matteuksen evankeliumikertomuksen jaottelua *Matteus-passion* rakenteen hahmotamiseen. Tämän jaottelun mukaan kokonaisuudesta muodostuu oopperamaisesti kuusi päänäytöstä. Nämä jakautuvat edelleen eri kohtauksiin (numerot oikeanpuoleisessa sarakkeessa tarkoittavat *Matteus-passion* osien numerointia Bach neue Ausgaben, BNA:n, mukaisesti) (Gardiner 2013, 410–112):

ENSIMMÄINEN OSA:

JOHDANTO

- alkukuoro "Kommt ihr Töchter" nro 1

PROLOGI - VALMISTAUTUMINEN KÄRSIMYKSEEN

- kohtaus 1 Jeesus ennustaa ristiinnaulitsemisen nro 2–3
- kohtaus 2 Juoni Jeesuksen surmaamiseksi nro 4a–4b
- kohtaus 3 Voitelu Betanian lähteellä nro 4c–6
- kohtaus 4 Juudaksen petos nro 7–8
- kohtaus 5 Pääsiäisen valmistelu nro 9a–10
- kohtaus 6 Viimeinen ateria nro 11–13

ENSIMMÄINEN NÄYTÖS - PUUTARHASSA

- kohtaus 1 Öljymäellä I nro 14–15
- kohtaus 2 Öljymäellä II nro 16–17
- kohtaus 3 Getsemane: Jeesus varoittaa opetuslapsiaan nro 18–20
- kohtaus 4 Jeesuksen tuska Getsemanessa I: Jeesus rukoilee Jumalaa ensimmäisen kerran nro 21–23
- kohtaus 5 Jeesuksen tuska Getsemanessa II: Jeesus rukoilee nro 24–25

Jumalaa toisen kerran

- kohta 6 Jeesus petetään ja pidätetään nro 26–27a
- kohta 7 Lauman hajaantuminen nro 28–29

SAARNA

TOINEN OSA:

JOHDANTO

- Aaria: "Ach! nun ist mein Jesus hin!" nro 30

TOINEN NÄYTÖS – YLIPAPIT

- kohta 1 Jeesus Kaifaan edessä nro 31–32
- kohta 2 Väärät todistajat nro 33–35
- kohta 3 Väärät syytökset ja pilkkaaminen nro 36a–37
- kohta 4 Pietari kieltää Jeesuksen nro 38a–40

KOLMAS NÄYTÖS – PILATUS

- kohta 1 Juudaksen katumus nro 41a–42
- kohta 2 Jeesus Pilatuksen edessä nro 43–44
- kohta 3 Pilatus kohtaa väkijoukon nro 45a–46
- kohta 4 Pilatuksen dilemma nro 47–49
- kohta 5 Pilatus myöntyy väkijoukon vaatimukseen nro 50a–52
- kohta 6 Jeesus kruunataan orjantappurakruunulla nro 53a–54

NELJÄS NÄYTÖS – RISTI

- kohta 1 Via Dolorosa nro 55–57
- kohta 2 Golgata nro 58a–60
- kohta 3 Jeesuksen kuolema nro 61a–62

VIIDES NÄYTÖS – HAUTAUS

- Maanjäristys ja ilmestys nro 63a–65
- Jeesuksen hautaaminen nro 66a–66c

PÄÄTÖS

- Resitatiivi: "Nun ist der Herr zur ruh gebracht" nro 67
- Loppukuoro: "Wir setzen uns mit Tränen nieder" nro 68

4.2 Bach ja Tuomaskuoro

Bach ei ollut sidottu kanttorin virassaan varsinaisesti mihinkään tiettyyn kirkkoon vaan ennemminkin kaupungin latinakouluun eli Tuomaskouluun. Koulun pojat vastasivat Bachin johdolla neljään eri kuoroon jaettuna viiden kirkon, Tuomaskirkon, Nikolainkirkon, Uuden kirkon (Neue Kirche), Petrikirkon ja juhlapyhinä Johanniskirkon, musiikista (tämän lisäksi kanttorilla oli muutamia tehtäviä yliopiston Paulinenkirkossa). Mutta millaisia mahtoivat olla nämä Bachin kuorot ja niiden laulajat, jotka vastasivat muun muassa Bachin passioiden kantaesityksistä? Koululaiset lauloivat niissä kaikkia stemmoja (SATB). Koulun tehtävänä oli tuottaa laulajat kaikkiin ääniin, ja sinne tultiin noin 14-vuotiaana. Myöhemmän äänenmurroksen alkamista joku pojat pystyivät laulamaan sopraanoa vielä lähes 18-vuotiaana (nykyään Tuomaskuoroon tullaan n. 10-vuotiaana ja äänenmurros tulee keskimäärin 12–14-vuotiaana). Bach käytti diskanttilaulajina myös falsetisteja (Mecke, 2006, 320–321). Koululaiset opiskelivat myös soittamaan eri soittimia. Kuorot eivät voineet olla suuria, maksimissaan niissä oli ehkä noin 12 laulajaa. Yleensä katedraalikuorot lauloivat vain yhdessä kirkossa niin kuin nykyisin ja aikuiset mieslaulajat huolehtivat miesäänistä. Jokaisessa neljästä kuorosta oli prefekti, jonka tehtävänä oli johtaa yhtä neljästä kuorosta kanttorin apuna. Bach johti itse käytännössä vain ensimmäistä kuoroa, jossa olivat kokeneimmat ja parhaimmat laulajat. Ensimmäisen kuoron prefekti sijaisti tarvittaessa kanttoria. Tuomaskirkossa ja Nikolainkirkossa lauloi ensimmäinen ja toinen kuoro vuorosunnuntaisin. Kolmas kuoro lauloi Uudessa kirkossa, ja Petrikirkon musiikista vastasi neljäs kuoro. Pitkäperjantaisin ensimmäinen ja toinen kuoro lauloivat samassa kirkossa yhdessä, vuorovuosin Tuomaskirkossa ja Nikolainkirkossa.

Kuorot olivat eritasoisia, ja siitä johtuen niiden ohjelmiston vaativuustaso vaihteli. Ensimmäinen kuoro oli taitavin, ja se esitti koko ohjelmistoa, joka voidaan luokitella neljään eri ryhmään: 1) 4-ääniset koraalit ja unisonolaulu, 2) motetit, joista useat olivat 8-äänisiä, 3) pienen soitinyhtyeen säestyksellä esitettävät suppeahkot konsertoivat teokset ja 4) Bachin konsertoivat vaativat teokset, kuten kantaatit, jotka vaativat suuren soitinyhtyeen. Toinen kuoro esitti teoksia ryhmistä 1–3, kolmas kuoro ryhmistä 1–2 ja neljäs kuoro esitti vain teoksia, jotka kuuluivat ensimmäiseen ryhmään (Parrott, 2000, 17). Kuuluisassa Leipzigin kaupungin raadille osoittamassaan

muistiossa kunnollisen kirkkomusiikin järjestämiseksi Leipzigissa (*Entwurf*, Parrott 2000, appendix 3) Bach kuvailee eri kuorolaisten ja myös kuorojen kykyjä ja tehtäviä.

Muistiossaan Bach mainitsee nimeltä 54 Tuomaskoulun oppilasta ja jakaa heidät musiikillisten kykyjen mukaan kolmeen eri ryhmään: niihin, jotka ovat käyttökelpoisia kantaattilaulajia (Rifkin 981, 196), motettilaulajiin, joiden täytyi vielä harjaantua voidakseen esittää vaativampaa moniäänistä musiikkia, sekä niihin, jotka Bachin mukaan eivät ole muusikoita ollenkaan. Kantaattilaulajia Bach mainitsee yhteensä 17, joista kolme on prefektejä. Yhden prefektin piti johtaa kolmatta kuoroa, joten kantaattilaulajia oli todellisuudessa käytettävissä yhteensä 16 kahteen parhaaseen kuoroon. Neljännen kuoron johtajana olleen prefektin ei tarvinnut olla ilmeisesti taidoiltaan kovin korkealla tasolla. Bachilla ei siis ollut käytettävissään kovin suurta kuoroa, kun vielä otetaan huomioon, että ensimmäisen kuoron kahdestatoista laulajasta kolmen tai neljän piti olla esityksissä soittajina eikä laulajina, sillä Bachilla oli käytössään vain seitsemän kaupunginmuusikkoa sekä yksi soitto-oppilas eikä Bach saanut lisävaroja lisäsoittajien palkkaamiseen. Toiseen kuoroon parhaita kantaattilaulajia riitti vain neljä. Bachin kantaatit, oratoriot ja passiot vaativat yleensä tätä suurempaa soittajajoukkoa. Tästä seuraa, että ensimmäisessä kuorossa oli vain kahdeksan laulajaa.

Alkuperäisistä säilyneistä Bachin teosten esitysmateriaaleihin kuuluvista kuoron stemmanuoteista käy ilmi, että stemmanuotteja oli vain yhdet kappaleet kutakin. Jokaiseen stemmanuottiin oli kirjoitettu myös vastaavat soolo-osat, esimerkiksi sopraanostemmassa oli kaikki sopraanoaariat ja -resitatiivit sopraanon kuoro-osuuksien lisäksi. Materiaaleihin kuuluu myös yksi satsi *ripieno*-nuotteja, joihin on kirjoitettu vain ne kohdat, joissa *ripienistit* lauloivat mukana. *Ripieno*-laulajat olivat siis tutti-laulajia. Tästä voidaan päätellä, että Bachin Tuomaskuoro esitti hänen teoksiaan yhdellä laulajalla stemmaa kohden lukuun ottamatta *ripieno*-kohtia, joissa laulajia oli hetkellisesti kaksi stemmaa kohden. *Matteus-passion* esityksissä olivat mukana molemmat kuorot, jolloin kantaattilaulajia riitti molempiin kuoroihin. *Matteus-passion* stemmoissa kaikki soolo-osat on tietenkin kirjoitettu stemmoihin ja sama laulaja lauloi kuoro-osuuksien ohella kaikki oman äänensä solistisetkin osuudet. Itse asiassa stemmoissa ei edes erikseen merkitä, mitkä osat ovat solistisia ja mitkä osat ovat kuoro-osia.

Orkesteri oli laulajajoukkoa suurempi. Tämä konserttokäytäntö on suoraa jatkoa Monteverdin ja Schützin käyttämälle esiintyjäkokoontaanpanolle. Schützin Daavidin psalmeissa kuoro on jaettu favoriittikuoroon ja tuttikuoroihin. Tänäkin päivänä pie-

nempää parhaista isomman kuoron laulajista koostuvaa kuoroa kutsutaan protestanttisissa poikakuoroissa favoriittikuoroksi. Balanssi soittajien ja laulajien välillä toimi, koska laulajat olivat soittajien edessä ja koska ylhäältä parvelta ääni kantoi tasaisesti alas kirkkoon (Wolff 2000, 265–268). Bachin laulajat olivat kokeneita, ja sekä sopraanot että alttolaulajat olivat vanhempia kuin nykyään. Äänenkäyttö oli varmasti myös solistista. Barokkisoittimet taas olivat volyymiltaan hiljaisempia, ja ne tulivat perinteestä, jossa soittimetkin muodostivat omassa soitinryhmässään erilaisia kuoroja ja sulautuivat paremmin lauluääneen. Bach mainitsee ideaaliksi 16 laulajan vahvuisen kuoron, mutta tarkoittaa todennäköisesti, että näin hänellä olisi enemmän soittajia sekä varalaulajia sairastuneiden tilalle (Parrott 2000, 93–96).

Bachin tapa esittää teoksiaan sooloäänin antaa mielenkiintoisen lähtökohdan teoksen lähestymiseen ja esittämiseen poikakuorolla nykypäivänä. Monet nykyiset saksalaiset protestanttiset poikakuorot ovat kuorokouluja tai niihin verrattavia koulutusjärjestelmiä, ja ne laulavat edelleen säännöllisesti jumalanpalveluksissa ja esittävät suuria, erityisesti Bachin säveltämiä kirkkomusiikkiteoksia. Poikakuorot ovat kuitenkin nykyisin paljon suurempia kuin Bachin käyttämä kuoro. Myös orkesterit ovat yleensä suurempia, ja akustiset tilat vaativat suurempaa ääntä, kun esitykset tapahtuvat yleensä kirkon edestä eivätkä takaa urkuparvelta, josta yleensä on paras kuuluvuus kirkkoon. Tuskin kukaan poikakuorojohtaja nykyään haluaa esittää *Matteus-passiota* yhdellä poikalaulajalla stemmaa kohti ja vielä niin, että sama poika laulaisi myös kaikki stemman soolot. En usko, että edes levytyksessä tämä onnistuisi, eikä se olisi elävänä esityksenä järkevää tai mahdollistakaan. Kuoropoikia kyllä käytetään tänäkin päivänä joissakin soolotehtävissä. Kuoroperinteeksi on tullut 1800-luvulla ja 1900-luvulla hioutunut kuorokäytäntö, jossa samaa ääntä laulaa useampi laulaja. Tämä mahdollistaa tasaisemman yhteissoinnin ja suuremmat nyanssivaihtelut. Esittäminen ei ole enää solistista kamarimusisointia vaan ison koneiston sulautumisesta yhdeksi instrumentiksi.

4.3 Poikakuoron harjoittamisesta

Harjoitustyön organisointi ja jaksottaminen ovat avainasemassa suurteosta työstettäessä, sillä useiden eri esiintyjien harjoitusten aikatauluttaminen ja koordinointi vaatii huolellista etukäteissuunnittelua. Poikakuoron harjoittamisessa täytyy ottaa huomioon yleisten musiikillisten haasteiden lisäksi seikkoja, joihin ei tarvitse kiinnittää huomiota aikuis- tai ammattikuoron kanssa työskennellessä.

Poikakuoro on jatkuvassa muutostilassa. Laulajat ovat eri-ikäisiä ja musiikilliselta kokemukseltaan ja osaamiseltaan eritasoisia. He ovat myös henkisiltä ominaisuuksiltaan eri kypsyysvaiheessa. Suurin osa laulajista on lapsia, toiseksi eniten on teini-ikäisiä ja nuorukaisia. Mukana on myös jo täysi-ikäisiä nuoria miehiä. Pojilla, joilla ei ole vielä ollut äänenmurrosta tai niillä, jotka ovat juuri käyneet läpi äänenmurroksen, ääni ja sen sointi kehittyvät jatkuvasti. Ihmisen ääni kehittyy ja voi muuttua vielä vuosia äänenmurroksen jälkeen. Parhaimmat, voimakkaimmat ja kokeneimmat poikasopraanoäänet saattavat muuttua vain viikkoa ennen konserttia, joskus jopa konserttipäivänä tai kesken konsertin, jolloin nuorempien laulajien on kyettävä ottamaan välittömästi vastuu omasta stemmastaan. Tämä niin sanottu kellokkaiden vaihtuminen ennalta arvaamatta on poikakuorolle tyypillinen piirre, jonka kanssa jokainen poikakuoronjohtaja on jatkuvasti tekemisissä. Kokenut johtaja pystyy ennakoimaan muutoksia, mutta kokonaan yllätyksiltä hänkään ei pysty välttymään. Poikakuoro ei tule koskaan äänellisesti valmiiksi eikä se sellaisenaan myöskään pysyisi. Siksi uusia teoksia ei kannata harjoitella liian pitkää aikaa, jotta laulajistossa ei ehtisi tapahtua liian suuria muutoksia harjoitusperiodin aikana. Perusohjelmistoa on kuitenkin kerrottava jatkuvasti, koska laulajat vaihtuvat stemmoissa äänenmurroksen takia. Näinhän ei tapahdu aikuiskuoroissa. Tämän työn kirjoittajakin on aikoinaan laulanut Cantores Minores -poikakuorossa monista kuoroteoksesta useita eri stemmoja äänen madaltuessa tasaisesti äänenmurroksen etenemisen myötä.

Vaikka A-kuorolaiset hallitsevatkin musiikinteorian ja nuotinluvun perusteet, nuori lapsi oppii oman stemmansa nopeammin korvakuulolta kuin nuotteja lukemalla. Alussa voi mennä pitemmän aikaa ennen kuin korva ja silmä kohtaavat. Nuotinlukutaito kehittyy tietenkin nopeammin, jos myös soittaa jotain soitinta. Alussa nuotinlukutaitoa ei varsinaisesti tarvita, koska oppiminen tapahtuu nopeammin kuuntelemalla kuin lukemalla. Toisaalta monet musiikin esittämiseen liittyvät asiat on haastavaa opettaa vain korvakuulomenetelmällä. Onneksi kaikki osaavat A-kuorovaiheessa jo lukea, jolloin oppimista helpottaa teoksen tekstin lukeminen. Lasten omaksumis- ja muistamiskyky on sitä paitsi melkoinen. Tällaisessa korvakuuloppimisessa on tärkeää, että asiat opetetaan oikein heti alusta lähtien niin sävelkulkujen, fraseerauksen, rytmin kuin ilmaisunkin kannalta. Useille kuoron laulajille kehittyy vuosien saatossa oma versio absoluuttisesta korvasta, sillä suurin osa pystyy laulamaan tuttuja ja paljon laulettuja lauluja oikeasta sävellajista ja löytämään niiden alkusävelet ilman äänenantoa. *Prima vistana* uutta teosta solfatessakin kurkku saattaa muistaa sävelien korkeuden. Siksi tulee yleensä ongelmia, jos *prima vista* -

lauletaessa käytetään eri sävellajia kuin sitä, mikä on merkitty nuotteihin (tästä ilmiöstä käytetään poikakuoroslangissa leikillisesti nimitystä "absoluuttinen kurku").

Suurimmaksi osaksi lapsista koostuvan kuoron heikkoutena on, että kuoro ei pysty ilmaisemaan omaehtoisesti musiikkia syvästi tulkiten, vaan tulkinnan eteen vaaditaan ammattijohtaja, joka pystyy näyttämään ja vaatimaan musiikin tarvitseman ilmaisun. Tämän ymmärtäminen on avainasemassa työskenneltäessä Cantores Minores -tyyppisen poikakuoron kanssa, jonka ohjelmisto on taiteellisesti todella haastavaa ammattilaisillekin.

Laulutekninen osaaminen on myös eri-ikäisillä laulajilla eri tasolla. Sinänsä lapsen ja aikuisen äänentuottoelimistö ei eroa muuten kuin koon ja hengityselimistön kapasiteetin suhteen. Pienillä äänentuottoelimillä tuotetut äänet ovat korkeammat kuin suurilla tuotetut. Heiveröisemmät äänihuulet ja heiveröisempi hengityselimistö eivät pysty tuottamaan ääntä yhtä voimakkaasti ja kauaa kuin suurempi ja vahvempi elimistö. Lapsen ja nuoren äänielimistö ei kestä myöskään yhtäjaksoista laulamista samalla tavalla kuin aikuisen äänielimistö. Murrosikä äänenmurroksineen on tietysti aivan oma ongelmakenttensä, kun äänielimistö alkaa kasvaa ja löytää aikuisen kokonsa. Äänenmurroksen jälkeen laulajilla on kuitenkin käytössään kaikki se musiikillinen osaaminen ja kokemus, jonka he ovat saaneet ennen äänenmurrosta.

4.3.1 Pianon käytöstä harjoituksissa

Harjoitettaessa kuoro-orkesteriteosta kuorolle käytetään harjoitustyössä apuna pianoa niin kuin oopperaa harjoitettaessakin. Piano soittimena antaa parhaan kuvan orkesterisatsista, jolloin laulajat saavat kuvan siitä, minkälaista musiikkia orkesteri soittaa ennen ja jälkeen laulamisen tai sen aikana. Erityisen tärkeää on alusta asti ”kiinniottojen” oppiminen eli se, milloin ja mistä sävelestä solistin tai kuorolaisen pitäisi alkaa laulaa omaa osuuttaan. Tässä laulaminen eroaa instrumenttina muista soittimista. Kosketinsoittimissa äänet ovat valmiina, soittajan täytyy vain osata painaa oikeita koskettimia. Jousisoittimissa on tietyille korkeuksille viritettävät kielet ja puhallinsoittimilla perussäveleen ja sen yläsävelsarjaan perustuva perusviritys soittimen mensuurista riippuen, jolloin sävelkorkeus on määritelty. Äänien tuottamisessa käytetään erilaisia sormituksia ja läppäkoneistoja, jotka auttavat sävelien löytämisessä. Laulajalle absoluuttisten sävelkorkeuksien löytäminen ilman vertailukohtaa on epävarmaa, ja useimmille mahdotonta (edellä mainittiin kuitenkin joillekin laulajille

kokemuksen myötä kehittyvä "kurkkumuisti"). Suhteelliset sävelkorkeudet ja niiden väliset intervallit musikaalinen ihminen oppii hahmottamaan nopeasti. Lauluinstrumentti on ihmisen sisällä, eikä ole olemassa mitään laitetta, joka tuottaisi automaattisesti toivotun korkuisia säveliä varmasti ja ilman vertailumahdollisuutta johonkin kiinteään säveleen. Siksi on tärkeää harjoittaa laulajat löytämään teosten aloitussävelet kunnolla heti alusta asti, opettamalla heitä kuulemaan, mikä heidän aloitussävelensä suhde on edeltävään tekstuuriin.

Matteus-passiossa alku- ja loppukuorojen aloitussävelet löytyvät kuorolaisilta melko helposti, koska orkesterilla on ennen kuoroa alku- tai välisottoja, jotka kadensoivat selkeästi kuoron aloitussävellajiin. Hieman hankalampia alut ovat silloin, kun edellä olevat orkesterin ja solistin osuudet päättyvät johonkin muuhun sointuun tai sävellajiin kuin siihen, jossa kuoro seuraavaksi aloittaa, kuten esimerkiksi *Matteus-passion* monissa koraaleissa. Pianon avulla on helppo harjoittaa kuorolle, miltä harmoninen siirtymä kuulostaa, ja laulajat oppivat nopeasti hahmottamaan, kuinka he löytävät seuraavan osan omat aloitussävelensä suhteessa edelliseen osan päätössointuun. Harjoituksissa pitäisi muistaa harjoittaa ylimenot eikä aloittaa aina suoraan seuraavasta kuoro-osasta. Tällöin harmoniavaihdos syöpyy laulajien mieliin alusta asti oikein. Siirtymiä kannattaa harjoittaa myös toisin päin: kun laulajat ovat löytäneet oikeat alkusävelet, heitä pyydetään laulamaan edellisen osan loppusävel- tai sointu, jonka jälkeen siirrytään taas takaisin seuraavan osan alkusäveliin. Tämä kehittää erityisesti harmoniamuistia.

4.3.2 Intonaatio ja viritystaso

Intonaation kannalta pianon käyttäminen on ongelmallista. Pianon tasavireisyys ei oikein sovellu sellaisenaan moniääniseen kuorolauluun tai orkesterisoittoon, jotka perustuvat enemmänkin luonnonviritykseen ja siihen elimellisesti kuuluvaan yläsäveljärjestelmään. Kuorosatsia ei pitäisi soittaa aina täydellisenä vaan mieluummin soittaa vain keskeiset teemojen alut tai yllättävät poikkeamat. Kuoron laulun tukena harjoituksissa kannattaa käyttää niin sanottuja apu- ja referenssisäveliä, joiden avulla esimerkiksi kvintti- ja terssi-intervallit intonoidaan (viritetään) tarpeeksi korkeiksi tai mataliksi. Jousisoittimesta on apua varsinkin puhtaiden intervallien kuuntelun apuna, koska jousisoittimen soittaja (niin kuin tietysti puhallinsoittimenkin soittaja) voi säätää soittimensa viritystä soiton aikana itse. Tämä myös osoittaa havainnollisesti laulajille sen, että mitään absoluuttista viritystä ei ole olemassakaan,

vaan harmonisessa kontekstissa, myös melodisessa, viritys on aina suhteellista. Jousisoittimen ongelma taas on siinä, että se on melodia-, ei harmoniasoitin ja se, että sen etu on myös haitta, eli jousisoittimen kielet eivät ole kiinteävireisiä.

Viritystaso on myös keskeinen kysymys. Niin sanottua vanhaa musiikkia esitettäessä joudutaan miettimään myös sitä, käytetäänkö moderneja soittimia vai periodisoittimia. Barokkimusiikissa periodisoittimien viritys on puolisävelaskelta matalampi kuin moderneilla soittimilla, tosin mitään standardivirityskorkeutta ei ollut ennen vanhaan määritelty. Soittimet ovat hieman muuttuneet viimeisten kolmen sadan vuoden aikana, mutta kuinka on soittimista vanhimman, ihmisäänen, laita? Modernien soittimien ja sitä kautta myös modernien orkesterien viritystaso on noussut viimeisin kahden sadan vuoden aikana hieman yli puolisävelaskelen. Yleisin barokkivirityskorkeus on A₁:n kohdalla 415 hertsiä. Silloin kun orkesterissa on suolikieliä käytäviä jousisoittimia, viritystasoa ei voida paljoakaan nostaa, koska suolikiellet eivät kestä suurempaa jännitettä ja ne saattavat katketa. Yleensä sen sijaan puhallitmet soivat kirkkaammin korkeammassa viritystasossa.

Puhallinsoittimien kehitys on ollutkin yksi syy viritystason nousuun. Toinen tärkeä syy viritystason nousemiseen on ollut äänenvoimakkuuden lisääntyminen ja tarve saada suurempia sointitehoja. Viritystason noustessa jousisoittimien kaikukoppaa, bassopalkkia ja tallaa jouduttiin vahvistamaan, jotta soittimet kestäisivät nousevan viritystason ja raskaamman jousen sekä kireämpien kielten aiheuttaman paineen. Suonikielten tilalle käyttöön tulivat teräs- ja nailonkielet, jolloin sointi tuli voimakkaammaksi. 2000-luvun alkupuolella orkesterien yleinen viritystaso on jo 442–443 hertsiä. Konsertin aikana puhallinsoittimien lämpeneminen usein pyrkii nostamaan hieman perusviritystä konsertin aikana. Tämä ilmiö aiheuttaa ongelmia erityisesti kiinteävireisille soittimille, kuten pianolle, uruille tai cembalolle, joiden viritystä ei voi muuttaa kuin erillisen virityksen avulla. 1900-luvun loppupuolella A₁:n yleinen viritystaso oli vielä 440 hertsiä, ja tämä on pysynyt vieläkin pääsääntöisesti *a cappella* -kuorolaulun yleisenä viritystasona, vaikka esimerkiksi pianot viritetään nykyisin lähes aina 442 hertsiin.

Viime aikoina on markkinoille tullut äänirautoja, joiden A₁ on 442 hertsin korkuinen. Itse olen siirtynyt käyttämään tätä viritystasoa, koska harjoitusapuvälineenä käytettävät pianot on viritetty tähän korkeuteen. Se on myös lähempänä orkesterien käyttämää viritystä. Vaikka kyse onkin hyvin pienestä erosta, laulajat pitää totuttaa laulamaan tarkalleen oikealta sävelkorkeudelta alusta alkaen. Suhteellisetkin äänenkorkeudet opitaan silloin laulamaan oikealta korkeudelta. Lapsille ja nuorille kehitty

helposti lihasmuisti kurkkuun niin kuin olen aiemmin todennut, jolloin he pyrkivät aloittamaan osaamansa laulut siitä sävellajista, missä ovat ne alun perin oppineet.

Perusviritystasoon *a cappella* -kuorolaulussa liittyy mielenkiintoinen piirre, joka ei ilmene samalla tavalla soitinsäestyksellisissä teoksissa eikä ollenkaan instrumentaalimusiikissa. Usein esitettyjen *a cappella* -laulujen sävellajit ikään kuin ”kuluvat”, jos sama joukko esittää niitä jatkuvasti, ja perussävelpuhtaus tulee tällöin huonomaksi. Tähän vaivaan ratkaisuna on laulattaa teos uudessa sävellajissa (usein puolisävelaskelta ylempää tai alemmää), jolloin laulu on kuin ”uusi”.

Yleinen viritystason nousu ei ole laulamisen kannalta yhdenmukaista. Vaikka soittimien viritystaso nousee, ei ihmisäänessä ole loputonta venymismahdollisuutta. Monet korkealle menevät solisti- tai kuoro-osuudet tulevat todella vaikeaksi esittää, jos perusviritystaso nousee vielä puolisävelaskelta nykyisestä. Vaikka ihmisen ravinto on parantunut ja elinolosuhteet tulleet terveemmiksi, ei se ole ainakaan tuottanut oman havaintoni mukaan korkeampia ääniä. Päinvastoin ainakin pojilla muun muassa äänenmurroksen aikaisemman alkamisen ja ympäristön meluisamman äänimaailman myötä korkeat lauluäänet äänet ovat tulleet harvinaisemmiksi. Vaikka yleinen viritystaso on noussut, matalista äänistäkin tuntuu kuitenkin olevan pulaa. Äänenkäyttötottumukset arkielämässä rasittavat ääntä entistä enemmän, ja äänihuulet rasittuvat. Tuntuu, että äänet ovat madaltuneet. Ehkä se on myös kulttuurillinen ilmiö, sillä usein kuulee lapsia, jotka yrittävät madaltaa luonnollista puheääntään.

Tosin koko yleinen äänenkäyttö on sähköisesti vahvistetun musiikin ja äänenvahvistuslaitteiden takia muuttunut merkittäväksi heikommaksi. Pahimpia uhkia lasten äänenkäytölle tuntuvat olevan erilaiset korvakuulokkeilla kuunneltavat soittimet, jotka saattavat vaurioittaa vakavasti kuuloa liian voimakkaasti soitettuina. Äänenkäytön kannalta tässä on huonoa se, että ihminen usein laulaa ja hyräilee mukana (mikä on hyvä asia) mutta kuulematta, miten käyttää ääntään. Tuloksena on vääränlaista äänenkäyttöä sekä helposti laulamista nuotin vierestä. Varsinkin lapsilla tämä on tuhoisaa, koska äänilihakset tottuvat vääränlaiseen äänenkäyttöön ja saattavat jopa vahingoittua.

Poikakuoro on mielenkiintoinen tapaus tässä nousevan perusvirityksen maailmassa. Periodisoittimien kanssa työskennellessä soittimien ja kuoron välinen balanssi on helpommin säädeltävissä, koska periodisoittimet soivat hiljaisemmin ja läpikuultavammin kuin modernit soittimet. Erityisesti puhallinsoittimien äänenvoimakkuudessa on suuri ero. Periodisoittimien soinnissa on myös kuultavissa ajatus siitä renessanssin ajan sointimaailmasta, jossa soittimilla pyrittiin matkimaan ihmisääntä.

Soittimet muodostivat soitinperheitä, jotka toimivat soitinkuoroina (esimerkiksi nokkahuiluperheessä oli sopraano- altto-, tenori- ja bassonokkahuilu). Sointihanteena oli ihmisäänten kyky soinnillisesti sulautua toisiinsa moniäänisessä musiikissa.

Äänenvoimakkuuteen vaikuttaa myös itsestään selvästi sävelkorkeus. Melodiaääni korkealla sopraanossa kuuluu paremmin kuin matalalla bassossa. Poikakuoro ei kuitenkaan hyödy kokemukseni mukaan suuresti sävellajin laskemisesta, vaikka periodisoittimet edellä kerrotun mukaisesti soinnillisesti sopivatkin poikakuoron sointimaailmaan luontevasti. Poikakuorossa poikasopraanon pää-ääninen ja rikas yläsävelinen sointi on sen tärkeimpiä soinnillisia ominaisuuksia. Pojille korkea sävelkorkeus ei ole pääsääntöisesti suuri ongelma, kunhan heitä opetetaan käyttämään ylärekisteriään. Soinnillinen tasapaino on sitä vaikeampaa löytää, mitä matalammalle sopraanot joutuvat laulamaan. Jo yksiviivaisen g:n alapuolelle mentäessä pojan sopraanoääninen äänenvoima yleensä pienenee merkittävästi suhteessa ylärekisteriin. Äänenmurroksen lähestyessä joillakin pojilla alttorekisteri vahvistuu, ja he siirtyvät laulamaan matalaa alttoa. Synnyttäminen poika-alttoääni on harvinainen.

Nuorilla bassoäänillä on myös vaikeuksia päästä hyvin matalalle, varsinkin kuuluvasti. Nuoret tenoriäänit taas saattavat olla hyvinkin korkeita, varsinkin jos tenorit ovat entisiä alttoja ja oppineet käyttämään rintarekisteriään ennen äänenmurrosta oikein, jolloin muutos altosta tenoriin siirryttäessä on pieni. Toisaalta on totuuden nimessä myönnettävä, että Bachin tenoristemmat ovat korkeita ja niiden ambitus on laaja. Ilmeisesti Bachin tenorilaulajat ovat laulaneet tenoriosuuksia kahdella eri rekisterillä, korkealta falsetilla ja alemmaa rintarekisterillä. Tämä on hyvin todennäköistä varsinkin, jos laulaja on ollut yksin stemmassaan ja laulanut kuoro-osuuksien lisäksi myös tenorin soolo-osuudet Bachin aikaisen käytännön mukaisesti (ks. lukua 3.5).²

J. S. Bachin *h-mollimessun* (BWV 232) ensimmäinen *Kyrie*-osa (*Kyrie I*) antaa hyvän kuvan siitä, miten säveltason laskeminen voi vaikuttaa joihinkin stemmoihin. *h-mollimessu* kuuluu jatkuvasti parhaimpien kuorojen, erityisesti poikakuorojen, ohjelmistoon. Jos perusviritystä lasketaan puolissävelaskelen verran (siis nykyiseen b-molliin), *Kyrie I*:n kakkossopraanostemmasta tulee sopraanoille laulamisen kannalta

² Tuntemamme nykyinen tuettuun äänenkäyttöön perustuva oopperalaulutekniikka, jossa laulajan eri rekisterit ovat mahdollisimman samanlaiset ja jossa rekisterien väliset ylimenot tehdään mahdollisimman huomaamattomiksi, on myöhäisempää keksintöä 1800-luvulta.

matala ja siksi yleensä myös hiljaisempi. Alttostemmasta tulee erityisen matala, mikä aiheuttaa kuuluvuusongelman lisäksi soinnillisia ongelmia. Sekakuoron ollessa Kyseessä naisalttosoinnista tulee stemman mataluuden vuoksi hyvin kontra-alttomainen, mikä ei sovi mielestäni hyvin Bachin musiikkiin. Kontra-alttosointi vaikeuttaa myös sekakuoron soinnillista homogeenisuutta. Alttostemmasta tulee tässä tapauksessa sopivin kontratenoreille, joita käytetään erityisesti englantilaisessa poikakuorotyypissä mutta myös useissa englantilaisissa sekakamarikuoroissa. Joskus näissä sekakamarikuoroissa alttoa laulavat sekä kontratenorit että naisaltot yhdessä. Kontratenorin äänensävy sulautuu yhteissointiin paremmin kuin kontra-altton tumma sointi. Kontratenorin vaaleampi sointi myös selkeyttää polyfonista kudosta. Romanttisen ajan kuorokirjallisuudessa, esimerkiksi J. Brahmsin tai M. Regerin kuoro-teoksissa tarvitaan yleensä leveämpää ja tummempaa sointia, johon sekakuoron naisaltot sopivat kontratenoreita paremmin. Kontratenoriäänänen sointi kuulostaa korkeammalta, koska miehet laulavat alttostemmaa omassa korkeassa rekisterissään falsetilla, kun taas poika-altot ja kontra-altot laulavat samaa stemmaa omassa matalassa rekisterissään. *H-mollimessun* säveltason laskeminen tekee alttostemmasta ennemminkin miesäänten stemman, jolloin se kontratenoreiden laulamana toimii hyvin.

Sellaisessa poikakuorossa, jossa ei ole kontratenoreita, poika-altot laulavat luonnollisestikin alttostemmaa. Olen esittänyt Cantores Minores -kuoron kanssa *h-mollimessua* puolisävelaskelta alemmaa, jolloin olen todennut, että alttostemma toimii paremmin, jos sitä laulamassa on nuorempia altoja, joilla on vaaleampi ääni, sekä vanhempia, lähellä äänenmurrosta olevia altopoikia. Alttostemman soinnista tulee leveämpi mutta samalla kirkkaampi nuorempien poikien äänten ansiosta, jotka eivät kaikki pääse kuitenkaan välttämättä tarpeeksi matalalle. Tämä toimii poikien kanssa paremmin kuin aikuissekakuorolla, jollaisen kanssa olen myös esittänyt *h-mollimessua* puolisäveltä alemmaa.

Kun *h-mollimessun* säveltasoja lasketaan puolella sävelaskeleella, myös tenoriosuus tulee matalammaksi, jolloin sitä on kevyempi laulaa. Nuorille tenoreille siitä tulee tosin joissakin kohdissa jopa liian matala, mutta stemman soinnillinen luonne ei kuitenkaan sävellajin laskemisella muutu kuin muutamassa kohdassa. Näissä kohdissa tenoristemma käy hetkellisesti bassostemman alapuolella, ja matalammassa sävellajissa laulettuna nämä kohdat saattavat muistuttaa enemmän bassoa kuin tenoria, elleivät laulajat pysty pitämään yllä tenorisointia myös matalassa rekisterissä, mikä olisi äänenkuljetuksellisen selkeyden kannalta olennaista. Bassoille *Kyrie I:n*

stemmasta tulee myös hieman matala, jolloin sen kuuluvuus matalassa rekisterissä on nuorille bassoille haastavaa, varsinkin kun orkesterin koko basso continuo -ryhmä kaksintaa kuoron basso-osuutta ja peittää helposti kuoroa matalissa sävelissä.

Johtajan on siis löydettävä kuhunkin teokseen sopiva, omalle instrumentilleen istuva, paras mahdollinen ratkaisu esitettävän teoksen hengen mukaisesti.

4.4 Kuoron harjoittaminen

4.4.1 Orkesterisäestyksellisten kuoroteosten harjoittaminen

Normaalisti kuoro aloittaa teoksen harjoittelun ammattiorkesteria aikaisemmin. Kuoronharjoittajalla täytyy olla jo harjoitustyötä aloittaessaan selkeä kuva teoksesta. Hän on tehnyt etukäteen keskeiset päätökset, jotka liittyvät teoksen fraseeraukseen, tempoihin ja karaktääreihin (toki näihin tehdään hienosäätöä ja muutoksiakin harjoitusperiodin ja esityksenkin aikana, mutta tiedossa pitää olla selkeät raamit, joiden puitteissa teosta valmistellaan). Itsestään selvästi johtajan pitää tuntea jo alkuvaiheessa teos läpikotaisin, myös solistien ja orkesterin osuuksia myöten. Silloin kun kyseessä on kuoro-orkesteriteos, jossa kuorolla on suuri osuus, tämä on välttämätöntä.³

Mielestäni näissä teoksissa olisi parempi, jos sama henkilö, joka harjoittaa kuoron, harjoittaa koko koneiston ja johtaa myös itse esitykset, edellyttäen että hän kykenee johtamaan myös orkesteria. Tätä pitäisi vaatia mielestäni kaikilta ammattikuoronjohtajilta, mutta erityisesti koko teoksen johtaminen kuuluu protestanttisten saksalaisien poikakuorojen johtajille, joiden ohjelmistoon olennaisesti kuuluvat orkesterisäestykselliset teokset. Poikakuoro on vielä erityisesti sellainen instrumentti, joka vaatii aikuislaulajien kuoroa enemmän tulkinnallisen sisällön työstämistä vielä esityksessäänkin. Tulkintaa ei voi jättää poikakuorolaisten omatoimisuuden varaan. Tarvitaan ammattitaitoa kuoron ja orkesterin soinnin muokkaamiseen erikseen sekä niiden yhtensovittamiseen ja kuoron ja orkesterin välisen balanssin säätämiseen.

Olen välillä huomannut, että pelkkä kuoronjohtaja ei aina osaa vaatia orkesterilta riittävää täsmällisyyttä partituurin toteuttamiseksi eikä kuoroltaan tarpeeksi voimaa

³ Jos kuorolla on vain hyvin pieni osuus isossa kokonaisuudessa, kuten poikaäänien osuus G. Mahlerin kolmannen sinfonian viidennessä osassa, eikä kuoronharjoittaja itse johda esitystä, valmistelutyö on tietenkin vähäisempi. Tässäkin tapauksessa johtajan kannattaa tutustua teoksen muihinkin osiin kokonaisuuden ymmärtämisen ja ihan musiikillisen yleissivistyksensäkin kehittämisen vuoksi.

ja rytmistä täsmällisyyttä. Välillä on käynyt toisaalta niinkin, että orkesterinjohtaja, joka ei ole myös kuoronjohtaja, antaa orkesterin soittaa liian kovaa eikä vaadi orkesteria soittamaan tarpeeksi hiljaa. Useimmiten kuoroa vain pyydetään laulamaan kovempaa.⁴ Osittain tämä saattaa johtua myös orkesterimuusikkojen koulutuksesta ja kokemuksesta. Olen huomannut, että ne muusikot, jotka työskentelevät jatkuvasti kuorojen ja laulajien kanssa, oppivat vähitellen kuuntelemaan kuoroja ja laulajia paremmin ja säätämään balanssia itse. Balanssin lisäksi tarvitaan kyky kuunnella laulajien tekstiä ja hengitystä, jotta ne saavat tilaa ja aikaa. Nämähän ovat hyvän oopperaorkesterin perusvaatimuksia. Ei riitä pelkästään, että tuntee oman stemmansa, vaan pitää myös tietää, missä kohdissa teosta kuoro tai solistit laulavat ja missä he hengittävät. Sellaisissa maissa, kuten Saksassa, joissa orkesterisäestyksellisiä teoksia esitetään jatkuvasti ja joissa ne kuuluvat perusohjelmistoon, orkesterimuusikot tuntevat ne läpikotaisin, minkä huomaa heti esimerkiksi kuunnellessaan Gewandhaus-orkesterin ja Tuomaskuoron yhteisesityksiä Leipzigissa. Suomessa orkesterit esittävät vanhan musiikin yhtyeitä lukuun ottamatta liian harvoin orkesterisäestyksellisiä teoksia. Tämä pitäisi huomioida orkesterin- ja kuoronjohtajien sekä orkesterimuusikoiden koulutuksessa paremmin.

4.5 *Matteus-passion* kuoro-osien harjoittaminen keväällä 2010

4.5.1 Taustaa

Keväällä 2010 Cantores Minoresin *Matteus-passio*-konsertit olivat 31.3.2010 Vihdin kirkossa sekä perinteisesti pitkäperjantaina 2.4.2010 Helsingin tuomiokirkossa. Ensimmäinen konsertti oli myös Hannu Norjasen taiteellisen tohtorintutkimuksen kolmas tutkintokonsertti. *Matteus-passio*-kuoron laulajat oli alustavasti valittu jo tammikuun alussa, vaikka joitakin muutoksia tapahtuikin kuoron kokoonpanossa harjoitusperiodin aikana.

Keväällä 2010 kuorolla oli kiireinen aikataulu. Normaalin viikko-ohjelman mukaiset harjoitukset alkoivat Meritullissa joululoman sekä loppiaisena olleen Bachin *Jouluoratorion* kolmen viimeisen kantaatin esityksen jälkeen tammikuun toisella viikolla. Poikaäänillä oli ensimmäisenä vuorossa Mahlerin 3. sinfonia, jonka he esittivät RSO:n kanssa 5.2.2010 Sakari Oramon johdolla. Tämän jälkeen sekä poika- että

⁴ Kuoronjohtajan tehtävänä on myös kuunnella orkesterin, kuoron ja solistien välistä balanssia salin puolelta ja kertoa havainnoistaan produktion kapellimestarille.

miesäänillä oli yhdessä puolen konsertin *a cappella* -osuus tilauskonsertissa Pakilan kirkossa 14.2.2010. Tenorit ja bassot alkoivat kuitenkin heti joululoman jälkeen harjoitella Kirkko soikoon! -festivaalin konserttia varten, joka oli 1.3.2010 ja jossa kuorolla oli ensimmäistä kertaa ohjelmistossaan A. Lloyd-Webberin *Requiem* ja L. Bernsteinin *Chichester Psalms*. *Matteus-passion* harjoittelu alkoi Pakilan kirkossa 14.2. olleen konsertin jälkeen ja jatkui kenraaliharjoitukseen 30.3.2010 asti. *Matteus-passion* kanssa samaan aikaan harjoiteltiin myös muiden konserttien teoksia ja uutta *a cappella* -ohjelmistoa, johon kuului keväällä 2010 yli 40 teosta, muun muassa kolme J. S. Bachin motettia, tulevan kesän konserttikiertuetta varten (Slovakia, Unkari, Kroatia, Slovenia, Itävalta ja Saksa 8.–23.6.).

4.5.2 Esittäjät

Matteus-passion esitti hiljaisella viikolla vuonna 2010 Cantores Minoresin edustuskuoro A-kuoro, johon kuului kaiken kaikkiaan 144 laulajaa keväällä 2011. Sopraanoja oli 62, alttoja 26, tenoreita 21 ja bassoja 35. Lopullisessa esiintymiskokoonpanossa Helsingin tuomiokirkossa pitkäperjantaina 2.4.2010 oli noin sata laulajaa, jaettuna kahdeksi kuoroksi. Vihdin esitykseen keskiviikkona 31.3.2010 osallistui noin 80 kokeneinta A-kuorolaista. Vihdin kirkko on paljon Helsingin tuomiokirkkoa pienempi, ja Helsingin tuomiokirkkoon mahtuneen kuoron kokoisen kuoron mahduttaminen sinne solisteineen ja orkestereineen ei ollut mahdollista fyysisesti eikä äänellisesti. Osa uusista laulajista ja äänenmurroksen saaneista eivät sitä paitsi olleet vielä valmiita tuon vuoden esityksiin. Heidän osaamisensa testattiin kuoronjohtajan kuuntelemalla koelaululla noin kaksi viikkoa ennen konserttia. Taidokkaimpien ja kokeneimpien kuorolaisten ryhmä, noin 60 laulajan favoriittikuoro, lauloi yksistään joitakin kuoro-osia. Isoissa tuttikuoroissa ja voimakkaissa koraaleissa lauloi koko mukana ollut A-kuorokuoro.

Diskanttikuorona (osissa 1 ja 29) molemmissa esityksissä lauloi yksiaanisesti Cantores Minoresin koraalikuoro, jossa oli noin 50 sopraanoa ja alttoa.

Heitä en harjoittanut alusta lähtien itse, vaan heidän osuutensa harjoittivat silloisen koraalikuoron johtajat Timo Pihkanen ja Anna Hurme. He aloittivat diskanttiosuuk-sien harjoittamisen helmikuussa.

Orkesterina toimi Lohjan 40-henkinen kaupunginorkesteri, joka soitti modernein instrumentein. Viritystasona käytettiin 442 hertsin A1:tä.

Laulusolisteina olivat Tom Nyman evankelistana ja Heikki Kilpeläinen Jeesukse-
na. Anna-Kristiina Kaappola lauloi sopraanoaariat sekä Pilatuksen vaimon resitatiiviosuuden (Uxor Pilati) ja Kathrin Göring lauloi alttoaariat ja toisen palvelijattaren (Ancilla II) osan. Jussi Myllys puolestaan lauloi tenoriaariat ja Tuomas Pursio bassoaariat sekä Pietarin osan. Ensi kertaa käytin myös omia kuorolaisia *Matteus-passion* solisteina. Poikasopraano Akseli Ferrand lauloi ensimmäisen palvelijattaren (Ancilla I) osuuden, baritoni Jonas Rannila Pilatuksen osan, baritoni Jari Koivistoinen ylipapin (Pontifex) osan ja basso Simo Hellgrén Juudaksen osan. Poikasopraano (sic!) Johan Krogius lauloi ensimmäisen väärän todistajan (Testis I) alto-osuuden ja tenori Tatu Erkkilä toisen väärän todistajan (Testis II) osuuden.

Edellytän passioissa solisteina käyttämiltäni kuorolaisilta musiikillista varmuutta, pitkälle kehittyntä äänenkäytön osaamista ja hyvää itseluottamusta, jotta he kykenisivät laulamaan yhtäkkiä lyhyen soolo-osuuden keskellä pitkää teosta vakuuttavasti täynnä yleisöä olevalla salilla. Koska kyseessä ovat *secco*-resitatiiveihin kuuluvat osuudet, eli niissä ei ole jatkuvaa säestystä tukemassa laulua vaan vain lyhyet soinnut tärkeimmissä harmonisissa käänteissä, kuorosolistit laulavat käytännössä Testis I:tä ja II:ta lukuun ottamatta osuutensa *a capellana*, mikä on vaativaa ammattilaulajillekin. Solistiosuuksien valmistelu aloitettiin varsinaisesti hiihtolomaleirillä.

Koska kyseessä oli poikakuoro, piti solisteille, varsinkin poikäänten soolo-osuuksia (vuonna 2010 Ancilla I ja Testis I) ajatellen valita ja harjoittaa myös varamiehiä, jotka olisivat voineet ottaa osan laulettavakseen, jos varsinainen solisti olisi sairastunut tai saanut äänenmurroksen juuri ennen esitystä eikä näin ollen olisi pystynyt laulamaan omaa osuuttaan. Kuoron kaksi äänenmuodostajaa valitsivat ja harjoittivat solisteja kuoronjohtajan apuna, joka päätti lopullisista solistivalinnoista talvileirin jälkeen.

4.5.3 *Matteus-passion* harjoittaminen

Olin varannut kevääksi 2010 harjoitusaikaa kuoron kanssa *Matteus-passiota* varten yhteensä noin puolitoista kuukautta, joka oli puolet vähemmän kuin aikaisempina vuosina käyttämäni harjoitusaika. Luotin siihen, että hiihtolomalla pidettävä kuuden päivän mittainen harjoitusleiri (19.2.–24.2.2010) yhdessä puolentoista kuukauden viikoittaisten harjoitusten kanssa riittäisivät *Matteus-passion* hyvään oppimiseen.

Olin myös lisännyt kuoron harjoitusohjelmaan ylimääräisen kahden ja puolen tunnin koko kuoron harjoituksen sunnuntaiksi 21.3.2010 (tämä oli muuten Bachin

syntymäpäivä). Orkesterilla ja kuorolla oli yhteinen kolmen tunnin yhteisharjoitus konsertteja edeltävällä viikolla 25.3.2010. Seuraavana maanantaina 29.3. oli ensimmäinen neljän tunnin mittainen orkesteriharjoitus, jossa kaikki olivat paikalla solisteja ja diskanttikuoroa myöten. Tiistaina 30.3. oli niin ikään neljän tunnin mittainen kenraaliharjoitus, jossa olivat mukana kaikki muut paitsi diskanttikuoro, joka sai levätä yhden välipäivän ennen keskiviikon konserttia Vihdissä. Vihdissä oli vielä konserttipäivänä 31.3. kaikille esiintyjille 45 minuutin mittainen akustiikkaharjoitus ennen varsinaista konserttia.

Cantores Minores oli esittänyt *Matteus-passion* johdollani aiemmin vuosina 2006 ja 2008. Tästä johtuen kuorossa oli mukana monta laulajaa, arviolta noin kolmasosa kuorosta, jotka olivat laulaneet *Matteus-passion* samassa stemmassa aikaisemmin.

Harjoittamistyöni lähtökohtana oli, että kuorolaiset ehtivät oppia oman stemmansa harjoituksissa, jolloin heidän ei tarvinnut tehdä omaa harjoitustyötä kotona. Nuorempien kohdalla oma harjoittelu olisi tuskin ollut edes mahdollista. Vanhemmat kuorolaiset osasivat harjoitella tarvittaessa myös itse. Cantores Minoresin A-kuoron laulajat eivät kuitenkaan olleet tuolloin eivätkä ole nykyäänkään ammattimuusikoita, niin kuin passiokonserttiemme isompien soolo-osuuksien vierailevat ammattisolistit tai orkesterin ammattisoittajat, jotka opettelivat omat osuutensa itsenäisesti ja joiden kanssa yhteisharjoituksissa työstiin vain yhtenäistä tulkintaa ja sovitettiin eri esiintyjät musisoimaan yhdessä.

Matteus-passion kuoro-osat ovat erityyppisiä. Koko passio alkaa ja päättyy suurilla kahdeksanäänisillä kuoro-osilla (numerot 1 ja 68).⁵ Kuorolla on kansanjoukkojen reaktioita kuvaavia osuuksia, jotka ovat joko laajempia kokonaisuuksia tai vain muutaman tahdin mittaisia pyrähdyksiä. Osa niistäkin on sävelletty kahdelle neliääniselle kuorolle. Joissakin osissa solistit ja kuoro vuorottelevat (esimerkiksi numerot 19, 20, 27a, 30 ja 67). Koraalit on aina soinnutettu neliääniselle kuorolle.

Teoksen jako kahdeksi osaksi ennen ja jälkeen saarnan muodostaa harjoitustyön pohjaksi luonnollisen jaon kahteen osaan, joiden sisällä voi tehdä erilaisia alajaotte-
luja tekstin etenemisen mukaisesti muodostamalla siitä omia "pikkukertomuksia".

⁵ Itse asiassa alkukuoro "Kommt Ihr Töchter, helft mir klagen" (Tulkaa te tyttäret, auttakaa minua valittamaan) on välillä diskanttikuoron aikana yhdeksanääninen

4.5.4 Matteus-passion koraaleista

Matteus-passiossa on myös 14 koraalia eli virttä, jotka kuoro orkesterin kanssa esittää. Ennen Bachia aikaa kuulijat lauloivat passiomusiikin esityksessä koraaleissa mukana, mutta Bachin aikana seurakunta ei enää laulanut niitä. Vaikka Bach käyttääkin koraalien sävelminä omana aikanaan yleisesti tunnettuja virsimelodioita, niin Bachin monimutkainen soinnutus, melodioiden pienet poikkeamat totutusta sekä eri sävellajien käyttö olisivat varmasti joka tapauksessa hämmentäneet mahdollisia kuoron mukana laulavia seurakuntalaisia (Gardiner 2012, 404). Hans Leo Hasslerin tunnettu kärsimysajan koraali ”O Haupt voll Blut und Wunden” (Oi pää täynnä verta ja haavoja) esiintyy *Matteus-passiossa* viisi kertaa, aina eri sävellajissa ja neljällä eri tavalla soinnutettuna (numeroissa 15 ja 17 on sama soinnutus).

Koraalien satsit ovat homofonisia sekä neliäänisiä, ja melodia aina sopraanossa. Kuorolaiset oppivat ne yleensä nopeasti. Bassostemma muodostaa harmonian perustan. Ensimmäisen osan loppukuorona oleva koraali ”O Mensch beweine dein Sünde groß” (Oi ihminen, itke suurta syntiäsi, numero 29) sisältää altossa, tenorissa ja bassossa kontrapunktista ja kromaattista kudosta, vaikka kuorosatsi onkin pohjimmiltaan homofonista. Melodia on sopraanossa. ”O Mensch beweine dein Sünde groß” on laaja läpiviety koraali, jossa orkesterilla on itsenäinen säestys. Muissa koraaleissa orkesteri soittaa kuoron kanssa *colla parte*. Tenorin ”O Schmerz” (Oi tuska, numero 19) -resitatiiviin Bach on lisännyt koraalisatsin tenorisolistin osuuksien väleihin. Koraalisoinnutus on kuitenkin tässä tapauksessa homofonista.

Bachin koraalisoinnutukset ovat harmonisesti rikkaita, joten kromatiikka hidasti jonkin verran oppimista erityisesti väliäänissä eli altossa ja tenorissa, joissa on niin sävelkulullisesti kuin lauluteknisestikin hankalia kohtia. Niitä piti harjoittaa hitaasti pianolla soinnuilla tukien. Välillä etenimme kahdeksasosanuotti kerrallaan pysähtyen jokaiselle sävelelle. Hyvä harjoitus oli laulaa jokin vaikea intervallihyppy siten, että ensin laulettiin hypyn ensimmäinen ja toinen sävel ja sen jälkeen uudestaan ensin jälkimmäinen sävel ja sitten ensimmäinen sävel. Samoin toiset äänet voidaan laittaa laulamaan sopivaa säveltä urkupisteenä, johon vertaamalla oikeat intervallikulut löytyvät ja painuvat mieliin helpommin. Koko kuoron harjoituksissa käytin ruotsalaiselta professorilta Gustav Sjökvistiltä oppimaani koraalien harjoitustapaa, jossa muut kolme ääntä laulavat ilman sopraanoa yhtäaikaan, jolloin ne tulevat keskenään tasavahvuusemmiksi. Seuraavaksi sopraanostemmaa lauljetaan yksin ilman muita stemmo-

ja, ja aivan lopuksi kaikki neljä stemmaa laulavat yhdessä. Yleisesti ottaen kuitenkin *Matteus-passion* koraalit on soinnutettu yksinkertaisemmin kuin useimmat *Jouluoratorion* (BWV 248) koraalit, joita esitämme joka vuosi.

Alkukuoro ”Kommt, ihr Töchter” on oma lukunsa. Siinä esiintyy koraali ”O Lamm gottes unschuldig” diskanttikuoron laulamana omalla tekstillään siten, että koraali ilmaantuu aina välillä, säe kerrallaan, osaksi taidokasta muuhun materiaaliin perustuvaa monimutkaista kontrapunktista kudosta. Koulutusryhmien kokemattomammista laulajista koostuvalle diskanttikuorolle oli iso haaste oppia aloittamaan oikeista alkusävelistä. Hasslerin passiokoraali esiintyy numeroissa 15, 17, 44, 54 ja 62, ja on pedagogisesti haastavaa saada pojat laulamaan jokainen koraali sisällöllisesti mielenkiintoisesti, aina vähän eri tavalla, sopraanoilla kun on aina sama melodia. Harjoitan tätä siten, että laulatan mitä tahansa näistä viidestä passiokoraalista, mutta laulatan sen viisi kertaa peräkkäin yrittäen aina tehdä jotain eri lailla sekä vaihtaen tunnelman toisenlaiseksi. Taiteellisesti idea ei ole järin korkeatasoinen, mutta sen avulla voi avartaa laulajia ymmärtämään, että sama melodia voidaan esittää monella eri tavalla, riippuen siitä, minkälainen affekti eli tunnelma valitaan. Koraalit ovat kahta koraalia (numerot 15 ja 17) lukuun ottamatta hieman eri lailla soinnutettuja, jolloin stemmojen oikein laulaminen vaatii hyvää keskittymistä. Sinänsä passiokoraalit eivät ole vaikeita.

Passiokoraalin asemaa *Matteus-passiossa* ilmentää sen viimeinen esiintyminen ”Wenn ich einmal” (Kun minuun tulee kerran, numero 62), joka on samalla viimeinen koraali koko teoksessa. *Matteus-passio* jatkuu vielä tämän jälkeen, mutta koraalille on varattu dramaattisesti ehdottomasti merkittävin paikka, heti Jeesuksen kuoleman jälkeen. Hetken herkän tunnelman säilyttääkseni esitin tämän osan *a cappella*, joten kuorolle se asetti lisähaasteen, koska kaikissa teoksen muissa osissa on mukana orkesteri. Olin kokeillut tätä ensimmäisen kerran vuonna 2008, ja siitä lähtien olen käyttänyt samaa tapaa myöhemmissäkin esityksissä (2010, 2012 ja 2014). Pidän *a cappella* -laulun luomasta vastakohtasta ja se puhuttelee minua. Luulen, että nykyisin ei kovin moni enää menettele näin, vaan orkesteri soittaa mukana niin kuin Bach on sen merkinnyt. Johtamissani Cantores Minoresin esityksissä koraalin lauloi favoriittikuoron pieni ryhmä (30 laulajaa), jonka laulajien piti pystyä laulamaan äärimmäisen puhtaalla kirkkaalla soinnilla pianissimossa. Koska ennen koraalin alkua pidän minuutin hiljaisuuden, kuorolaisten piti myös muistaa mielessään alkusävelet yli minuutin ajan ja aloittaa sitten laulu tyhjästä ilman äänenantoa.

Harjoitin sävelten muistamista pitämällä erimittaisia taukoja. Laulatin koraalia myös eri voimakkuuksilla fortissimosta pianissimoon, jolloin pojat tottuivat hallitsemaan stemmansa paremmin. Usein konsonantit aiheuttavat hakkaavan laulutyylin, jossa painotetaan joka tavua. Niinpä laulatin teosta myös pelkillä u- ja a-vokaaleilla sekä tekstin omilla vokaaleilla ilman konsonantteja. Näin vokaalien sointi tuli tasaisemmaksi ja kuorolaiset pystyivät myös laulamaan hiljempää, koska he oppivat olemaan painottamatta jokaista tavua. Lopuksi vokaaleihin lisättiin konsonantit. Koraa-leissa 10 ja 37 on keskenään sama Heinrich Isaacin (n. 1450–1517) sävelmä ”O Welt ich muß dich lassen,” (Oi maailma sinut jätän), mutta sävellajit (As-duuri ja F-duuri) sekä näiden koraalien soinnutukset ovat keskenään erilaiset.

Koraaleilla on *Matteus-passiossa* tärkeä merkitys, ja siksi niiden sijainti draamassa on tarkkaan harkittu. Ne pysäyttävät hetkeksi draaman liikkeen ja antavat aikaa kuulijalle pohtia juuri edellä tapahtunutta, ennen kuin taas siirrytään kertomuksessa eteenpäin.

4.5.5 Nyanssit, fermaatit ja tempo

Barokkimusiikissa nyanssien merkitseminen näkyviin oli harvinaista. Esittämistapa oli sellainen, että mikrodynamiikkaa käytettiin jatkuvasti, jolloin nyanssointi oli rikasta ja hienovaraista. Musiikki oli pintatasolla jatkuvasti liikkeessä nyanssien suhteen. Jos säveltäjä merkitsi nuottiin haluamansa nyanssin, se tarkoitti todella tärkeää, ehdottomasti noudatettavaa asiaa. Bach ei ole kirjoittanut *Matteus-passion* kuoro-osuuteen montaakaan nyanssimerkintää. Osan 19, ”O Schmerz”, kuorosatsin alkuun on merkitty *piano*, jolloin kuoron sisääntulon tenorisoolon jälkeen pitää olla hiljainen. Muiden säkeiden kohdalla ei ole säveltäjän nyanssimerkintöjä. Bach on kirjoittanut seuraavassa ”Ich will bei meinem Jesu wachen” (Tahdon valvoa Jeesuksen luona, numero 20) osassa kuorolle myös ensimmäisen sisääntulon kohdalle *piano*-merkinnän. Tämäkin osa pitää laulaa loppuun asti *pianossa*. Pitää kuitenkin muistaa, että mikrodynamiikka eli painotukset ja fraasien mukaiset pienet *crescendot* ja *diminuendot* toteutetaan, vaikka yleisnyanssi olisi *piano*.

Koraaleissa ei ole edellä mainittujen esimerkkien lisäksi muuten minkäänlaisia voimakkuusmerkintöjä tai fraseerausohjeita, lukuun ottamatta tavujen jakamiskaa-ria. Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että Bach ei kirjoita kuorolle yhtään *forte*a koko *Matteus-passion* aikana. Ei edes silloin kun se olisi ilmeistä (ehkä juuri siksi!). Esimerkiksi bassojen voimakkaalla sisääntulolla alkavan osan ”Sind Blize, sind Don-

ner” (Ovatko salamat ja ukkonen, numero 27b) alku on kokonaan ilman nyanssimerkintöjä. Ei edes siinä vaiheessa, kun tulinen helvetti avautuu (”Eröffne den feurigen Abgrund”, Avaa tulinen kuilu, tahti 105), Bach kirjoita *forte*. Myöskään kansanjoukon ”Barabam” (Barabbas) -huuto (numero 45a, tahti 30) ole saanut minkäänlaista nyanssia, puhumattakaan kahdesta rajusta kansanjoukon purkauksesta ”Laß ihn kreuzigen” (Ristiinnaulittakoon hänet, numerot 45b ja 50b). Bach jättää siis esittäjän vaiston varaan tarkemman nyanssoinnin toteutuksen. Tietyissä tapauksissa kuten edellä mainituissa esimerkeissä yleisnyanssointi lienee selkeää, mutta juuri koraaleissa, joiden asiasisältö on abstraktimpaa, esittäjä tekee valintoja sen mukaan, mitä haluaa korostaa ja mitä pitää olennaisena. Koska *Matteus-passion* koraalit eivät ole yhteislauluja, esittäjällä on paremmat mahdollisuudet käyttää myös niissä halutesaan monipuolisemmin dynamiikkaa.

Koraalien esityskäytännön kannalta keskeisimpiä ongelmia on fermaattien tulkin- ta. Koraaleiden säerajat on merkitty fermaateilla. Tätä ei pidä välttämättä ymmärtää automaattisesti sävelen pidennyksenä, vaan fraasin loppuna. Jotkut tulkitsevat nämä fermaatit siten, että sävel on merkityn mittainen, yleensä neljäsosa- tai puolinuotti, minkä jälkeen tulee neljäsosatauko ennen seuraavaa säveltä. Leipzigin Tuomaskuoron 800-vuotisjuhlaesityksessä pääsiäisenä 2012 tuomaskanttori Biller taas tulkit- si *Matteus-passion* koraalien fermaatit pitkinä (DVD, ACC 20256). Koska koraalien alkuperä on seurakuntaveisuussa, edellä mainittu tapaa sopii hyvin niiden esittämi- seen.

Toisaalta *Matteus-passion* koraaleita ei ole tarkoitettu seurakunnan laulettaviksi, jolloin mielestäni puhuttelevampi tapa on, että fermaatilla oleva sävel lauletaan ky- seisellä nuotilla olevan sävelen mittaiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että jos tällä nuotilla oleva tavu päättyy konsonanttiin, niin se tulee laulaa ennen seuraavaa iskua. Tämän jälkeen hengitetään luontevasti, ellei haluta sitoa säepareja yhteen, minkä jälkeen alkaa uusi fraasi.

Säerajalla olevan tauon mittaa ei ole järkevää määrittää matemaattisesti, vaan se tulee oikean mittaiseksi musiikin luonnollisella hengityksellä. Tämä auttaa myös oikean tempon valinnassa. Laulajien pitää pystyä hengittämään luonnollisesti, ei pakotettuina. Teksti pitää ehtiä lausua kaikkine konsonanteineen. Jos tempo on liian nopea, kaikkia tekstin äänneitä ei ehdi laulaa eikä tekstistä saa selvää. Liian hitaassa tempossa laulajat saattavat ”kuolla”, koska ilma ei tahdo riittää lauseiden laulami- seen, ja teksti muuttuu samalla mitään sanomattomaksi tavulauluksi.

Tempot voivat vaihdella hieman esityksestä toiseen; musisoinnin tulee olla elävää, ei kuivaa rekonstruointia. Erityisesti akustiikka vaikuttaa erityisesti tempoihin. Kaikuisassa tilassa täytyy tempojen olla yleensä hitaampia selkeyden lisäämiseksi. Kiuvemmassa akustiikassa voi soveltaa nopeampia tempoja. Suuri koneisto on myös hitaampi reagoimaan kuin pieni kokoonpano.

4.5.6 ”Herzliebster Jesu” -koraalin harjoittaminen – näkökulmia mikrodynamiikkaan ja agogiikkaan

Koraali ”Herzliebster Jesu” (Kaikkein rakkain Jeesus, numero 3) toimii hyvänä johdantona kuorolle *Matteus-passion* koraaleihin. Koraalin teksti kysyy, mitä Jeesus on tehnyt väärin ansaitakseen rangaistuksen. Kysyjä eli kuoro on ymmällään. Koraalin sävy on ihmettelevä ja intiimi. Kerron tämän kuorolle, minkä jälkeen haemme oikeanlaista tunnelmaa laulamalla koraalia pienemmissä 4–5 laulajan ryhmissä stemmaa kohden, muiden kuunnellussa. Kukin saa vuorollaan laulaa pienryhmässä. Nyanssin on oltava mielestäni hiljainen, *piano* tai jopa *pianissimo*.

Kohotahtina on ”Herzliebster”-sanan ensimmäinen tavu, jossa ensimmäisen tavun lopussa on kaksi konsonanttia. Ensimmäistä e-vokaalia ei pidä laulaa liian pitkäksi, jotta seuraavan tahdin ykkösisku ja sana ”liebster” eivät myöhästy. Välimerkit jaksottavat tekstiä. Pilkkujen kohdalla on hyvä tehdä lähes huomaamaton pieni katko niin kuin esimerkiksi tämän koraalin ensimmäisen lauseen ”Herzliebster Jesu, was has du verbochen, daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?” (Kaikkein rakkain Jeesus, mitä olet tehnyt väärin, että sinua rangaistaan noin kovasti?) ”Jesu”-sanon jälkeen.

Ensimmäinen säerajfermaatti osuu mielenkiintoisesti sanan ”brochen” viimeiselle tavulle, jonka jälkeen on pilkku. Lause loppuu vasta kysymysmerkkiin tahdissa kuusi sanan ”gesprochen” viimeiselle tavulle. Tulkitsen tämän koko ensimmäisen lausekokonaisuuden niin, että ensimmäisen tahdin tauko on lähes huomaamaton, vain ”Jesu”-sanon lopputavun kevennys. Tahdin kolme ”verbrochen”-sanon viimeisen tavun jälkeen oleva pilkkutauko on hieman pidempi kuin edellinen, koska musiikissa on fraasiraja. Pisin tauko näistä kolmesta ensimmäisestä tauosta tulee tahdissa kuusi sanan ”gesprochen” jälkeen, koska lause päättyy fraasin rajalle (nuottiesimerkki 1).

3. Choral

I + II

Soprano
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß man ein solch - scharf

Alto
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß man ein solch - scharf

Tenore
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß man ein solch - scharf

Basso
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß man ein solch - scharf

6

Ur - teil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld, in__

Ur - teil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld, in__

Ur - teil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld, in__

Ur - teil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld, in__

8

Was für Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

Was für Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

Was für Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

Was für Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

Nuottiesimerkki 1

Mikrosekunnin pitempi tauko verrattuna edelliseen taukoon korostaa myös lauseen kysyvää luonnetta: kysymys ikään kuin heitetään ilmaan. Seuraava lausekokonaisuus "Was ist die Schuld, in was für Missetaten bist du geraten?" (Mikä on syy, mitä olet tehnyt väärin?) sisältää yhden välimerkin ennen lopun kysymysmerkkiä. Sanan "Schuld" jälkeen tulee pieni tauko ennen "in"-sanan i-vokaalin uutta aluketta. Kuorolaisten täytyy laulaa "Schuld"-sanan loppukonsonantit nopeasti, jotta seuraava, "in"-sana ehtii tulla oikealle paikalleen neljännellä iskulla. Ongelmia aiheuttaa lauletaessa konsonanttien suuri määrä tässä sanassa. U-vokaalin täytyy ehtiä myös soida. Tätä kohtaa harjoitan yleensä lausumalla, jotta kuorolle tulee kuva siitä, kuinka lyhyt "Schuld" todella on. Tahdissa yhdeksän olevan fermaatin jälkeen en tee taukoa vaan jatkan legatossa suoraan sanaan "bist", koska tuossa välissä ei ole tekstissä välimerk-

kiä. Sen sijaan korostaakseni koraalin ihmettelyyn päättyvää luonnetta teen *subitopianissimon* sanalla ”bist”, jolloin koraali päättyy hiljaisesti.

Koraalin ja muidenkin kuoro-osien mikrodynamiikassa sanojen painotus on avainasemassa. Mikrodynamiikalla tarkoitan tahdin sisällä sekä yksittäisissä sävelissä ja niiden suhteessa toisiin säveliin tapahtuvia pieniä dynaamisia painotuksia ja muutoksia. Tässä on kaksi tasoa. Ensimmäinen taso on yksittäisten sanojen painot. Painotonta tavua ei pitäisi painottaa ja tämän kontrollointi vaatii jatkuvaa huomioimista. Kuorolaisilla on tapana painottaa luonnostaan sanoja niin, että korkealla olevat tavut painottuvat. Samoin sanojen loput ”töksähtelevät” helposti. Väärä painottaminen vältetään, kun kuoronjohtaja jaksaa jatkuvasti ohjastaa ja muistuttaa kuorolaisia siitä, mikä on sanojen painollinen tavu (esimerkiksi suomen kielessä sanapaino on ensimmäisellä tavulla). Erityisesti huomio tulee kiinnittää fraasien viimeisiin tavuihin, joita yleensä pitää hieman keventää, elleivät sanapainolliset ja musiikilliset syyt edellytä toisenlaista ratkaisua. Esimerkiksi osan päättävä loppusointu voidaan jättää keventämättä, kunhan lopputulos kuulostaa luontevalta.

Yksittäisten sanojen painotusten tulisi kuulostaa laulettuina luonnollisilta. Niinpä esimerkiksi ”Herzliebster Jesu” -koraalin toisen tahdin sanojen ”was, hast du” vokaalit suosittelen laulettaviksi luonnollisen mittaisina, ei pitkinä vokaaleina, jolloin sanojen loppukonsonantit ehtivät kuulua. Vokaali ei kuitenkaan saa olla liian lyhyt, koska silloin sävel ei ehdi soida ja vaarana on, että musiikin linja katoaa.

Toinen taso mikrodynamiikassa ovat rytmiset painotukset, joita ovat tahtilajihierarkian mukaiset painotukset ja synkoopit. Tahtilajihierarkian mukaiset painotukset perustuvat barokin ajan käsitykseen hyvistä ja huonoista tahdinosista. Tällä tarkoitettiin sitä, että pää- ja sivuisku olivat hyvinä tahdinosina painokkaampia kuin väli-iskut, joita kutsuttiin huonommiksi tahdinosiksi. Hyvillä tahdinosilla oli siis voimakkaampi paino kuin huonommilla. Walther kirjoittaa parittomien ja parillisten tahdinosien erosta:

”– – die äusserliche und innerliche Geltung der Noten; nach jener Art ist jede Note mit ihres gleichen in der *execution* von gleicher; nach dieser aber, von ungleicher Länge: da nämlich der ungrade Tact-Theil lang, und gerade Tact-Theil kurz ist.” (Walther 1732, 507).⁶

⁶ – – nuottien ulkoinen ja sisäinen kesto: joka tapauksessa jokainen nuotti on samanmittainen muiden saman kestoisten nuottien kanssa, mikä tulee niiden esittämiseen; mutta taas toisaalta toki erilaisia: nimittäin pariton tahdinosia on pitkä ja parillinen tahdinosia on lyhyt.

Tahdin ensimmäinen isku, ”ykkönen”, kuten sanottaisiin nykyaikana, oli kaikkein tärkein. Niinpä esimerkiksi 4/4-tahdin ykkösisku oli voimakkain, kolmas isku toiseksi voimakkain ja kakkos- ja nelosiskut heikoimpia. Yleensä säveltäjät niin kuin Bach ottivat tämän huomioon sijoittaessaan sanojen painot hyvälle tahdinosille. Synkoopit murtavat tarkoituksella tahtilajihierarkian painotuksen ja siirtävät voimakkaan iskun huonolle tahdinosalle, jolloin sitä painotetaan hyvän tahdinosan asemesta (Klingfors 1983, 94–96).

Fraasinmukaiset painotukset pohjautuvat edellä mainittuihin painotustapoihin. Erona on se, että fraasillinen paino liittyy musiikillisesti suurempaan kokonaisuuteen, koska se osoittaa musiikin virtauksen suunnan. Voimakkain paino on fraasin tärkeimmällä kohdalla, jota kohden tähdätään musiikin kulku tekemällä yleensä pieni *crescendo*. Kun fraasin huippukohtaan on päästy, se jätetään keventämällä *diminuendolla* seuraavia säveliä. Tämän jälkeen matka jatkuu kohti uutta huippua.

Mikrodynamiikan kanssa kulkee käsi kädessä *agogiikka*, joka tarkoittaa tässä tempollisia muutoksia. Ne saattavat olla aivan hienovaraisia tai suurempia tempon hidastamisia tai nopeutuksia. Mikrotasolla, kuten yksittäisten tahdinosien ja sävelten kohdalla, agogista muuntelua tapahtuu paljon juuri sävelten fraseerauksen kohdalla. Tahdin merkittävällä iskulla tai sanan tärkeällä painolla viivähdetään pitempään. Tempo saattaa tiivistyä eli kiihtyä hieman kohti fraasin huippua mentäessä, jonne päästyä siellä viivähdetään hetki ja kiinni kurottu aika otetaan takaisin. Taukojen pituus vaihtelee myös sen mukaan, millaisia merkityksiä niille annetaan. Nopea, kiihkeä hengityspaussi luo musiikille kiihkeästi eteenpäin virtaavaa tunnelmaa. Pitämpi tauko rauhoittaa tai pysäyttää musiikillisen liikkeen. Äkkinäinen tauko taas yllättää kuulijat. Nämä kaikki agogiset ja mikrodynaamiset muutokset riippuvat tietenkin muusikoiden ja johtajan musiikillisesta näkemyksestä. Muutokset saattavat olla lähes huomaamattomia, mutta ovat silti olennainen osa esitystä. Ilman niitä esitys kuulostaa kuolleelta ja hengettömältä.

Mikrodynaamiset muutokset, painotukset, fraseeraus ja agogiikka kulkevat käsi kädessä harjoitustyössä. Samalla tavalla kuin rakennan koko ajan kuoroni sointia muokkaamalla balanssia, työstän vokaalien yhtenäisyyttä niiden sointivärejä muokkaamalla, joka myös vaikuttaa sointiin olennaisesti. Kaikki työtävät ovat läsnä varsinaisessa harjoitustyössä, jonka päämääränä on saada laulajat ymmärtämään musiikin olemus ja luonne, se, mikä on musiikissa olennaista ja tärkeää. Tämän lisäksi on olemassa metafyyminen ulottuvuus, joka syntyy parhaillaan esityksessä. Esitystilanteessa johtaja saattaa hetken mielijohteesta tai esityksen hurmoksessa poiketa sovi-

tusta, mutta kaikki seuraavat mukana, niin kuin juuri niin olisi ennalta harjoiteltu. Musiikin tekemisessä on mielestäni tärkeää spontaanius, joka on nuorille ja lapsille luontaista. Jotta asiat kuulostaisivat spontaaneilta, ne pitää kuitenkin harjoittaa hyvin. Siksi harjoituksissa toistan paljon samoja asioita harjoituksesta toiseen. Välillä asioita pitää oikein jauhaa, jotta ne jäisivät mieleen. Harjoittelu ei voi aina olla hauskaa, koska työnteko ei aina ole hauskaa, mutta yhteisen päämäärän saavuttaminen on hienoimpia asioita, mitä on olemassa.

”Herzliebster Jesu” -koraalin toinen tahti painotetaan siis siten, että ”was” ja ”du” ovat painokkaampia kuin sana ”hast”. Ensimmäisessä tahdissa painot ovat ”lieb”- ja ”Je”-tavuilla, ”lieb” painokkaampana. Kuitenkin kahden ensimmäisen tahdin kokonaisuus tähtää tahdin kolme ykköselle, jota kohti musiikki siis virtaa. Kun sinne päästään kolmannen tahdin toinen ja kolmas isku kevennetään. Sama tapahtuu joka säkeen kohdalla. Koraalin huippukohta on tahdissa kuusi, sen ensimmäisellä iskulla. Tämän fraasin kadenssi on kirjoitettu koraalin kadensseista kaikkein korkeimpaan sävelalaaan (nuottiesimerkki 2).

3. Choral

I + II

Soprano
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß

Alto
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß

Tenore
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß

Basso
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen daß

5
man ein solch - scharf Ur - teil hat ge - spro - chen?
6

man ein solch - scharf Ur - teil hat ge - spro - chen?
man ein solch - scharf Ur - teil hat ge - spro - chen?
man ein solch - scharf Ur - teil hat ge - spro - chen?

Nuottiesimerkki 2

Vaikka en esitäkään kuudennen tahdin kadenssia voimakkaammassa nyanssissa kuin muita kadensseja, kadenssi tulee esiin ikään kuin itsestään luonnollisen fraasipainotuksen kautta, tauotusten avustamana. On kuitenkin varottava monotonisuutta, sillä kaikkien fraasien huippujen ei pidä olla aina samanlaisia dynamiikaltaan ja painotuksiltaan. Harjoitan tätä niin, että ensimmäisellä kerralla en sano mitään. Tämän jälkeen yritämme laulaa ilman minkäänlaisia painotuksia, sitten joka sanaa painottaen. Seuraavaksi lauletaan niin, että fraasi kerrallaan noukin kuorolle sanan, jota heidän pitää painottaa muita sanoja enemmän. Sanon usein kuorolaisilleni: "Jos painotatte liian voimakkaasti, se on kuin osoittaisi sormella. Se ei ole hyvä tapa eikä kenestäkään tunnu hyvältä joutua toisten sormella osoittelun kohteeksi." Yleensä tämän jälkeen painotukset tulevat maltillisemmiksi ja luontevammiksi. Kuorolaisille on vaikeaa tehdä erilaisia painotuksia. Helposti niitä joko vain on tai ei ole ollenkaan, ja niiden tekeminen unohtuu helposti. Siksi harjoitan painotuksia edellä mainitulla tavalla.

Saadakseni kuorolaiset tekemään painotuksia eri voimakkuuksilla ja eri tavoilla (esimerkiksi pehmeällä, kovalla, hitaalla, nopealla tai voimistuvalla painolla) laulatan heillä samaa sanaa yhdessä mutta äänissä samoilla sävelillä peräkkäin eri voimakkuuksilla eri tavoin painottaen. Tässä harjoituksessa kukaan ei tarvitse nuotteja ja kaikki voivat seurata ongelmitta vain johtajan merkkejä. Tietenkään en kerro etukäteen, millaisia insatseja milloinkin on tulossa, vaan kuorolaisten on seurattava tarkkaavaisesti johtajaa. Tämä on siis myös hyvä johtajan seuraamista opettava harjoitus. Tästä siirrytään kuitenkin pian *Matteus-passion* kuoro-osien laulamiseen, jolloin varsinkin kokemattomimmat kuorolaiset tuijottavat helposti liikaa nuottejaan.⁷ Johtajan pitää herättää kaikkien kuorolaisten huomio itsensä seuraamiseen muutellen johtaessaan samaan tapaan myös aloituksia, artikulaatiota, nyansseja, fermaatteja ja tempoja. Yleensä ihmiset tulevat tarkkaavaisemmiksi, kun heitä laulattaa seisaaltaan. Pitkissä harjoituksissa ei toki pidä seisottamalla väsyttää laulajia fyysisesti, mutta näissä "huomioharjoituksissa" kannattaa kuitenkin pyytää kuorolaisia seisomaan.

⁷ Nuottien kädessä pitämistä pitää myös opettaa ja harjoitella, koska väärin pidettynä nuotti estää kuorolaista seuraamista johtajaa tai haittaa laulamista. Jos nuotti on liian alhaalla, kuorolainen tuijottaa alaspäin eikä näe johtajaa. Samoin keskivartalo menee kasaan ja hengitys ja äänen vapaa sointi katoavat. Lisäksi ääni suuntautuu lattiaan ja äänen kuuluvuus vähenee. Nuottia ei saa pitää myöskään silmien tai kasvojen edessä. Nuotin lävitse ei näe johtajaa, ja ääni pysähtyy nuottiin. Oikea nuotinpito- korkeus on sellainen, että kuorolainen näkee johtajan ja nuotin vain silmiä liikuttamalla. Tällöin nuottia ei tarvitse nostaa tai laskea laulaessa. Tätäkin harjoitan pyytämällä liikuttelevaan nuottia eri paikkoihin. Kuoronjohtajalle on hyvä nyrkkisääntö, että hän näkee laulajiensa suut ja molemmat silmät.

"Laß ihn Kreuzige" -osat (45b ja 50b) ja "Barrabam"-huuto (numero 45a, tahti 30) ovat hyviä osoituksia sellaisista paikoista, joissa "sormella osoittelua" tarvitaan.

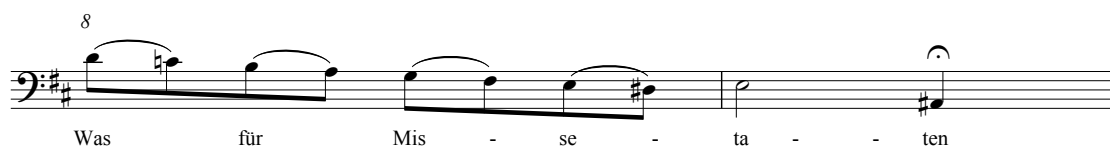
Edellä kuvatuilla harjoitusmenetelmillä harjoituksiin saadaan hyvinkin hauskoja ja huumorin täyttämiä tilanteita, joilla voidaan keventää rankan harjoittelun tiivistä tunnelmaa. Todellista keskittymistä vaatii kuitenkin se, että kuoro pystyisi toteuttamaan vaatimani painotukset ja nyanssit ilman johtamistani. Toisin sanoen ne olisi sisäistetty niin, että kaikki muistavat ne. Tämän testatakseni soitan neutraalisti orkesterisatsia, ja kuoro laulaa ilman johtamista. Tämä on kuorolle vaativaa, mutta opettaa siihen, että johtaja ei ole aina näyttämässä kaikkea. Toisaalta harjoitus on prosessi, jossa kuljetaan kohti teoksen valmistumista. Johtajalla on visio asioista, mutta niin on laulajillakin omat näkemyksensä, enemmän tai vähemmän tiedostettuina. Nämä käsitykset muokkaavat toisiaan.⁸

On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että edellä kuvattu tahtilajihierarkian mukainen painotus on olemassa aina jossain taustalla, mutta se ei saa kuitenkaan häiritä fraasin luontevaa muotoa vaan tukea sitä. Mekaaninen tahtilajipainotus tuhoaa musiikin jännitteen ja tekee musiikista monotonista ja hakkaavaa.

Painotuksen mikrotaso alistetaan palvelemaan suurempia musiikillisia kokonaisuuksia. Oikearytmisen painottaminen on tärkeää myös silloin, kun samalla tavulla lauletaan useampia säveliä. "Herzliebster Jesu" -koraalin kolmannessa tahdissa esimerkiksi alto, tenori ja basso laulavat kaksi ensimmäistä säveltä neljäsosina samalla tavulla "(ver)-bro-(chen)". Tällöin pitää kiinnittää huomio siihen, että toinen neljäsosa on hieman kevyempi kuin ensimmäinen. Tässä tapauksessa tahdin ensimmäinen tavu "bro" on siis lisäksi ensimmäisen fraasin huipentuma, jonka jälkeen pitää muutenkin keventää säveliä. Kahdeksasosien keskinäisestä hierarkiasta tässä koraalissa antaa hyvän esimerkin bassojen kahdeksas tahti, jossa Bach on ryhmitellyt kaaren avulla kaksi kahdeksasosanuottia laulettavaksi aina samalla tavulla, "wa-as fü-ür Miis-se-(taten)". Tässä tapauksessa fraasin suunta on siis kohti yhdeksännen tahdin

⁸ Vahvimmin tietenkin johtajana minun näkemykseni muokkaa laulajien näkemystä. Mutta myös oma näkemykseni kehittyy ja muuttuu prosessin aikana. Vaikka minulla onkin ennakkosuunnitelma, aina tulee myös muutoksia, kun huomaa ja havaitsee tutussakin teoksessa uusia asioita ja tasoja. Siksi on hienoa ja etuoikeutettua saada tehdä aina uudestaan *Matteus-passiotakin*. Käsitykseni teoksesta muovautuu jokaisen produktion myötä, ja näkökulmani teokseen muuttuu. Minulla ei ole periaatteessa olemassa tietynlaista vakiotulkintaa, jonka aina toistan, vaikka eri esitykset saattavatkin kuulostaa samanlaisilta. Erilaisuuden takaa viime kädessä vuorenvarmasti se, että kuoro on joka kerta hieman erilainen. En pyri tietoisesti erilaiseen tulkintaan, mutta ihminen ja hänen käsityksensä muuttuvat elämäkokemuksen ja ammattitaidon kertymisen myötä. Enkä sitä paitsi osaisikaan toistaa teoksia aina samalla tavalla.

ensimmäistä iskua. Kuitenkin tahdin kahdeksan kahdeksasosanuotit tulee ryhmitellä siten, että kevennetään aina jälkimmäistä kahdeksasosanuottia. Kaaren loppu katkaistaan suljetun tavun (eli tavun, joka päättyy konsonanttiin) loppukonsonantilla. Viimeisellä iskulla tahdissa kahdeksan on kuitenkin avotavu (tavu, joka päättyy vokaaliin), jolloin selkeän fraseerauksen kannalta on hyvä katkaista ”se”-tavu ennen seuraavan tahdin ”ta”-tavua, vaikka kyseessä onkin yksi sana (Misse)taten (nuottiesimerkki 3).



Nuottiesimerkki 3

”Herzliebster Jesu” -koraalin alkusävelet kuoron on helppo löytää, koska edellinen resitatiivi päättyy samaan sävellajiin kuin mistä koraali alkaa, eli h-molliin. Kun kuorolaiset opettelevat omaa osuuttaan koraalissa, on stemman melodian opetteluun lisäksi otettava mukaan myös harmoninen ulottuvuus. Pianon avulla voidaan opettaa hahmottamaan harmonisesti hankalimpia paikkoja. Tässä koraalissa erityisen vaikeita paikkoja ei varsinaisesti ole, mutta esimerkiksi alkukuoron ”Kommt ihr Töchter” monet hankalat hyppyt ja harmoniset käänteet selviävät pianon avulla ja tulevat korvalle tutuiksi. Hyvä esimerkki tästä on alkukuoron tahdeissa 57–70. Kummankin kuoron taukojen jälkeisten aloitussävelten löytäminen ja aloitussäveliä seuraavat hyppyt on helpompi oppia, kun hahmottaa niiden pohjana olevat soinnut. Stemmoja on yksistään hyvää harjoittaa erikseen suhteessa bassostemmaan niin, että pianolla soitetaan bassoa ja oma stemma intonoidaan bassostemmaan kanssa ilman, että pianolla soitetaan lainkaan omaa stemmaa. Bassoille taas soitetaan heidän laulaessaan yksin omaa stemmaansa välillä oktaavin tai kvintin päässä olevia tärkeitä referenssisäveliä, jotta pianon tasavireisyys ei häiritse intonointia liikaa.

Kuoron yhteisharjoituksissa laulatan koraaleja yleensä *a cappella*, ilman säestystä, jotta intonaatio asettuisi luonnostaan kohdalleen, puhtaisiin kvintteihin sekä luonnon virityksen mataliin duuriterseihin ja korkeisiin molliterseihin. ”Herzliebster Jesu” -koraali alkaa h-mollisoinnolla, jossa tenoritemma aloittaa soinnun pienellä terssillä, joka tasavireisessä pianossa on hivenen liian matala. Vastaavasti tuo koraali päättyy H-duurisointuun, jonka duuriterssin (dis) laulavat altot. Tasavireisessä pianossa tuo dis-sävel on liian korkea. On parempi siis virittää nuo äänet soittamalla

vain noiden sointujen perussävel h ja laulaa sen päälle muut äänet. Vaikka tasavireinen kvintti on hieman liian suppea, sitä voidaan käyttää avuksi terassin virittämiseksi oikein soittamalla se (tässä fis) yhdessä perussävelen kanssa. Näin virittäen voitaisiin edetä sointu soinnulta, joka soinnun kohdalla, mutta tähän ei ole käytännössä tarvetta, sillä jo muutaman soinnun huolellinen virittäminen auttaa laulajia kuuntelemaan tarkemmin, mikä auttaa heitä virittämään tarkemmin myös muita sointuja. Perussointujen virittäminen ripoteltuna harjoitustyön lomaan herkistää korvat ja opettaa laulajille toisten laulajien ja stemmojen kuuntelua, jonka avulla intonaatio asettuu paikoilleen kuin itsestään.

4.5.7 Harjoitukset ennen talvileiriä

Alkukuoron "Kommt ihr Töchter, helft mir klagen" harjoittaminen

Tammikuussa olin viikolla 3 esitellyt ja laulattanut koko kuoron keskiviikkoharjoituksessa alkukuoron "Kommt ihr Töchter, helft mir klagen" sekä koraalin "Herzliebster Jesu". Tällä tavoin teosta aikaisemmin laulamattomat saivat käsityksen siitä, millaisesta kuorokoneistosta ja musiikista on kyse. Koska joukossa oli monta, jotka osasivat *Matteus-passion* jo kahden vuoden takaa, pystyimme tammikuun ensimmäisen osan nopeassa läpikäynnissä koko kuoron harjoituksessa heti laulamaan ensimmäisen osan kokonaan äänissä läpi.

Varsinaisesti aloitin *Matteus-passion* harjoittamisen helmikuun kolmannella viikolla (viikko 7), normaalin viikkoaikataulumme mukaisesti, jolloin kaikilla stemmoilla oli erilliset stemmaharjoitukset ennen keskiviikon yhteisharjoitusta. Harjoitin kaikkien stemmojen kanssa erikseen alku- ja loppukuorojen stemmoja maanantaina ja tiistaina.

Esityskielenä keväällä 2010 käytimme saksan kieltä niin kuin aina aikaisemminkin, koska saksa on *Matteus-passion* alkuperäinen kieli, johon se on sävelletty. *Matteus-passion* saksankielinen ääntämistapa Cantores Minoreksessa on edeltäjäni professori Christian Hauschildin tuoma ja luoma hieno perinne, *Johannes-passio* ja *Jouluoratorio* juontuvat taasen jo Hauschildin edeltäjältä Hofmannilta, joka puhui omanlaistaan suomea saksalaisella korostuksella. Totta kai jouduin jatkuvasti muisuttamaan pojille ääntämyksestä ja lausumaan heille malliksi. Kuorossa oli myös onneksi poikia, jotka kävivät saksalaista koulua tai olivat lukeneet saksaa pitkänä vieraana kielenä muualla ja joiden annoin lukea kuoro-osien tekstejä muille pojille malliksi.

Ääntämisen matkiminen oli paras oppimiskeino. Pojat oppivat korvakuulolta nopeasti myös kielten ääntämistä siinä missä musiikkiakin. Saksan kielen konsonanttien ääntämys opittiin melko nopeasti. Sen sijaan suomen kielestä poikkeavien saksan kielen vokaalien työstäminen oli vaikeampaa.⁹ Saksalaisten kuorojen kuten Tuomaskuoron tekemät levytykset olisivat voineet olla tässä avuksi kotona kuunneltuina. Harjoituksissa emme kuitenkaan kuunnelleet äänitteitä, koska halusin välttää sitä, että kuoroon olisi tarttunut heti alussa jonkun muun tekemä tulkinta. Lauloimme myös stemmaharjoituksissa heti oikealla tekstillä. En harjoittanut musiikkia ilman tekstiä, koska olin huomannut, että lasten kanssa työskennellessä olisi joutunut tekemään kaksinkertaisen työmäärän, jos stemma olisi pitänyt opetella vielä uudestaan tekstin kanssa. Koko ajan yritin opettaa kuorolaisilleni myös nuotinlukua, jota mielestäni kirjoitettu teksti nuottien alla auttaa, kunhan vähitellen tottuu lukemaan nuotteja ja tekstiä yhtä aikaa.

Tekstin harjoittelu ilman musiikkia oli tehokasta. Ensin teksti luettiin ilman musiikin rytmiä. Sitten teksti luettiin siinä rytmissä, missä se oli laulettava. Tähän harjoitukseen liittyi sellainen mielestäni kummallinen piirre, että kun laitoin kuorolaiset lukemaan pelkkää tekstiä, he lukivat sitä automaattisesti matalammalta kuin mikä oli heidän normaalin puheäänensä korkeus. Saman ilmiön olin jo aiemmin huomannut myös aikuiskuoroissa. Jouduin jatkuvasti muistuttamaan kuorolaisia tehdessämme tätä harjoitusta, että tenorit ja sopraanot saisivat puhua lähempänä laulukorkeutta ja lauluäänensä sävyä. Harvoilla altoilla ja bassoillakaan oli luonnostaan matala, mörisevä puheääni.

Kun esittelin uuden teoksen, pyrin aina ensin kertomaan, mitä teksti tarkoittaa, ja sitten soittamalla ja laulamalla esittelin teoksen musiikin. Kuorolaiset saivat laulaa heti mukana. En aloittanut uuden teosten harjoittelua lausuntaharjoituksilla, koska tällainen harjoitustapa oli mielestäni epämusikaalista ja epämotivoivaa kuorolaisten kannalta. Joidenkin hankalien paikkojen lyhyitä katkelmia saatoin myöhemmin harjoittaa ilman tekstiä, jos tuntui että muu ei auttanut. Ääntämistä vaikeampi haaste oli saada pojat muistamaan tekstien sisältö. Vaikka selitin, mitä tekstit tarkoittivat, ja toistin avainsanoja, joiden muistaminen olisi auttanut paremmin ymmärtämään, mitä oikeastaan laulettiin, ei poikien mieleen välttämättä jäänyt laulujen tarkka sisäl-

⁹ En muista, mistä kuoronjohto-oppaasta olin löytänyt harjoituksen, jossa omaa äidinkieltä yritettiin puhua sen kielen korostuksella, jolla juuri laulettiin. Kuoronjohtaja puhui suomea saksalaisittain, ja kuorolaiset tekivät samoin. Ehkä sillä tavoin omaan korvaan jäivät paremmin vieraan kielen äänneet oman kielen kautta. Lyhyinä jaksoina käytettynä tällainen harjoitus ainakin oli laulajien mielestä hauskaa.

tö. Sekin oli toki hyvä, jos jäi edes ylimalkainen käsitys siitä, mistä laulettava teksti kertoi. Lyhyet, selkeät repliikit, kuten "Kreuzige" (ristiinnaulitse), oli helpompi muistaa, mutta symbolisemmat ja pohdiskelevammat koraalitekstit eivät avautuneet yhtä helposti. Nuorempien poikien tunne-elämä ei välttämättä vielä ymmärtänyt kristinuskon syvintä ristinkuoleman symboliikkaa. Silloin tarvittiin johtajan kykyä eläytyä ja pystyä välittämään johtamisellaan musiikillisia tunnetiloja, joihin kuorolaiset voivat samaistua ja eläytyä.

Alkukuoro on kaksikuoroinen, joten kaikki stemmat jakautuivat kahdeksi. Koska Cantores Minoresin A-kuoro oli pysyvästi jaettu kahdeksi kuoroksi, kaksikuoroisuus ei tuottanut suurempia ongelmia. Olin stemmajarjoituksissa esitellyt *Matteuspassiota* yleisesti ja kertonut sen taustasta ja tekstistä. Sitten olin siirtynyt työstämään poikien kanssa alkukuoroa ja kertonut sen tekstin sisällöstä sekä antanut ääntämisoheja, joissa muistutin erityisesti aspiroituista k-konsonanteista "kommt"- ja "klagen" -sanoissa sekä soinnillisista s-konsonanteista "siehet"-sanoissa. Ääntämystä harjoittelimme hieman ensimmäisen läpimenon jälkeen. Tämän jälkeen harjoitin osaa pianoa soittaen ja myös tarvittaessa itse malliksi laulaen, poikien laulaessa mukana. Tässä vaiheessa kukaan ei laulanut *cantus firmus* -osuutta, koska olin tarkoittanut sen koraalikuoron laulettavaksi.

Ehdin harjoittaa myös loppukuoroa "Wir setzen uns" samalla tavalla. Noin kolmannes poikaäänistä oli laulanut *Matteuspassiota* aiemmin stemmassaan, joten he osasivat nuo kaksi osaa jo ennestään. Ensimmäisen ja viimeisen osan läpikäymisen jälkeen käytin apuharjoittajaa niin, että harjoitin itse sopraanostemmat erikseen ja apuharjoittaja harjoitti alttostemmoja toisessa harjoitushuoneessa.¹⁰ Harjoituksen lopuksi lauloimme vielä erikseen läpikäytyt osat uudestaan yhdessä.

Olen huomannut, että nopeimmin ja varmimmin pääsee hyvään lopputulokseen, jos lapsille selvittää kokonaisuuden esittelyn jälkeen selkeästi oman stemmansa ja liittää sen sitten taas osaksi joko toista stemmaa tai koko satsia, teoksen vaativuudesta riippuen. Aluksi oman stemman löytäminen moniäänisestä satsista ei tahtonut kaikilta onnistua ennen kuin korva oli hahmottanut miltä "pelkkä" oma stemma kuulosti. Toisaalta intonaation tarkkuuden ja oikeiden alkuäänten löytämiseksi muu satsi tuli ottaa mahdollisimman pian mukaan eikä vasta sitten, kun oma stemma osattiin täydellisesti. Säestyssointujen käyttö hankalien sävelkulkujen opetteluun apuvälineenä nopeutti oman stemman oppimista.

¹⁰ Maanantaisin minulla oli apuharjoittaja käytettävissäni. Keväällä 2010 tehtävää hoiti kuoron silloinen musiikillinen pääprefekti Jonas Rannila.

Seuraavana päivänä eli tiistaina oli viikko-ohjelman mukaisesti mieskuoron (tenorit ja bassot) harjoitus. Mieskuorolaisista yleensä vähintään puolet on laulanut teosta aiemmin, joten mieskuoron jakamista erillisiin stemmaharjoituksiin (tenorit ja bassot erikseen) ei tarvinnut tehdä samalla tavalla kuin poikaäänissä (sopraano ja alto erikseen). Miesäänät jakautuivat stemmoittain Bachin vaatimalla tavalla siten, että kaksoiskuoron molemmissa kuoroissa oli tenori- ja bassostemma. Miesäänten kanssaan ehdittiin käydä ensimmäisessä harjoituksessa alku- ja loppukuoron lisäksi myös muita kuoro-osia (numerot 3, 4a, 4b, 4d, 9b, 9b, 9e, 10,15 ja 29).

Kyse ei ollut kuitenkaan vain nuottien opettelusta vaan stemman sävelten ja rytmin lisäksi koko ajan opeteltiin myös fraseerausta, nyansseja sekä saksankielisen tekstin lausumista ja sisältöä. Poikakuoron laulajat kehittyvät jatkuvasti myös laulajina, ja johtajan pitää opastaa ja kontrolloida myös poikien laulamista. Jokainen harjoitus oli näin ollen myös laulamisen oppitunti, jossa johtaja antoi ohjeita muun muassa hengityksestä ja äänen sijoittamisesta, vokaalien väreistä ja hyvästä lauluasennosta.

Keskiviikon kokoharjoituksen aloitin pitämäni 15 minuutin äänenavauksen jälkeen laulattamalla alkukuoron kokonaan säestämällä itse kuoron laulua pianolla. Läpikäynnin jälkeen tarkensin epäselviä paikkoja, kuten eri äänten teemojen alkua, ja laulatin stemmoja erikseen sekä pareittain. Sopraanoille tahdin 22 puolisävelaskelet ovat myös hankalia laulaa puhtaasti, ja laulatinkin pelkillä sopraanoilla tuota paikkaa intonaatiota korjaten muutaman kerran. Tarkistin myös kakkoskuoron kiinniotosävelet ja soinnut. Erityisesti tahdista 57 eteenpäin kakkoskuoron "Wohin"-huudahduksien aloitussävelet olivat ensin selvästi vaikeita löytää, ja laulatinkin tätä kohtaa kakkoskuorolla hyvin hitaasti ensin ilman ykköskuoroa joka sävelelle pysähtyen ja oikeiden äänien löytymisen varmistuen. Vähitellen otin mukaan myös ykköskuoron.

Alkukuoron alkusoiton musiikin pulssina sykkii keinahteleva 12/8-tahtilaji, joka johdetaan neljään, yhden lyönnin ollessa pisteellisen neljäsosanuotin mittainen. Kuoron ensimmäinen sisääntulo on tahdissa 17. Se on merkitty ykköskuorolle, mutta käytin siinä kummankin kuoron sopraanoja, jotta alusta alkaen saatiin aikaan tiivis ja yhtenäinen kuorosointi. Kuoron ensimmäiset sävelet ovat tärkeitä myös koko esityksen kannalta. Kuoron aloitus virittää kuulijat esityksen tunnelmaan. Dynaamiselta kannalta koko kuoron käytöllä ei ole kovin suurta vaikutusta.

Kuoro aloittaa *fortessa*. Sopraanojen aloitusfraasin ensimmäinen tähtäyspiste on tahdin 18 ensimmäisen iskualan "helft". Varsinainen ensimmäisen fraasin huippu on

tahdin 19 alussa. Kaikki aloittavat hieman hiljempää uuden fraasin tahdin 19 neljänellä iskualalla. Tämä fraasi tähtää aina tahdin 26 alkuun asti.

Ykköskuoro voi laulaa alussa hiljemmin kuin sen tarvitsisi laulaa yksinään. Näin menettelin myös konserteissa. Sopraanot aloittavat ensi kerran mainitussa tahdissa 17, jolloin he esittelevät alkukuoron päätteeman. Siinä esiintyvät heti ne kromaattiset haasteet, joita teoksessa on. Alkukuoron päätteema on perussävelestä (tässä kohtaa yksiviivainen e) ylöspäin kahdeksasosissa oktaaviin nouseva e-mollikolmisointu Kaksiviivaisessa e:ssä viivytään neljän kahdeksasosan verran, ja melodista e-mollia käyttäen teema kulkee e-mollin neljännen asteen a-mollisoinnulle välidominantin kautta (joka on E-duuri), jatkaen siitä H-duuri-soinnulle, joka on e-mollin dominanttisointu. Teeman kromaattiset kulut vaativat alusta pitäen tarkkaa harjoittamista intonaation suhteen, jotta edellä mainittuihin sointuihin tulo onnistuu puhtaasti (nuottiesimerkki 4).

17

Sopr.
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr

Alto
Kommt, kommt, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

Ten.
Kommt, kommt, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

Basso
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt

1 *mf*

Nuottiesimerkki 4

Erityistä huomiota vaati se, että kun sävelet esiintyivät sointujen duuritersseinä (esimerkiksi gis ja dis tahdeissa 17 ja 18), ne tuli viritellä tarpeeksi mataliksi. Molli-terssit viritettiin vastaavasti korkeiksi (esimerkiksi g-sävel, sopraanon toinen sävel tahdissa 17).

Altot aloittavat päätteeman tahdin 18 jälkipuoliskolla H-duurisoinnulla. Tenorit aloittavat päätteeman vastaäänen samassa kohtaa pitkällä sävelellä h ilman kolmisointua, ja bassoillakin osa teemasta esiintyy ilman murrettua kolmisointua tahdin 19 viimeiseltä iskualalta alkaen. Sopraanot aloittavat niin kuin bassotkin sanalla ”Kommt” (tulkaa). Konsonantti k aspiroidaan saksan kielen mukaisesti, ja siksi se

alkaa tahdin 17 ensimmäisellä iskulla. Sitä ei siis ennakoida, jotta ei kuulostaisi siltä, että kuoro aloitti liian aikaisin. Bassostemma aloittaa sopraanojen kanssa samaan aikaan, mutta bassoilla ei ole teemaa vaan asteittain etenevä päätteeman vastaääni. Sopraanot laulavat vokaalilla o alku-k:n jälkeen tahdin 17 kolmannen iskualan toiselle kahdeksasosalle asti. Yhdeksännellä kahdeksasosalla lauletaan "ommt" ilman uutta o:n aluketta, ja seuraavalla kahdeksasosalla uusi sana "ihr". Saman tahdin viimeisen iskualan "Töchter" (tyttäret) lauletaan ensimmäisellä kahdeksasosalla ö:tä ja toisella kahdeksasosalla tavut "öchter" ilman ö:n uutta aluketta ja painotusta. Samalla periaatteella lauletaan seuraavan tahdin 18 "helft" (auttakaa).

Tahdissa 17 altolla ja tenoreilla on "kommt" huudahdukset toisella ja neljännellä iskualalla. Nämä on merkitty neljäsosanuottien mittaiseksi. Korostaakseni kutsuhuudon luonnetta laulatin nämä siten, että "kommt"-tavu oli kahdeksasosanuotin mittainen, jolloin "mm" tuli toiselle kahdeksasosalle ja "t" seuraavalle tauolle. Näin "kommt" saatiin kuulostamaan puheenomaiselta, kun "o" oli lyhyt. M-konsonantti ehti myös soida kahdeksasosan verran. Tekstissä olevat pilkut osoittivat nopeille, lähes huomaamattomille hengityksille paikan. Pilkut huomioon ottaen fraasit saivat luontevan muodon (nuottiesimerkki 5).

17

I

Alto

Kommt,

Ten.

Kommt, kommt,

Nuottiesimerkki 5

Oman lukunsa muodosti kuviolaulu. Erityisesti barokkimusiikissa on paljon erilaisia nopeita sävelkulkuja, jotka lauletaan samalla vokaalilla. Kun kyseessä ovat asteittaiset kuviot, kuviolaulu on selkeämpi toteuttaa, kun taas hyppyt lisäävät lauluteknistä haastetta. *Matteus-passion* sopraanostemman alku sisältää myös hypyllisiä kuvioita, vaikka siinä kuviot eivät olekaan erityisen nopeita (nuottiesimerkki 6).

Sopr.

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,

Nuottiesimerkki 6

Barokkityylin kuvioita ei lauleta legatossa edes silloin, kun ne lauletaan samalla tavulla, ellei niitä ole merkitty kaarella. Loppukuorossa on yhtenä temaattisena elementtinä *suspirans*-aihe eli huokausaihe, jossa kahdeksasosot on kaaritettu kahden sävelen ryhmissä. Sävelien pitää kuulua selkeästi niin kuin esimerkiksi soitettaessa jousisoittimella artikuloituja ääniä eri jousella. Laulettaessa jokaiselle sävelelle tulee uusi aluke. Jos kaikki sävelet lauletaan esimerkiksi o:lla, silloin neljän sävelen ryhmä lauletaan neljällä o:lla: ”o-o-o-o”. Jokainen kuvion sävel saa siis oman o:nsa. Jokaisen o:n alukkeen pitää olla selkeä. Vokaalien väliin tulee helposti voimakas konsonantti h, jolloin laulaminen menee hohottamiseksi. Jotkut johtajat ja laulajat haluavatkin esittää kuviot näin. Itse haluan kuitenkin selkeämpää harmoniaa ja kuvioita, jolloin käytän kevyesti h:ta hieman helpottamaan äänien aloittamista ja oikean tuntuun hengityksen saavuttamista.

Sopraanoille aloitus *Matteus-passion* alkukuorossa on vaativa, koska siinä samalla vokaalilla o lauletaan murtosointu, jolloin sävelet eivät mene asteittain. Sävelten selkeä laulaminen ilman *glissandoa* tai voimakasta h:ta vaatii keskittymistä. Vanhemmat pojat osaavat kuitenkin tuon aloitussävelkulun vanhastaan, jolloin uudempien on helpompi omaksua se kokeneempien antaessa mallia. Alkukuorossa lauletaan myös eri stemmoissa jaksoja ”klagen”-sanana (valittaa) a:lla (esimerkiksi sopraanoilla ja altoilla tahdeissa 20–25, tenoreilla tahdeissa 22–23 ja bassoilla tahdeissa 20–22). Bach värittää hienosti koko teoksen kannalta keskeistä kärsimystematiikkaa (nuottiesimerkki 7):

22

Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

gen, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

gen, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen

23

gen, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen

Nuottiesimerkki 7

Pitkillä sävelillä halusin kuoron tekevän niin sanottuja svellareita (saks. *schwollen*, paisuttaa). Tämä toteutettiin siten, että pitkä samaa ääntä oleva sävel alkaa hieman hiljempää ja kohti sävelen keston puoltaväliä kohden tehdään *crescendo*, jonka jälkeen tehdään *diminuendo*. Näin sävel ikään kuin paisuu, mikä luo pitkälle sävelelle aktiivisen, elävän vaikutelman. Protestanttistyyppiselle poikakuorolle svellarit sopivat erityisesti, koska ne vaativat selkeää ja suoraa ääntä ilman vibratoa. Sopraanojen neljännellä äänellä tahdissa 17 (katso nuottiesimerkki 4), kaksiviivaisella e-sävelellä, pyysin laulamaan svellarin. Tahdissa 23 on sopraanoilla, altoilla ja tenoreilla kaksi tällaista pidempää säveltä (nuottiesimerkki 8).

Nuottiesimerkki 8

Tahdissa 24 alkaa sopraanoilla puolentoista tahdin mittainen kaksiviivainen e. Siinä halusin sopraanojen aloittavan *crescendonsa* vasta tahdin 24 viimeisellä iskualalla huipentaen sen tahdin 25 kolmannelle iskualalle. Vastaavia esimerkkejä oli useita myös muissa äänissä.

Jaoin kuoron erikseen ykkös- ja kakkoskuoroon tahdissa 26, jonka toiselta iskualalta eteenpäin sanan ”sehet” (katsokaa) kohdalta ykköskuoro jatkoi oman stemmansa laulamista ilman kakkoskuoroa. Kakkoskuorolla alkoi oma osuutensa tahdin 26 kolmannelta iskualalta sanan ”Wen” kohdalta. Tässä ykköskuoro oli kehottajan ”sehet” roolissa. Kakkoskuoro vastasi kysymyksillä ”Wen, Wie, Was” (ketä, miten, mitä), joihin taas ykköskuoro puolestaan vastasi ”den Bräutigam”, ”als wie ein Lamm” ja ”seht die Geduld” (ylkää, kuin karitsaa, katsokaa malttia). Ykköskuorolla oli ”sehet”-sanon ensimmäisellä tavulla sanapaino *fortessa*, ja kakkoskuoro vastasi aina *fortessa* lyhyesti niin, että sanoilla ”Wen” ja ”Was” oli puheen mukaisesti lyhyt vokaali, jolloin loppukonsonantti tuli heti toisella kahdeksasosalla loppuen juuri ennen taukoa. ”Wie” oli puolestaan laulettuna kahden kahdeksasosan mittainen ”Vii”. Kakkoskuorolla oli aluksi vaikeuksia löytää huudahduksiensa kaikki alkusävellet. Harjoitin kaikkia näitä paikkoja, tahteja 26–29, 34–39 ja 48–50 siten, että pysähdyimme aina ykköskuoron viimeisille sävelille ennen kakkoskuoroa, minkä jälkeen pysähdyimme kakkoskuoron alkusävelille. Siten jatkettiin eteenpäin näin harjoittaen jokaista vastaavaa kohtaa samalla tavalla. Samanlaisia kohtia oli alkukuorossa kaikkiaan kuusitoista. Ykköskuorolla on viimeisessä kehotuksessa eri teksti tahdissa 88. Sanan ”Sehet” asemesta onkin kaksi sanaa ”seht ihn” (katsokaa häntä). Halu-

sin ykköskuoron vastaavan aina kakkoskuoron huudahduksiin *pianossa*, kehotukseen katsomaan ("sehet") aina puolestaan *fortessa*.

Tahdissa 57 tekstuuri muuttuu. Ykköskuoro kehottaa katsomaan aina yhdellä soinnulla ("Seht"), johon kakkoskuoro vastaa kolminkertaisella "Wohin" (mihin) -kysymyksellä. "Wohin"-sanana lopun i:n halusin laulettavan lyhyenä niin, että "hi" oli vain kahdeksasosan mittainen ja "n" toisen kahdeksasosan mittainen. Lisäksi "wo"-tavu laulettiin *staccatossa*, jolloin paino tuli sanan alkuun. Kakkoskuoron aloitukset ovat hankalia sekä rytmisesti että melodisesti. Sen stemmat ovat "Wohin"-kysymyksissä aluksi kvarttihyppyjä. Myöhemmissä jaksoissa mukaan tulee myös tritonus-, kvintti-, seksti- ja terssihyppyjä. Äänet eivät aloita yhtä aikaa lukuun ottamatta tahdin 67 yksittäistä "Wohin"-huudahdusta. Kolme ensimmäistä kysymystä aloittaa aina altto. Ykköskuoro vastaa homofonisesti "auf unsre Schuld" (meidän syntejämme). Tahdissa 62 huudahduksia onkin neljä. Tahdissa 67 "seht"-kehotuksia onkin kaksi ja viimeisen "Wohin"-kysymyssarjan aloittaakin sopraano. Nämä kaikki soinnut tulee harjoittaa hitaasti sointuja kuunnellen. Erityisen tärkeää on myös pitää kiinni pulssista, jolloin sisääntulot opitaan rytmisesti heti oikein.

Loppujakso alkaa tahdissa 72 ykkösalttojen teemalla a-mollissa. Myös ykköstenorit aloittavat yhtä aikaa. Kakkoskuorolla on ainoan kerran "sehet"-kehotus juuri tämän tahdin toisella iskualalla. Tämän huudahduksen jälkeen kakkosaltot siirtyvät tahdissa 73 alttostemmaan sanalta "holz" (puu), kun taas kakkostenorit siirtyvät ykköstenoristemmaan sanoilla "und Huld" (ja armo). Kaikki sopraanot ja bassot aloittavat yhtä aikaa tahdin 73 puolivälissä. Kuorot laulavat yhdessä neliäänisesti tahtiin 87 asti, jolloin kehotus-, kysymys- ja vastausvuoropuhelu palaa vielä kahden tahdin ajaksi. Osa päättyy viimeisen tahdin kahdeksanääniseen E-duurisointuun.

Loppukuoron "Wir setzen uns mit Tränen nieder" harjoittaminen

Seuraavaksi siirryin harjoittamaan *Matteus-passion* loppukuoroa "Wir setzen uns mit Tränen nieder" (Istuudumme kyynelehtien alas, numero 68), jonka kävin aluksi läpi kuoron kanssa alkukuoron tavoin.

Mielestäni laulajien oli tärkeää tietää varhaisessa vaiheessa, miten teos päättyy eli millaiset ovat teoksen musiikilliset kehykset. *Matteus-passion* loppukuoro on luonteeltaan *sarabandemainen* hautajaislaulu. Teos päättyy passioperinteen mukaisesti Jeesuksen kuolemaan ja hautaukseen. Kolmijakoisen rytmin sykkeen saaminen kuorolle on haastavaa. Haluan painottaa tahdin ensimmäistä iskualaa hieman tahdin toista ja kolmatta iskualaa enemmän. Rytmin karakterisointiin liittyy myös Bachin

käyttämä *suspirans*- eli huokausmotiivi, jossa peräkkäiset kahdeksasosat on ryhmitelty kaarella kahden sävelen ryhmiin. Vaikka ensimmäisen tavu on daktyyli rytmi, se pohjautuu kuitenkin kahteen kahdeksasosanuottiin. Näin sekä sopraano että alto aloittavat ensimmäisessä sisääntulossaan tahdissa 13 kolmella huokausaiheella. Haluan ne laulettavaksi niin, että kuvion jälkimmäistä kahdeksasosaa kevennetään suhteessa ensimmäiseen kahdeksasosaan. Jälkimmäinen kahdeksasosa on myös hieman lyhyempi kuin kahdeksasosan pitäisi, jolloin välissä on ennen seuraavaa säveltä pieni tauko. Myös basso ja tenori ryhmittelevät neljäsosat siten, että tahdin ykkösisku on painokkaampi kuin tahdin kakkos- ja kolmosiskut.

Kuoron aloitusnyanssiksi halusin *mezzoforten*. Vaikka loppukuoron alkuun Bach ei ole mitään nyanssimerkkejä kirjoittanutkaan, hän on muuten kirjoittanut tämän osan nyanssit harvinaisen tarkasti. Osan alussa ei myöskään orkesterille ole merkitty nyanssia, mutta tahdin kahdeksan puolivälissä ykkösorkesterilla on *piano* kakkosiskun jälkeen. Kakkosorkesterilla on *piú piano* tahdin yhdeksän jälkeen, ja molemmille orkestereille on kirjoitettu *forte* tahdin kymmenen kakkosiskun jälkeen, kaksi ja puoli tahtia ennen kuoron ensimmäistä sisääntuloa. Molemmat kuorot aloittavat laulamalla yhdessä samaa satsia tahdista 13 eteenpäin. Tahdin 12 lopussa Bach on kirjoittanut ykköskuorolle yllättäen *pianon* samalla, kun kakkoskuorolla on tauko. Tähän ykköskuoron hiljaiseen ”ruhe sanfte” (lepää rauhassa) -repliikkiin kakkoskuoro vastaa samalla satsilla mutta vielä hiljempää (Bach merkitsee tähän *piú pianon*), jonka jälkeen molemmat kuorot yhtyvät Bachin merkitsemään *forteen* tahdin 22 puolivälissä. Kuoroa piti harjoittaa laulamaan tätä kohtaa todellakin hiljaa. Varsinkaan kakkoskuoroa oli vaikea saada laulamaan tarpeeksi hiljaa kaikkiaan.

Kuorolaulussa kuuntelu on keskeinen taito, jota täytyy opetella. Intonaation ja sointiväriin kuuntelemisen lisäksi kuuntelemista tarvitaan nyanssien toteuttamiseen. Kuorolaisen pitää oppia tietämään, laulaako hän liian hiljaa tai kovaa. Kuoronjohtaja tietysti näyttää nyansseja, mutta kaikkea balanssia ei pysty aina näyttämään. Alussa demonstroin *pianoja* liioitelluin suurin elein, mutta siitä huolimatta kaikki eivät pystyneet laulamaan aivan hiljaa. Tätä piti siis harjoitella myöhemmin lisää. Halusin *forten* syttyvän yllättäen ilman *crescendoa*. Sopraanoilla on *fortessa* yhtäkkiä kaksiviivainen as-sävel, johon hypätään septimiä alemmasta yksiviivaisesta b:stä. Kuoronjohtajan täytyy vaatia, että hyppyyn ei tule yhtään *glissandoa* eikä edellisillä sävelillä yhtään *crescendoa*. Tässä osassa jouduin työstämään yllättävän paljon tekstiä. Saksan kielen sanoissa ”ruhe” ja ”ruh” h:ta ei äännetä, ja tämä h:n lausumatta jättämisen kontrollointi työllisti minua vielä kuoron ja orkesterin yhteisharjoituksissa konsertti-

viikolla. Minun olisi pitänyt kontrolloida heti alussa, että kaikki olisivat joko kynällä yliviivanneet tai ympyröineet jokaisen ”ruhe”- tai ”ruh”-sanan h:n. Laulaessa ei kaikkea voinut muistaa ulkoa, vaikka osan alussa olisikin merkinnyt kynällä yleisohjeet omaan nuottiin kuoronjohtajan ja prefektien antamien ohjeiden mukaan. Ohjeita ei välttämättä muistanut noudattaa myöhemmin samojen sanojen kohdalla, vaikka osan alussa ohjeet olisikin tunnollisesti nuotteihinsa merkinnyt. Sama koski itse asiassa kaikkia merkintöjä ja esitystapoja, varsinkin kun kyseessä oli vieraskielinen yli kolmen tunnin mittainen teos.

Orkesterin kahdentoista tahdin mittaisen välisoiton jälkeen kuoro aloittaa alun teemalla mutta rinnakkaissävellajissa Es-duurissa. Aiemmat *piano*-, *piú piano*- ja *forte*-nyanssit toistuvat tahdeissa 44–48. Tästä eteenpäin ykköskuoro jatkaa itsenäisesti, ja kakkoskuoro kommentoi ykköskuoroa ”ruhe sanfte” -kaikukuoroilla kolme kertaa. Kolmas kerta on mielenkiintoinen, koska siinä ykköskuoron sopraanot, altot ja tenorit laulavat *unisonossa* yksiviivaista d:tä ja ykköskuoron bassotkin siitä oktaavia matalampaa pientä d:tä, kaikki siis *fortessa*. Tähän kakkoskuoro vastaa d:n soidessa korkeammalta. Kakkossopraanot aloittavat kuvionsa kaksiviivaisesta fis-sävelestä. Ainoastaan kakkoskuoron basso on samalla korkeudella ykköskuoron kanssa, mutta laulaen samaa yksiviivaista d:tä ykköskuoron sopraanojen, altojen ja tenoreiden kanssa! Ykköskuoron oma osuus päättyy tahdin 76 sopraanojen kaksiviivaisesta *fortessa* laulettavasta as-sävelestä *pianon* ja *piú pianon* kautta *pianissimoon* tahdeissa 79 ja 80. *Pianissimo* on Bachilla harvinainen merkintä ja tässä kohtaa todella tehokas hyvin toteutettuna. Tämän jälkeen kerrataan kokonaisuudessaan tahdit 1–48, mihin teos päättyy. Osa ei ole laulajille kovinkaan vaikea opetella stemmallisesti, mutta esitystilanteessa musiikillisesti se on hyvin vaativa osa, varsinkin teoksen päättävänä osana yli kolmen tunnin esiintymisen jälkeen.

Kokoharjoituksen jälkeisenä torstaina olisi poikaäänillä kuulunut olla normaalisti viikon toinen stemmaharjoitus, mutta koska perjantaiamulla 19.2.2010 alkoi kuoron talvileiri Raseborg-opistolla Karjaalla, pojat saivat jäädä torstai-iltana kotiin pakkaaman tavaroita leiriä varten eikä harjoitusta pidetty. Tällä kuuden päivän mittaisella leirillä harjoitettiin sitten *Matteus-passion* kaikki kuoro-osuudet. Kuorolaisia leirille lähti lähes 120.

4.5.8 Talvileiri

Useimmat tunnetut poikakuorot ovat kuorokouluja, joissa harjoitellaan päivittäin. Tästä johtuen kuorolaiset oppivat uusia teoksia todella nopeasti ja viikoittaiset laulutunnit kehittävät tehokkaasti heidän laulutekniikkaansa. Cantores Minoresilla ei valitettavasti ole vielä omaa koulua, mutta se on kuorolle tärkeä tavoite.

Jokavuotiset kuuden päivän talvi- ja kesäleirit korvaavat hieman oman koulun puutetta. Leirillä asutaan 2–3 hengen huoneissa, jotka ovat hotellitasoisia. Aikaisemmin Cantores Minores piti leirejään Raseborg-opistolla 1990-luvun lopusta lähtien. Raseborg-opisto lopetti toimintansa ja myytiin yksityiselle taholle, ja viimeinen leiri siellä järjestettiin helmikuussa 2013. Nykyisin leirit pidetään Murikkaopistossa Tampereen Teiskossa.

Talvileirin tavoitteena oli opetella koko kevään ohjelmisto eli *Matteus-passio*, aiemmin mainitut Lloyd-Webberin *Requiem*, Bernsteinin *Chichester Psalms* sekä *a cappella* -ohjelmisto, jossa oli lähes 40 teosta, joista noin puolet oli kuorolaisille uusia. Leiri pidettiin Raseborg-opistolla Karjaalla 19.2.–24.2.2010.

Harjoitukset talvileirillä oli suunniteltu pidettäväksi siten, että neljänä ensimmäisenä päivänä jokainen stemma harjoitteli neljä tuntia aamupäivisin erikseen. Illalla puolentoista tunnin harjoituksesta ensimmäiset 45 minuuttia olivat stemmaharjoituksia ja loput 45 minuuttia koko kuoron harjoituksia. Neljännestä päivästä lähtien iltaharjoitukset olivat pelkästään koko kuoron harjoituksia. Jokaisella stemmalla oli oma harjoittajansa. Kuoro jakaantui stemmaharjoituksiin siten, että 1. sopraano, 2. sopraano, altot, tenorit ja bassot harjoittelivat kukin erikseen.

Itse pidin bassojen ja koko kuoron harjoitukset. Harjoittajina toimivat minun lisäksi Cantores Minores -kuoron omat opettajat Timo Pihkanen (tenorit, entinen CM-kuorolainen) ja Anna Hurme (altot), entinen CM-kuorolainen ja musiikinopiskelija Jouni Rissanen (sopraano 1; Jouni Rissanen toimii nykyisin tamperelaisen Pirkanpojat-poikakuoron johtajana) sekä kuoron silloinen musiikillinen pääprefekti Jonas Rannila (sopraano 2). Äänenmuodostajina eli laulunopettajina toimivat entinen CM-kuorolainen, oopperalaulaja bassobaritoni Heikki Orama (bassot ja altot) sekä *Matteus-passion* esityksissä keväällä 2010 evankelistan osan laulanut kuoron pitkäaikainen laulunopettaja tenori Tom Nyman (sopraanot ja tenorit).

Vaikka jokaisella stemmalla oli oma kouluttajansa, kiersin harjoittamassa kaikkia stemmoja saadakseni kuvan kuoron oppimisesta ja laulajien äänen kehitysvaiheesta.

Jokaisella stemmalla ja jokaisella laulunopettajalla oli oma harjoitushuoneensa sähköpianoineen. Minulla oli harjoitustilana suuri monitoimisali, jonne 120 leiriläistä mahtuivat istumaan kahtena kuorona vierekkäisissä katsomoissa. Salissa oli käytävissä flyygeli, ja siellä pidettiin kaikki yhteiset tapahtumat alkaen kokoharjoituksesta, hartauksista ja illanvietoista aina sählynpelaamiseen vapaa-ajalla. Lisäksi opiston yhteydessä oli myös pieni uimahalli. Ympäristönä oli upeaa suomalaista luontoa kuntopolkuineen.

4.5.9 Leiripäivän rakenne

Leirin ensimmäisenä päivänä kuorolaiset saapuivat kuoron järjestämällä bussikuljetuksella Raseborg-opistolle. Leirin johto (kuoronjohtaja, leirinjohtaja ja kuoron toiminnanjohtaja) oli saapunut valmistelemaan leiriä jo edellisenä iltapäivänä. Harjoitukset alkoivat tulopäivänä kymmeneltä. Harjoituksia oli kaksi tuntia ennen lounasta. Lounaan jälkeen harjoiteltiin taas kaksi tuntia, joiden jälkeen oli päivämehu, ja vapaa-aika alkoi klo 15.00. Illalla päivällisen jälkeen harjoitukset jatkuivatkin klo 18.00 normaalin päiväohjelman mukaan.

Ensimmäisen leiripäivän jälkeen siirryttiin noudattamaan normaalia päiväjärjestystä:

Päivä alkoi herätyksellä klo 7.30. Aamupalan jälkeen päivystäjät (jotka olivat vanhempia kuorolaisia; päivystäjät vaihtuivat joka päivä) pitivät kaikille yhteisen aamuhartauden. Tämän jälkeen joka aamu eri kouluttaja piti noin 15 minuutin pituisen äänenavauksen ennen kuoron jakautumista stemmaharjoituksiin. Ensimmäinen harjoitustunti oli klo 9.15–10.00, jonka jälkeen oli kymmenen minuutin tauko. Toisen harjoitustunti oli klo 10.10–11, ja tätä harjoitusta seurasi lounastunti. Lounaan jälkeen kolmas harjoitustunti oli klo 12.10–13.00. Kymmenen minuutin tauon jälkeen neljäs harjoitustunti pidettiin klo 13.10–14.00. Sen jälkeen seurasi päivämehu ja -kahvi, vapaa-aikaa sekä päivällinen. Kuorolaiset kävivät syömässä lounaan ja päivällisen ruokatilan pienuuden takia jaettuna kahteen ryhmään eli ykkös- ja kakkoskuoroon, millä oli tietenkin ilmiselvä pedagoginenkin ajatus takanaan. Kummallekin ryhmälle oli varattu ruokailuihin aikaa 35 minuuttia ja ykköskuoro ruokaili ennen kakkoskuoroa. Nämä kaksi ruokailua aloitettiin ja lopetettiin aina yhdessä kaikkien oman ryhmän ruokailijoiden kanssa ja niiden aluksi laulettiin prefektin johdolla neliäänisesti ensimmäinen säkeistö sekä lopuksi toinen säkeistö H. Schützin *ruokavirrestä* "Kaikki katsovat sinua, Herra" (virsi 473).

Illalla oli puolentoista tunnin harjoitus klo 18.00–19.30. Tämä harjoitus oli kolmen ensimmäisen päivän aikana jaettu puoliksi stemmaharjoituksiin ja yhteisharjoitukseen. Viimeinen harjoitus illalla oli aina yhteisharjoitus, joka päättyi 19.30, jolloin oli yhteinen, jälleen päivystäjien pitämä iltahartaus. Alle 15-vuotiailla oli hiljaisuus- eli nukkumaanmeno-aika klo 21.30, yli 15-vuotiailla klo 23.00.

Päivän harjoitustuntien aikana kuorolaiset kävivät pienryhmissä (6 poikaa) äänenmuodostuksessa, jota pitämässä leirillä oli kaksi laulunopettajaa. Yhden stemman laulajat tulivat laulatettua yhdessä päivässä, joten laulun pienryhmäopetusta oli yhdellä pojalla joka toinen päivä leirin aikana 25 minuuttia kerrallaan.

Kuoron solisteilla oli myös omia laulutunteja. Tällä leirillä solistit harjoittelivat erityisesti *Matteus-passion* pienempiä soolo-osuuksia, jotka esitettiin kuorolaisten voimin ensimmäisen kerran kuoron historiassa pääsiäisenä 2010. Sopraanosolistit harjoittelivat lisäksi Lloyd-Webberin *Requiem*in ja Bernsteinin *Chichester Psalms*in poikasopraanosoolo-osuuksia.

Viidentenä päivänä kaksi ensimmäistä harjoitustuntia pidettiin vielä poikäänet ja miesäänet erikseen, mutta kaikkien stemmojen omia harjoituksia ei enää ollut. Teokset koottiin yhteen kahtena viimeisenä leiripäivänä.

Kouluttajat lähtivät leiriltä viidennen päivän aikana, jolloin leirille jäi kanssani kouluttajaksi vielä kuoron musiikillinen pääprefekti. Kuudentena päivänä leiri lopui iltapäivällä neljän koko kuoron harjoitustunnin jälkeen, jolloin ei enää ollut iltaharjoitusta. Kyseinen leirikäytäntö on vakiintunut vuosien kuluessa. Käytän edeltäjiäni pitemmän ajan leirillä kouluttajia, jotta työskentely olisi leirin alkuvaiheessa mahdollisimman tehokasta.

Leirillä tehdään parin kuukauden harjoitustyö kuudessa päivässä. Kuorolaisten laulaminen kehittyy lyhyessä ajassa ammattitaitoisessa ohjauksessa valtavasti. Aikaisempiin vuosiin verrattuna tällä leirillä harjoiteltiin useampaa uutta teosta ja *Matteus-passiota* oli ehditty harjoitella muiden kiireiden takia ennen leiriä aikaisempia kertoja vähemmän. Kuoron harjoitusleirien kestoa ei kuitenkaan kannata pidentää nykyisestään, sillä liian pitkänä niiden tehokkuus alkaisi kärsiä. Pitempi leiri tulisi sitä paitsi liian kalliiksi kuorolaisille ja heidän perheilleen, koska kuorolaiset ja heidän perheensä maksavat itse omat leirikustannuksensa leirimaksun muodossa.

Stemmaharjoittajat käyttivät systemaattisesti pianoa ja omaa laulamistaan apuna käydessään poikien kanssa läpi koko *Matteus-passion* kuoro-osuudet neljässä päivässä, aloittaen jo aiemmin harjoitelluista kuoro-osista. Ryhmien välinen harjoittelu koordinoitiin siten, että ennen päivän harjoituksia kerroin mitä osia ja teoksia kuna-

kin päivänä oli tarkoitus vähintään harjoitella ja mitä illan yhteisharjoituksessa olisi tarkoitus laulaa. Eri ryhmät etenivät hieman eri vauhdilla. Tähän vaikutti erityisesti se, kuinka paljon niissä oli mukana uusia laulajia, jotka eivät olleet aiemmin laulaneet *Matteus-passiota*. Miesäännet oppivat vanhoina konkareina nopeammin, ja heistä poikaääniä suurempi osa oli laulanut *Matteus-passiota* aiemmin silloisessa stemmassaan. Mieskuorolaiset harjoittelivatkin kaiken muun lisäksi myös erillistä mieskuoro-ohjelmistoa (muun muassa C. Saint-Saensin *Saltarellea*). Koko kuoro harjoitteli myös A. Lloyd-Webberin *Requiem*ä. Pienempi ryhmä kuorolaisia (noin 70 kokeneinta ja osaavinta laulajaa) harjoitteli myös L. Bernsteinin *Chichester-psalmeja*.

4.5.10 Talvileirin 1. päivä

Ensimmäisenä leiripäivänä tavoitteena oli käydä läpi *Matteus-passion* ensimmäisen osan kuoro-osuudet, mutta poikaäännet eivät olleet ehtineet vielä käydä läpi osaa ”Sind Blize, sind Donner” (Ovatko ukkonen ja salammat, numero 27b). Illan viimeisessä harjoituksessa, joka oli yhteisharjoitus ja kestoltaan 45 minuuttia, kävin lävitse alkukuoron, ensimmäisen osan koraalit, ensimmäisen osan loppukuoron ja osan ”Ja nicht auf das Fest” (Eihän juhlan aikaan, ettei kansa ryhdy kapinoimaan, numero 4b). Viimeksi mainitussa osassa kuoro esittää ylipappeja, kirjanoppineita ja kansan vanhimpia. Osa on nopea, ja aloitin sen hiljaisessa nyanssissa. Tahdin 12 ykköskuoron sisääntulon otin yhtäkkiä *fortessa*, johon kakkoskuoro vastasi välittömästi samalla repliikillä *fortessa*. Kuoron alkusävelten löytämiseksi kuorolaisten tuli seurata oman vastastemmansa (basso 1 ja basso 2, sopraano1 ja sopraano 2 jne.) kulkua, joka jatkuu aina omassa stemmassa. Tämän osan vaikeutena on stemmojen laaja ääniala. Korkeat sävelet ja oktaavihypyt pitää valmistaa hyvällä hengitystuella, jotta korkealta pystyisi laulamaan kevyesti.

Kuviolaulua piti myös harjoittaa. Se tehtiin laulamalla ensin joka toista kuudesosaa painottaen, minkä jälkeen tempoa nopeutettiin ja painotus vaihtui kevyeksi neljäsosan painotukseksi. Illan viimeisessä versiossa pyysin kuorolaisia ajattelemaan laulaessaan pulssia *alla brevessä*, vaikka osa johdettiin neljään, ja painottamaan puolinuotteja siten, että jokaista tahdin ensimmäistä ja kolmatta iskua lähestyttiin pienellä *crescendolla* ja painon jälkeen kevennettiin hieman ennen seuraavan *crescendon* alkua. Tämä toimi illalla jo alustavasti, ja siitä oli hyvä jatkaa tulevina päivinä.

Muita ensimmäisen osan kuoro-osia edellä mainittujen lisäksi harjoitettiin stemmoittain harjoittajien johdolla ennen iltaharjoitusta. Itse harjoitin bassoja. Osan ”Wo zu dienet diesen Unrat (Ketä tällainen palvelee, numero 4d) alussa kuoron täytyi oppia hengittämään jo tahdin ensimmäisen iskun jälkeen, koska laulu alkoikin heti toisen iskun toisella kahdeksasosalla. Aluksi suurin osa hengitti vain kahdeksasosaa ennen laulun alkua, jolloin he olivat jo auttamattomasti myöhässä. Opetuslasten tekopyhää suuttumista karakterisoidakseni pyysin kuoroa laulamaan kahdeksasosanuottinsa staccatomaisen lyhyinä. Tahdista 26 eteenpäin tenorien osuus on korkea, ja se vaatii kevyen laulutekniikan käyttöä. Yleisesti ottaen Bachin kuorostemmat ovat tavallista korkeampia. Usein juuri tenoristemma liikkuu niin sanotuilla ylimenosävellillä d1–f1, mikä helposti rasittaa lauluääntä liiallisella ”prässillä” ja leveällä soinnilla laulettaessa. Muuten korkeat stemmat kyllä sopivat hyvin nuorille protestanttisen poikakuoron miesäänille.

Seuraava kuoro-osa ”Wo willst du” (Mihin tahdot, numero 9b), alkaa G-duurissa edellisen resitatiivin päätyttyä D-duuriin. Tämä dominantti-toonika suhde opittiin hahmottamaan nopeasti, eikä tässä ylimenossa ollut suurempia ongelmia. Osa alkaa hiljaisella kysymyksellä ”Wo” (missä). Toinen tahti toistaa saman kysymyksen eri soinnulla hieman voimakkaammin. Kolmannen tahdin ”Wo” on kaikkein voimakkain. Viimeisessä tahdissa haluan kuoron laulavan sanan ”essen” (syödä) *staccatona* samalla viimeistä tavua voimakkaasti keventäen, jolloin kysymys jää ilmaan. Osa 9e ”Ich bin´s?” (Minäkö se olen) on vain viiden tahdin mittainen, mutta hyvin tehokas. Tämän katkelman laulatin favoriittikuorolla kuvatakseni opetuslapsien pienempää joukkoa. Tenorit aloittavat tässä osassa ensin, ja muut stemmat tulevat nopeasti yksitellen mukaan. Aloitin osan pianossa, ja neljäsosanuoteilla olevat ”Herr”- ja ”ichs”-sanat halusin esitettävän niin, että kaikki loppukonsonantit laulettiin ennen sävelen jälkeen olevaa taukoa. Viimeisen tahdin otin yhtäkkiä *fortessa*, korostaakseni opetuslasten hämmennystä.

Seuraavan koraalin ”Ich bins” (numero 10) aloitin välittömästi *attacca* edellisen osan perään *fortessa*. Bassoille, tenoreille ja altoille siirtyminen C-duurisoinnusta A-duuriin tuotti aluksi hieman vaikeuksia, mutta muutaman kerran jälkeen ylimenoa edestakaisin harjoittamalla alkusävelet löytyivät varmasti. Tämän koraalin kohon otin lyhyenä saadakseni sanalle ”Ich” selkeän artikulaation. Välimerkkien ja fermaatien käsittely, tekstin artikulaatio sekä fraseeraus noudattivat niitä periaatteita, joita olen selvittänyt laajemmin koraalin ”Herzliebster Jesu” käsittelyn yhteydessä.

Koraalin "Ich bins" nyanssoinnista mainitsen vielä sen, että viimeisen fraasin "bist du geraten" esitin pianossa, koraalin yleisnyanssin ollessa *mezzoforte*. Seuraava koraali "Erkenne mich" (Tunne minut, numero 15) esittelee ensimmäistä kertaa passiokoraalin "O Haupt voll Blut und Wunden" melodian. Tätä edeltävä Jeesuksen laulama osuus päättyy E-duuriin, joten kuoro löysi tämän E-duuriin soinnutetun koraalin alkusävelet ongelmitta. Aloitin koraalin *fortessa*, mutta kertausmerkin jälkeen tahdin yhdeksän kohotahdistista eteenpäin tein jatkuvan *diminuendon* kohti koraalin loppua valmistaakseni seuraavaa kohtausta, jossa Jeesus kertoo Pietarille, että tämä tulee kieltämään hänet kolmesti. Tämän resitatiivin "Petrus aber antwortete" (Mutta Pietari vastasi, numero 16) kadenssi päättyy g-mollisointuun, jonka jälkeen kuoro aloittaa koraalin numero 17 "Ich will hier bei dir stehen" (Tahdon seisoa tässä luonasi) Es-duurisoinnolla. Tätä koraalia harjoitettaessa kannattaa soittaa edellisen resitatiivin päättävä g-mollisointu ensin, jotta ylimenoon totuttaisiin luonnostaan. Siirtymä jää laulajien korvaan kuin varkain, eikä asiasta tarvitse tehdä kovin suurta numeroa (nuottiesimerkki 9).

13

Evangelista

leug-nen Des-glei-chen sag-ten auch al-le Jün-ger.

17. Choral

I + II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Ich will hier bei dir nicht
Von dir will ich nicht

Nuottiesimerkki 9

Koraalin satsi on sama kuin aiemmin, mutta eri tekstillä sekä transponoituna puolissävelaskelta matalammaksi. Esitin tämän koraalin kokonaan *piano*-nyanssissa.

Kuoron koraalin ”Was ist die Ursach” (Mikä on syy) säkeillä jaksottaman aariamaisen säestyksellisen tenoriresitatiivin ”O Schmerz!, (Oi tuskaa, numero 19) Bach on merkinnyt laulettavaksi hiljaisessa *piano*-nyanssissa. Soolotenorin osuus ilmentää Jeesuksen tietämystä tulevasta kärsimyksestään ja tiedon tuomaa tuskaa, johon kuoro kontrastina hiljaisesti toteaa ihmisen olevan syypää. Kuoron aloitusäänet löytyivät helposti, koska solistiosuus päättyy aina siihen sointuun, josta kuoro seuraavaksi aloittaa.

Seuraavaksi tulee rakenteeltaan samanlainen aaria, jossa tenorisolistin laulamien solististen osuuksien väliin kuoro laulaa omia koraalisäkeitään. Sävy on kauttaaltaan hiljainen. Tässä osassa kuoron alkusävelien löytäminen oli hankalaa, ja niitä piti harjoittaa tarkasti. Hyvä keino oli soittaa kuoron sisääntuloa edeltävä satsi ja pysähtyä kuoron aloitussävelille ja toistaa tätä muutaman kerran peräkkäin jatkamatta heti eteenpäin. Kaaritetuissa kahdeksasosissa jälkimmäinen sävel tuli keventää. Aluksi kuoron repliikit ovat lyhyitä. Kun teksti muuttuu tahdissa 48, kuoron osuus laajenee kahdentoista tahdin mittaiseksi jaksoksi. Tässä osuudessa halusin nyanssin voimistuvan tahtiin 58 asti, mutta palaavan heti seuraavasta tahdistä alkaen *diminuendolla* takaisin *piano*-nyanssiin. Osan dynaaminen kohokohta kuuluu tahdistä 69 alkavaan jaksoon, joka huipentuu sopraanoiden korkealle kaksiviivaiselle as-sävelelle tahdissa 80. Tämän jälkeen seuraa vielä orkesterin loppusoitto.

Koraali ”Was mein Gott will” (Mitä Jumalani haluaa, numero 25) alkaa h-mollissa, mihin edellinen Jeesuksen ”So geschehe dein Wille” (Niin tapahtukoon sinun tahtosi) -resitatiivi päättyy. Tämä luottamusta Jumalaan julistava koraali laulettiin *fortessa*. Kuorolle teetti hieman lisätöitä tenorien korkea stemma tahdeissa kolme ja neljä. Lisäksi väldominanttiketjut soinnutuksessa (esimerkiksi tahdeissa 9, 10, 11, 15 ja 16) vaativat erityisesti bassoilta tarkkaa intonaatiota.

Dueton ”So ist mein Jesus nun gefangen” (Niin on Jeesukseni nyt vangittu, numero 27a) kuoro-osuuden lauloi pienempi favoriittikuoro. Pienempi kuoro sopi paremmin sointinsa keveyden ja kirkkauden vuoksi alto- ja sopraanosolistien sointiin. Kuoro-osuuden on muutenkin tarkoitus olla tässä hieman taka-alalla. Kuoron kiinniotot eli aloitukset ja niiden aloitussävelet ovat selkeät, ja vain tahti 40 aiheutti hieman hämmennystä ensimmäisellä kerralla yllättävän d-mollisoinnun takia. Pieni kuoro tässä osassa luo hyvän vastakohdan seuraavalle ”Sind Blize, sind Donner” (numero 27b) –osalle, jonka virtuoosisuus ja hurjuus vaativat kuorolta paljon. Bassot

aloittavat sen välittömästi dueton päätyttyä. Tämä osa johdetaan lyömällä yhteen. *Matteus-passiossa* on vähän kuviolaulua verrattuna *Johannes-passioon* tai *h-mollimessuun*, mutta tässä osassa vaaditaan hyvää kuviolaulutekniikkaa. Kuvioita harjoitin siten, että aluksi laulatin hitaassa tempossa niin, että joka kuudestoista-osasävelelle tuli kyseisellä nuotilla olevan vokaalin uusi aluke; tässä osassa vokaali on melkein aina o-vokaali. Kun tempoa nopeutetaan, kontakti hengitystukeen pitää säilyttää, jotta laulu ei tule suoraan vain kurkusta. Keveällä h-alukkeella voi hieman pehmentää äänen aluketta, mutta varsinaista ”hohotusta” kuviolaulussa tulisi välttää, koska se sotkee sävelten selkeyden ja vie soinnista sen ytimen. Sitä paitsi kuvioista tulee ”hohottamalla” hieman kankean, jopa koomisen kuuloisia. Kahdeksasosanuottien teksti täytyy puolestaan laulaa terävästi.

Stemmojen ambitus on tässä osassa koko teoksen laajin. Ykköskuoron sopraanojen stemma nousee aina kaksiviivaiseen h:hon asti (tahti 91), ja bassoilta vaaditaan alaspäin suuri e (tahdit 114–116 ja 138). Kuten aiemmin mainitsin, korkeus ei ole sopraanoille poikakuorossa kovin suuri ongelma. Sen sijaan kaikki nuoret bassot eivät pysty laulamaan suurta e:tä. Kakkoskuoron bassossa ovat Cantores Minoresin matalimmat bassot, jotka kaikki voivat laulaa suuren e:n, kun taas monet ykkösbas- sot eivät sitä juurikaan pysty laulamaan, ainakaan kovin kuuluvasti. Tämän ongelman ratkaisin siten, että tahdin 113 kohotahdistä tahdin 117 kohotahtiin asti bassot vaihtoivat keskenään stemmoja, mikä toimi oikein hyvin, eikä kaksoiskuoroisuuden vuorottelukaan kärsinyt tästä pienestä vaihdoksesta. Tämä osa oli myös hyvä esimerkki siitä, kuinka eri kuoroja piti harjoittaa yhdessä, sillä muuten harmoniset siirtymät kuorosta toiseen olisivat olleet vaikeita löytää, jos toinen kuoro ei olisi laulanut välissä olevia säveliä. Erinomainen esimerkki edellisestä olivat tahdit 120–126.

Ensimmäisen osan päättävä loppukuoro ”O Mensch beweine dein Sünde groß” (numero 29) oli sopraanoille helppo stemmallisesti, koska he lauloivat koraalimelodiaa. Ensimmäisessä osassa laulava diskanttikuoro oli myös mukana laulamassa tätä koraalimelodiaa ensimmäisestä kuoron ja orkesterin yhteisharjoituksesta (25.3.2010) lähtien (diskanttikuorolaiset eivät osallistuneet A-kuoron talvileiriin). Sopraanoille tämä koraalimelodia on alussa hieman matalalle kirjoitettu, mikä aiheuttaa pieniä balanssiongelmia suhteessa orkesteriin ja muihin kuoron stemmoihin. Muut äänet ovat kromaattisesti hankalia ja vaativat siksi tarkan harjoitustyön. Tenoristemma on tässä osassa erityisen hankala, koska se on kauttaaltaan korkea ja sen ulottuvuus oli laaja. Esimerkkinä laajuudesta mainitsen tahdit 28–33. Tenoristemma alkaa tahdissa 28 kaksiviivaisesta gis-sävelestä ja laskeutuu tahdin 32 aikana pieneen e:hen. Teno-

ristemman ambitus on tässä siis oktaavi ja kvintti! Bassojen viimeinen fraasi tahdeissa 94–95 on aluksi korkea käyden yksiviivaisessa d:ssä, josta laskeudutaan tonaalisesti hankalien hyppyjen kautta pienelle c:lle, joka johtaa lopuksi *Matteus-passion* ensimmäisen osan päättävään E-duuriin.

Sisääntuloäänten harjoittaminen heti alussa asti huolellisesti takasi varman pohjan stemmojen oppimiselle. Sisääntuloäänten löytämistä harjoitin siten, että soitin pianolla edeltävästä orkesterisatsista kolme edellistä tahtia ja kuoron tullessa sisään pysähdyttiin aloitusäänille. Tätä toistettiin useamman kerran. Harjoittajan pitää huolehtia tarkasti siitä, että sisääntuloääni aloitetaan aina rytmisesti oikeaan aikaan, vaikka harjoitettaisiinkin harjoitustempossa. Tällöin laulajat oppivat reagoimaan ja hengittämään oikea-aikaisesti. Heti alusta lähtien kuorolaisia piti rohkaista aloitteellisuuteen ja rohkeuteen, jotta aloitukset eivät vain olisi alkaneet pelottamaan laulajia. Jokaisen oli opittava ottamaan itse vastuu aloituksista. Vastuuta ei saanut siirtää kuorokavereille, sillä jos kaikki kuorolaiset eivät olisi kantaneet vastuutaan aloituksista, ne olisivat alkaneet kuulostaa epävarmoilta. Tällöin kuoro olisi kuulostanut olevan koko ajan aloituksissa myöhässä. Lisäksi kyseessä olivat kouluikäiset lapset, jotka helposti sairastuvat. Monta stemmakaveria olisi saattanut sairastumisen takia joutua jäämään konsertista pois. Silloin kaikilla paikalla olevilla olisi ollut vielä kovempi vastuu omasta stemmastaan.

4.5.11 Talvileirin 2. päivä

Toisena leiripäivänä eli lauantaina 20.2.2010 harjoitin aamulla kaksi ensimmäistä tuntia bassoja ja sen jälkeen kaksi tuntia tenoreita. Bassoja harjoitti samaan aikaan tenoreiden harjoittaja Timo Pihkanen. Illalla harjoitin ennen kokoharjoitusta bassoja, minkä jälkeen pidin 45 minuutin koko kuoron harjoituksen. Ensin kerrattiin edellisenä päivänä opittua. Jos jollakin stemmalla oli jäänyt harjoittelematta edelliselle päivälle tarkoitettuja osia, ne käytiin ensin lävitse, minkä jälkeen jatkettiin eteenpäin. Sitten kerrattiin jo ennen leiriä opeteltua loppukuoroa ”Wir setzen uns” (numero 68). Tämän jälkeen harjoitettiin loppupuolella olevia kaksoiskuoro-osia, kuten ”Herr, Wir haben gedacht” (Herra, olemme ajatelleet, numero 66b), ”Andern hat er geholfen” (muita hän on auttanut, numero 58d) ja ”Der du den Tempel Gottes zerbrichts” (sinä, joka hajotat Jumalan temppelin numero 58b). Lisäksi laulettiin myös toisen osan alkukuoroa ”Ach nun ist mein Jesus hin!” (Ah, nyt on Jeesukseni mennyt, numero 30), koraalia ”Mir hat die Welt” (minut on maailma, numero 32), kuoro-osia ”Er ist

des Todes schuldig” (Hän on ansainnut kuoleman, numero 36b), ”Weissage uns” (Ennusta meille, numero 36d) sekä koraalia ”Wer har dich so geschlagen” (Kuka on sinua noin lyönyt, numero 37).

Loppukuoroa ”Wir setzen uns” olen jo käsitellyt *Matteus-passion* kuoronharjoittamistyön aloittamisen yhteydessä, joten en käsittele sitä enää tässä yhteydessä.

”Herr, Wir haben gedacht” -osa (numero 66b) alkaa kolmen ja puolen tahdin mittaisella kahdeksanäänisellä johdannolla. Tämä ylipappien ja kirjanoppineiden huuto Pilatukselle saa olla voimakas ja ytimekäs. Tahdista 19 bassot aloittavat nousevan kahdeksasosa-aiheen, johon muut stemmat vuorotellen yhtyvät. Samalla tekstuurilla muuttuu neliääniseksi. Kahdeksasosakulut eivät saa muuttua irrallisiksi yksittäisiksi säveliksi, ja tässä olikin pojilla vaikeuksia säilyttää musiikin linja. Tekstiä ei saa katkoa liikaa, vaikka sen lausumisen pitää olla aktiivista ja konsonanttien hyvin selkeästi artikuloituja. Tahdissa 24 halusin ”darum” (siksi) -sanan laulettavaksi *staccatossa* luodakseni hieman kevyemmän sävyn. Osa on hauska sekoitus kaanoniam ja homofoniam satsiam, jossa kuoro täytyy harjoittaa löytämään alku-sävelensä nopeasti. Tahdin 32 sana ”Volk” (kansia) pitää laulaa lyhyeksi, jotta sopraanot ehtivät aloittaa seuraavan teeman ajoissa. Eräät teeman aloitukset olivat kuorolle hankalia (esimerkiksi kohotahti tahtiin 33 sekä tahti 33), ja niitä piti käydä lävitse hitaasti. Varsinkin sopraano- ja tenoristemmoille edellä mainitut tahdit ovat hankalia; sopraanon teema kulkee f-mollissa ja tenoristemmo F-duurissa neljäsosan sopraanostemman jäljessä.

Osat ”Der du den Tempel” (numero 58b) ja ”Andern hat er geholfen” (numero 58d) edustivat myös molemmat osia, jotka muuttuvat alun kahdeksanäänisen, parin tahdin mittaisen johdannon jälkeen neliääniseksi osiksi. Käsitteily on kontrapunktiivisesti taitavaa, ja stemmojen sisääntulot seuraavat toisiaan eri äänissä. ”Der du den Tempel” -osan alussa ykköskuoron sopraano käy kaksiviivaisessa h:ssa asti. Tahdissa 31 alkavan ”Hilft” (auta) -sanan sisääntulot aloitin fortepianolla, minkä jälkeen tehtiin nopea *crescendo* kohti ”selber (itse) -sanaa, jotta teemojen eriaikaiset sisääntulot olisivat erottuneet kudoksesta paremmin. Tahdista 35 alkava ”so steig” -kohdan ”so” (niin) pitää laulaa lyhyeksi ja katkaista ennen seuraavaa ”steig” (astua) -sanaa, jotta myös sen karakteri erottuu. Näitä pieniä artikulaatioasioita jouduin harjoittamaan paljon.

Ongelmana oli, että kaikki eivät osanneet siirtää samaa artikulaatiota jokaiseen vastaavaan kohtaan. Ilman merkintöjä taas kaikkea ei voinut mitenkään muistaa ja laulaa kuoronjohtajan haluamalla tavalla. Kun laulajia oli monta stemmaa kohti, ongelma vain korostui, ja laulu kuulosti huolimattomalta ja sekavalta. Uusimmille

laulajille pitikin alkaa opettamaan ohjeiden merkitsemistä nuotteihin. Tähän en ollut aiemmin ymmärtänyt kiinnittää niin suurta huomiota. Itselle tuntuva itsestään selvä asia ei ole itsestään selvää sellaiselle, joka on sen kanssa ensi kertaa tekemisissä. Tämä on poikakuoron johtamisessa olennaista. Samoja asioita pitää muistaa kerrata ja opettaa aina uudestaan samoin kuin jokaisen äänenmurroksen saanen pojan kanssa on myös aloitettava uudestaan uudessa stemmassa. Nuorimmat eivät osanneet vielä lukea välttämättä nuotteja kovin hyvin, ja niinpä nuotteihin merkitseminen kehitti myös nuotinlukutaitoa. Lisäksi se vahvuus, että mukana oli teoksen aiemmin laulaneita, oli osittain myös heikkous, sillä jos halusin muuttaa aiemmin tehtyjä fraaseerauksia, muuttaminen ja vanhojen esitystapojen poiskitkeminen oli työläämpää, jos esittäjillä oli jo ennestään opittu vanha tapa. Lopulta kuitenkin ”so steig” - artikulaatiokin asettui kaikilla paikalleen kenraaliharjoituksessa (30.3.2010).

”Andern hat er geholfen” -osan painottaminen luontevasti alussa vaati harjoittelua. Painotus piti olla sanan ”geholfen” keskimmäisellä tavulla, mutta paino tuli virheellisesti sävelkorkeudesta johtuen viimeiselle ”fen”-tavulle. Alku laulettiin voimakkaasti *fortessa* ja hieman *staccatossa*. Tahdin 46 puolivälin jälkeen bassot aloittavat jyhkeän teeman ”Ist er der König Israel” (onko hän Israelin kuningas), jonka halusin laulettavaksi lähes *legatossa*. Tämän jälkeen tuli uudestaan jo edellisestä osasta tuttu ”so steige” -aihe, jonka ”so” laulettiin lyhyeksi ja katkaistiin ennen ”steig”-sanaa. Tahti 54 laulettiin *legatossa* ja ”er hat Gott vertrauet” (hän on uskonut Jumalaan) tahdissa 54 *legatossa* mutta *pianossa*. Koko osa on sävyltään pilkallinen ja päättyy viimeisessä tahdissa *marcatona unisonossa* laulettuun ”Got-tes-Sohn” (Jumalan poika) -fraasiin. Tahtien 57 ja 58 aloitukset ”der erlöse” (joka pelastakoon) ovat toonaalisesti hankalia (erityisesti tenorien alaspäinen kvintti yksiviivaisesta a:sta d:lle). Tämä paikka vaati kaikilta stemmoilta hieman enemmän harjoittamista kuin moni muu osa.

Matteus-passion toisen osan alkukuorona on kuoron ja orkesterin säestämä altto-aria ”Ach nun ist mein” (numero 30). Ensimmäisen alttosoolon jälkeen kuoro aloittaa tahdissa 29. Altot aloittavat ensin fuugan teeman, jonka kaksi ensimmäistä kahdeksasosaa laulettiin *staccatossa*. Halusin jokaisen teeman sisääntulon alun vähän enemmän painottaen, hiljentyen kuitenkin välittömästi, kun seuraava ääni aloitti laulamisen. Tämä osa pitää laulaa kevyesti kolmeen sykkivänä ajatellen yhtä iskua tahtia kohden. Tahdeissa 43 ja 44 painotettiin kevyesti tuossa paikassa olevaa hemiolaa. Seuraavassa kuoron sisääntulossa tahdissa 53 tenorit aloittavat alttosolistin viimeisen sävelen aikana kevyesti laulaen *staccatossa* niin kuin aiemmassakin kuoro-

jaksossa. Tahdeissa 63 ja 64 on taas hemiola. Kuoron viimeinen osuus tässä osassa alkaa bassojen nopeilla kuudestoistaosilla tahdissa 90. Kaikkien stemmojen piti hengittää edellisen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla ennen oman teeman alkua, sillä kuudestoistaosahengityksellä laulaja myöhästyy. ”So”-sana fraasin alussa laulettiin mahdollisimman lyhyeksi ja katkaistiin ennen ”wollen” (tahtoa) -sanaa. Kuoron viimeiset aloitukset ovat tonaalisesti myös hankalahkoja, ja niitä pitää harjoitella vähän enemmän. Vaikka kaikki harjoittelivat tätä osaa, sen intiimimmän luonteen vuoksi esityksessä osan lauloi pienempi favoriittiryhmä.

Koraalin numero 32 ”Mir hat die Welt” alkuäänet muodostavat B-duurisoinnun. Edellinen resitatiivi päättyy d-molliin, joten siirtymä on melko helppo. Laulatin koraalin *fortessa* lukuun ottamatta tahdin seitsemän toiselta iskulta alkavaa fraasia ”Herr, nimm” (Herra, ota), jonka halusin alkavan *pianossa*. *Forte* palasi takaisin tahdin yhdeksän toisella iskulla. Stemmallisesti tämä koraali ei osoittautunut vaikeaksi.

Osa ”Er ist des Todes schuldig” (Hän on vikapää kuolemaan, numero 36b) oli yllättävän hankala, vaikka olikin vain viiden tahdin mittainen. Osassa juutalaisten raivo välittyi tehokkaasti eri stemmojen eriaikaisissa ja harmonisesti muuntuviissa sisääntuloissa. Tässä osassa jos missä täytyy kuulla muodostuvat harmoniat hahmottaakseen oikein oman stemmansa. Korostin huutojen raivokkuutta laulattamalla kahdeksasosat terävinä ja lyhyinä *marcatossa*. Viimeisen tahdin loppusoinnun lyhensin neljäsosanuotiksi, jotta kansanjoukon huuto jäisi ikään kuin ilmaan.

Lyhyttä resitatiivia seuraa kuoro-osa ”Weissage” (Profetoi meille, numero 36d), jonka vastakohtana edelliseen kuoro-osaan aloitin hiljaisesti melkein kuiskauksena, josta musiikki räjähtää *subitoforteen* tahdissa 36. Yritin näin saada osan alkuun piinaavan tunnelman, joka huipentuu yhteiseen naurunräjähdykseen. Naurua poikien kanssa ensin vähän harjoiteltiinkin. Kaksoiskuoro-osa kuvaa vaikuttavasti Jeesusta pilkkaavaa väkijoukkoa. Pitkillä sävelillä tehtiin selkeät svellarit, joita piti aika lailla vaatia pojilta ennen kuin ne alkoivat toteutua. Jostain syystä pojat eivät tahtoneet tehdä niitä itsestään ja jouduin joka kerta pyytämään niitä. Voi olla myös, että pojat kuvittelivat jo tekevänsä svellareita, eivätkä heti ymmärtäneet, kuinka paljon isommin niitä piti tehdä, jotta ne kuuluisivat. Kuudestoistaosajuoksutusten selkeyttä piti myös harjoittaa paljon, ja myös tahdin 35 synkoopit vaativat selkeitä painotuksia. ”Weissage” pitää laulaa mielestäni *staccatossa*. Viimeisen ”Schlug” (löi) -sanan halusin laulettavan hyvin lyhyenä. Alun kahdeksasosakohot osoittautuivat ongelmaksi,

koska ne rytmisesti juoksivat eivätkä aluksi ollenkaan asettuneet perussykkeeseen. Tässä osassa maltti oli valttia, ja liika innokkuus sai tempon kaatumaan eteenpäin.

Poikakuorossa on valtava lataus energiaa. Toisaalta johtajan pitää osata käyttää sitä, koska energialataus on valtava voimavara. Toisaalta liikaa prässäämällä tai innostamalla kohta olisi karannut rytmisesti äkkiä käsistä. Kuitenkaan ilman innostusta ei kukaan jaksaa tehdä näin vaativaa harjoittelua. Jouduin tätä miettimään leirillä jatkuvasti, koska poikien piti jaksaa olla monta päivää innostuneita, mutta kuusi tuntia päivässä laulaminen vaati myös äänen järkevää käyttöä. Jos koko ajan olisi laulatettu niin kuin konsertissa, ääni olisi mennyt muutamassa päivässä. Onneksi leirillä oli myös muuta ei-musiikillista vapaa-ajan ohjelmaa ja tekemistä, johon pojat saivat purkaa valtavaa energiaansa. Yksi tärkeimmistä taisi olla sählyn pelaaminen.

Koraalin 37 "Wer hat dich so geschlagen" koraalimelodiassa, jonka H. Isaac on säveltänyt ja Bach kauniisti sovittanut, poikakuoron parhaimmillaan tasainen ja kirkas sointi pääsi hyvin oikeuksiinsa. Tahdit neljä ja viisi sekä kahdeksan ja yhdeksänkin sidoin *legatolla* yhteen. Viimeiset kolme tavua laulettiin katkoen lyhyinä tekstin viimeisten sanojen "Weisst du nicht" (et tiedä) mukaisesti.

Lauantaipäivän iltaharjoituksessa laulettiin yhdessä koko iltaharjoitus (eli 90 minuuttia) ja käytiin läpi kyseisenä päivänä harjoitellut osat mutta niiden lisäksi harjoiteltiin myös A. Lloyd-Webberin *Requiem*in kahta ensimmäistä osaa.

4.5.12 Talvileirin 3. päivä

Sunnuntaina 21.2. mieskuoro ehti harjoitella kaikki loput *Matteus-passion* osat ja kertasi myös Lloyd-Webberiä. Poikaäänät kertasivat Lloyd-Webberin *Requiem*in lisäksi lauantaina laulettuja *Matteus-passion* osia ja jatkoivat eteenpäin uusien osien harjoittelua. Itse harjoitin aamulla sopraanoykkösiä ja iltapäivän viimeisen tunnin sopraanokakkosia. Lisäksi pidin yhden tunnin harjoituksen Bernsteinin *Chichester-psalmeista* noin 70 laulajan ryhmälle.

Matteus-passiosta harjoiteltiin useita osia. Yksi harjoiteltu oli "Wahrlich, du bist auch einer" (Totisesti, sinä olet myös yksi, numero 38 b), jonka kakkoskuoron lauloi esityksissä kevyesti, ihmetellen. Tässä vaiheessa kaikki harjoittelivat tuon osan. Kolmannessa tahdissa Bach on kuvannut tenoristemmassa hauskaasti kuudestoista-osakuvioilla sanaa "sprache" (puhe). Pietarin puhetapahan paljasti hänet galilealaisiksi. Myös tässä osassa oli edellisen päivän "Weissage"(Profetoi) -osan tavoin pieniä

rytmisiä ongelmia, koska poikien kahdeksasosatauot olivat liian lyhyitä. Sen vuoksi tempo oli tulla liian nopeaksi. Tämän takia osaa piti harjoittaa aluksi todella hitaasti.

Koraali ”Bin ich gleich” (Vaikka olen, numero 40) tulee vaikuttavan ”Erbarme dich” (Armahda, numero 39) alttoarian jälkeen, mutta vasta pienen tauon jälkeen. En halunnut koraalin alkavan välittömästi, joten kuorolaiset joutuivat keskittymään löytääkseen ja muistaakseen koraalin alkusävelet. Edellinen aaria päättyy h-mollissa ja koraali sen jälkeen alkaa fis-mollissa. Erityisesti altot, jotka aloittavat fis-mollisoinnun terssistä a eivätkä h-mollin johtosävelestä ais, joutuvat olemaan erityisen tarkkoina alkusävelensä suhteen. Aloitin koraalin hyvin hiljaa. Tahdissa yhdeksän väritin tekstiä *fortella* kohdassa, jossa todetaan ”Ich verleugne nicht die Schuld” (en kiellä syyllisyyttäni). Tahdin 12 säerajalla tein *crescendon* kohti tahtia 13, ja säerajan yli mentiin *legatossa*. Myös kaksi viimeistä tahtia laulettiin *legatossa*. Fraseerauksen kannalta erityistä huomiota vaati säkeen viimeisen tavun keventäminen silloin, kun säe loppuu neljännellä iskulla, kuten tahdeissa 2, 6 ja 14 sekä koraalin viimeisessä tahdissa.

Lyhyt kaksoiskuoro-osa ”Was gehet uns” (Mitä se meitä koskee, numero 41b) oli malliesimerkki siitä, kuinka tärkeää oli harjoitella ylimenot kuoro-osiin. Kun Juudas lopettaa edellisen repliikkinsä ”daß ich unschuldig Blut verraten habe” (Olen pettänyt viattoman veren), evankelista jatkaa tähän vain lyhyen toteamuksen ”sie sprachen” (he sanoivat), jonka jälkeen kakkoskuoro aloittaa puolentoista neljäsosaiskun jälkeen. Rytmisen ajoitus on tässäkin ensiarvoisen tärkeää draaman etenemisen kannalta. Näin ollen harjoittajana lauloin ja soitin repliikit kuorolle eteen. Toki kuoron riveistäkin löytyi laulajia, jotka mielellään lauloivat evankelistan osuuksia, ja monivuotisen kuorouran jälkeen osasivat ne ulkoa. Tällaiset laulajat olivat harjoituksissa todella tärkeitä. He tukivat ja auttoivat uudempien laulajien oppimista. Tämä osan aloitin *pianossa*, mutta kahdeksasosat laulatin *staccatossa*. Aloittaminen oikea-aikaisesti oli hieman hankalaa: kakkoskuorolaisten olisi pitänyt hengittää aikaisemmin kuin edeltävällä kahdeksasosalla, koska kahdeksasosahengityksen takia heidän aloituksensa myöhästyi. Hengityksen ajoittamista harjoitinkin ykkössopraanojen kanssa ilman laulamista. Hengityksen työstäminen toimivaksi vaati kuitenkin vielä aikaa leirin jälkeenkin. Kolmannessa tahdissa tekstillä ”Da siehe du zu” (katso vain eteesi) rävähtää yhtäkkiä *forte*.

Resitatiivissa 41c on perinteenä ainakin saksalaisissa poikakuoroissa ja myös suomalaisessa Cantores Minores -poikakuorossa, että kuoron kaikki miesäänät laulavat ylipappien dueton tahdista 28 eteenpäin siten, että kaikki kuoron tenorit laulavat

ensimmäisen ylipapin ja kaikki bassot toisen ylipapin osuuden. Tällöin ylipapit mielletään suuremmaksi joukoksi, ja passion henkilögalleriaan saadaan ikään kuin kaksi uutta ääntä lisää ilman, että tarvitaan lisää solisteja. Tämä kahdeksan tahdin jakson laulatin *marcatossa* pontevasti, jolloin roolien tekopyhä huruskastelu sai tarkoituksellisesti koomisen sävyn. Kuorolaisista tämän lyhyen osan laulaminen oli todella hauskaa, ja sen harjoittelu yhtenäisti miesäänten sointia, koska kyseessä oli pelkästään miesäänten duetto, ei moniääninen kuoro-osa.

Koraali "Befiehl du deine Wege" (Usko tiesi, numero 44) on D-duurissa. Koraali on hiljainen ja mietiskelevä. Kaksi ensimmäistä säettä laulettiin yhteen ilman hengitystä. Kertauksessa laulettiin niin ikään säerajan yli, mutta hengitettiin pilkulla "des"-sanin jälkeen tahdissa kaksi. Yhdeksännestä tahdistä eteenpäin nyanssi hieman voimistui, kun teksti puhuu Luojasta, joka ohjaa kaiken kulkua. Viimeinen säe laulettiin aivan hiljaa ikään kuin odottamaan tulevaa.

Resitatiivin 45a "Barabam"-huudosta tahdissa 30 on jo aiemmin ollut puhetta. Kansan huuto sen valitessa vapautettavaksi Barabbasta Jeesuksen asemesta on toteutettu monin eri tavoin. Minä halusin kuoron laulavan sen *fortissimossa* niin kuin varmaan kaikki muutkin, mutta pulssina oli neljäsosa, ja pisteellisen rytmien terävöitin kaksoispisteelliseksi. "Bam"-tavun lyhensin kahdeksanosan mittaiseksi. Halusin korostaa näin huudon yllätyksellisyyttä. Tämä paikka ei tarvinnut kannustusta. Päinvastoin pieni hillitseminen oli varmaankin paikallaan, ettei laulu olisi mennyt huudon puolelle. Kuoron alkuäänet tässä osassa vaativat aina pientä tarkistamista, sillä kuoron laulajat löytävät helposti kyllä vähennettyyn sointuun kuuluvan sävelen, mutta Bach on kirjoittanut joka stemmalle harkitusti joka sävelen eri oktaavialoihin. Sointu soi parhaiten, kun kaikki laulavat tarkasti oikean oman stemmansa sävelen.

Osan "Laß ihn kreuzigen" (Ristiinnaulitkoon hänet, numero 45b) bassot aloittivat *fortessa*. Laulatin kaksi ensimmäistä neljäsosaa *marcatona* ja lyhyinä, jolloin ne myös kuulostivat puhutun kielen mukaisilta. Bassojen toisessa tahdissa (tahti 36) on teemassa kromaattisia hyppyjä, joiden äänet muodostavat kaksikin ristikuviota peräkkäin. Kromaattiset hypyt laulettiin *staccatomaisesti*. Hypyt toistuvat joka äänessä, ja niitä piti harjoitella alusta asti hitaasti. Bassojen piti hieman hiljentää seuraavassa tahdissa, jossa tenorit aloittivat oman osuutensa bassojen tapaan artikuloitua. Samoin tenorien piti hiljentää alttojen osuuden alkaessa tahdissa 38. Altot taas vuorostaan tekivät tilaa sopraanoille tahdissa 40. Koko osan viimeisen soinnun tahdissa 43 halusin laulettavaksi lyhyenä.

Tonaalisesti oli haasteellista saada vähennetyt soinnut soimaan puhtaasti, ja siksi harjoitin niitä muun muassa siten, että osa kuorolaisista jäi laulamaan stemmassa olevaa intervallihyppyä edeltävää ääntä mutta osa alkoi laulaa melodian seuraavaa ääntä samanaikaisesti. Jos intervalli soi puhtaana, annoin merkin, jolloin loputkin laulajat alkoivat laulaa muiden kanssa jälkimmäistä ääntä. Sitten osa ryhtyi taas merkistäni laulamaan seuraavan intervallin säveltä muiden jatkaessa jo laulamansa sävelen laulamista siihen asti kunnes intervalli taas puhdistui. Näin intervallit opittiin vähitellen kuulemaan etukäteen.

Samana sävelen laulaminen peräkkäin eri tavuilla vaati myös paljon huomiota, koska vokaalien vaihtuminen ei saisi vaikuttaa sävelkorkeuteen. Säveltaso muuttuu, jos vokaaleissa äänen sijoitus vaihtelee. Liian avoimet tai tummat vokaalit soivat epäpuhtaasti keskenään erilaisin yläsävelsarjoin. Tällöin puhtaus ei korjaannu muuten kuin vokaalisointia yhtenäistämällä. Tämän tein niin, että aluksi kaikki yhdessä stemmassa lauloivat yhdellä samalla sävelellä (vaikkapa yksiviivaisella a:lla) vokaalit a-e-i-o-u, tässä järjestyksessä. Tämän jälkeen ryhmä jaettiin neljään ryhmään, joista jokainen lauloi saman muiden kuunnellessa. Yleensä a-vokaali on aluksi liian tumma ja e-vokaali liian leveä. Tähän auttaa ajatus kalan suusta. Suu on hieman kapeampi, ja huulet pyöristävät vokaaleja hiukan, mutta suussa ja kurkussa on ylöspäin tilaa (Schmidt-Gaden 2009, s. 37). Kun tässä harjoituksessa ryhmät olivat ensin laulaneet vuorotellen, seuraavaksi yhden ryhmän laulajat lauloivat vuoronperään ja yhdessä, jotta jokainen kuuli toisensa. Sen jälkeen ääniharjoitus laajennettiin vielä terssiin ja kvinttiin.

Harjoitusmateriaalina samankaltaisessa ääniharjoituksessa käytin myös *Matteus-passion* koraaleja. Ensin sopraanot lauloivat valitun koraalin, esimerkiksi numeron 15, "Erkenne mich mein Hüter" ilman säestystä tekstin kanssa. Tämän jälkeen koraali laulettiin u-vokaalilla, sitten o:lla, i:llä, e:llä ja lopuksi a:lla. Tämän jälkeen sopraanot lauloivat taas neljän ryhmässä koraalin tekstin mutta vain sen vokaaleilla ilman konsonantteja. Lopuksi teksti laulettiin niin kuin se oli kirjoitettu. Soinnin yhtenäisyys parani reilussa puolessa tunnissa melkoisesti. Riitti kun joka harjoituksessa teki tämän tyyppistä työtä vaikkapa 10 minuuttia. Se sai pojat kuuntelemaan lauluaan ja toisiaan ihan eri tavalla.

Ihmettelykoraalin "Wie wunderbarlich" (Kuinka ihmeellinen, numero 46) fraseerasin muista koraaleista poikkeavalla tavalla. Halusin esittää tämän koraalin kauttaaltaan *pianissimossa*. Kaikki säerajat laulettiin yli *legatossa*, paitsi viimeinen säeraja, jossa hengitettiin ennen sanaa "für". Tarkoituksena oli yrittää luoda aivan uusi

odottamaton sävy, joka eroaa kaikista aiemmista koraaleista. Tällainen esitys myös vaatii laulajilta paljon. Tekstin pitäisi olla selvää hiljaa laulettunakin, ja kuoron pitäisi laulaa ilman tarpeettomia painotuksia. Kuorolaisten oli käytettävä niin sanottua kuorohengitystä, jolloin jokainen hengitti eri paikassa kuin viereinen kuorolainen. Kukaan ei saanut hengittää muilla kuin viimeisellä säerajalla, jolloin kaikkien piti hengittää yhtä aikaa. Kuorohengityksessä hengityksien piti olla mahdollisimman huomaamattomia. Jokaisen laulajan oli hengittäessään lopetettava laulamansa ääni mahdollisimman huomaamattomasti ja aloitettava laulu hengityksen jälkeen samoin mahdollisimman huomaamattomasti.

Hengittämättömyys sai aikaan ongelmia koraalin puhtaudessa. Koraali oli sävellajiltaan varsin korkea, ja siinä oli muutamia hankalia hyppyjä. Vaikka koraali laulettiin esityksessä ihan hyvin, en ollut ideaani tyytyväinen, sillä koraalista tuli vaisu ja profiiliton, ja se kuulosti kummalliselta, vaikka kuoro ja orkesteri toteuttivat ideani hyvin. Siitä ei siis syntynyt kaipaamaani kontrastia ympäröiville osille. Niinpä en tätä ideaani olekaan enää käyttänyt kevään 2010 jälkeen.

Bach lisää kansanjoukon raivoa kirjoittamalla osassa 50b aikaisemman ”Laß ihn kreuzigen” (numero 45b) osan yhden kokosävelaskelen korkeammalle h-molliin, jolloin siitä tuli voimakkaampi korkeammalta laulettuna. Huomiot tästä osasta ovat samat kuin aiemmassa, paitsi että tämä osa oli raskaampi laulaa. En malta olla mainitsematta pientä yksityiskohtaa: Tahdissa yhdeksän Bach oli tässä toisessa ”Laß ihn kreuzigen” -osassaan kirjoittanut alttostemmaan pienen muutoksen. Sen sijaan että alto olisi mennyt ylös asti edellisen version mukaan, nyt Bach kirjoittikin korkeammassa sävellajissa altolle oktaavia alemman yksiviivaisen fis-sävelen tahdissa 9, vaikka tarkka transponointi aikaisemmasta osasta olisi edellyttänyt kaksiviivaista fis-säveltä. Kuitenkin orkesterisatsissa tämä kulku oli alkuperäisen mukainen. Ehkä Bachilla ei ollut laulajistossaan *Matteus-passiota* säveltäessään sillä hetkellä tarpeeksi korkeita altoja. Poikakuoron altoille kaksiviivainen fis ei ole mikään ongelma. Falssettilaulajille ja kontratenoreille se oli jo hyvin korkea sävel (vaikka viritystaso olikin puolisävelaskelta matalampi). Sekakuoroaltoille sitä vastoin kaksiviivainen fis on jo hyvin korkea sävel.

”Sein Blut komme” (Hänen verensä tulkoon, numero 50d) on neliääninen kuoroosa, vaikka se onkin kirjoitettu kaksoiskuoroasuun. Osa alkaa juutalaisten kansanjoukon yltiöpäisellä huudolla, jota Bach kuvastaa hienosti kvintin ylöspäin hyppävällä teemalla, joka on aluksi bassossa muun kudoksen alapuolella. Tämän osan haasteena on laulullisesti saada aikaan jatkuva linja, vaikka lähes joka kahdeksasosal-

la onkin oma tavunsa. Hakkaavaa laulutapaa pitää välttää viimeiseen asti. Satsi ei ole kromaattista, eikä se ollut vaikeasti omaksuttavissa. Ainoastaan ylöspäiset hyppyt osoittautuivat lauluteknisesti hankaliksi, ja hyppyjä piti harjoittaa hitaasti ja *legatossa*. Osan vaikuttavuus piilee siinä, että se kulkee tasaisessa rytmissä vääjäämättömästi eteenpäin, jolloin tempo ei saa horjua missään äänessä.

”Gegrüset” (Tervehditty, numero 53b) on lyhyt, kuoro-osa, jossa molemmat kuorot vuorottelivat yhtyäkseen viimeisessä ”Juden König” -repliikissä. Osa alkoi *pianossa* kakkosiskun jälkeen, joten lähdössä piti kuorolaisten olla tarkkana. ”Ge”-tavu laulettiin *marcatona*.

Passiokoraali ”O Haup voll blut und Wunden” (numero 54) esiintyy tässä kohtaa alkuperäisen tekstinsä kanssa. Koraalin soinnutuksen Bach aloittaa nyt ensimmäisen kerran mollissa, ei rinnakkaisessa duurisävellajissa (F-duurissa, johon koraali kylläkin päättyy). Ensimmäinen säkeistö laulettiin *fortessa* ja koko kuorolla. Säerajat käsiteltiin tekstin välimerkkien mukaisesti. Ensimmäisen säkeistön kertauksessa tahdissa kaksi ei ole säerajan kohdalla tekstissä pilkkua niin kuin ensimmäisellä kerralla, jolloin säerajalla hengitettiin. Niinpä kertauksessa laulettiin tässä kohtaa ilman hengitystä. Toisessa säkeistössä on samanlainen tilanne. Tahdissa kymmenen ensimmäisessä säkeistössä laulettiin säerajan yli *legatossa*, kun taas toisessa säkeistössä tässä kohtaa hengitettiin. Toisen säkeistön laulatin kuitenkin *piano*-nyanssissa ja pienellä 40 laulajan ryhmällä. Pienemmän laulajajoukon herkkä sointi sopi hyvin tähän vaikuttavaan hetkeen.

Päivämehu järjestettiin sunnuntaina muutaman kilometrin päässä olevalla kodalla, jossa paloi nuotio. Nuotiolla sai pullaa ja lämmintä mehua tai kahvia. Sinne vievän reitin varrelle oli tehty perinteinen kuudesta rastista koostuva tietokilpailu eli misionarata. Kuoro oli jaettu kuuden hengen ryhmiin, joissa oli aina kaksi miesääntä nuorempien johtajana. Tämä ohjelmanumero opetti eri-ikäisiä poikia toimimaan yhdessä ja tutustumaan myös toisiinsa paremmin. Samalla kaikkien oli pakko käydä ulkona. Raseborg-opistolla oli niin suuret ja avarat sisätilat, että ulos ei tarvinnut lähteä vapaa-ajalla, jos ei halunnut.

Sunnuntain iltaharjoituksissa laulettiin Lloyd-Webberiä ja *Matteus-passion* uusia osia sekä kerrattiin edellisen päivänä opittua. Harjoitusten jälkeen vietettiin iloinen ilta, jossa leiriläiset esittivät omia ohjelmanumeroitaan.

4.5.13 Talvileirin 4. päivä

Maanantaina 22.2.2010 aamupäivän ja iltapäivän harjoituksissa kaikki ehtivät käydä loputkin *Matteus-passion* osat. Lisäksi pidin favoriittikuorolle oman tunnin mittaisen harjoituksen sen laulamaksi tarkoittamistani *Matteus-passion* kuoro-osista.

Alttoaarian ”Sehet, Jesus” (Katsokaa, Jeesus, numero 60) kuoro-osuudet laulatin pienemmällä favoriittikuoron ryhmällä. Osassa ei ole paljon laulettavaa, mutta varsinkin tahtien 17 ja 18 ”Wohin”-hyyt vaativat harjoittamista. Harjoitin kuoron osuutta koraalimaisesti ja hitaasti samanpituuisina sointuina. Lauloin ja soitin aina kuoroa edeltävän alto-osuuden, sillä yksittäisten lyhyiden ”Wo”-sointujen tulee myös soida heti puhtaasti. Ykköskuoron lyhyt repliikki ”Der rufet dem Elias” (hän huutaa Eliasta, numero 61b) vaati hyvin ajoitetun aloituksen *fortessa*, Elias-nimen painotuksen oikein toisella tavulla ja viimeisen tavun riittävän kevennyksen. Kakkoskuoron oma repliikki ”Halt” (pysähdy, numero 61d) aloitettiin hiljaa ja laulua jatkettiin repliikki repliikiltä voimistuen, kuitenkin niin, että viimeisen sanan ”helfe” (auttaa) lopputavu kevennettiin. Välittömästi tämän jälkeen evankelista kertoo lyhyesti ja koruttomasti Jeesuksen kuolemasta.

”Sehet Jesus” -aarian harjoittamisen jälkeen oli pienellä noin 40 valiolaularin joukolla koko *Matteus-passion* vaativin tehtävä harjoitettavanaan. Esityksessä pidin sellon a-sävelen kaiun haihduttua minuutin hiljaisuuden. Tämän jälkeen edellä mainittu ryhmä alkoi laulaa passiokoraalia ”Wenn ich einmal soll scheiden” (Kun kerran täältä lähdän, numero 62) *a cappellana* ja *pianissimossa*. Jokainen yksittäinen sointu piti hioa kristallinkirkkaaksi ja sävelpuhtauden tuli olla virheetön. Koraali laulettiin *pianissimossa*. Tahdissa kymmenen säerajalla halusin *legaton*. Tahdissa 12 tein alttostemmassa olevien pidätyksen ja purkauksen takia pienen hidastuksen tahdin ykkös- ja kakkosiskuilla ja pidin fermaatin saman tahdin kolmannella iskulla. Tahdissa 14 tahdin viimeinen sana ”Kraft” (voima) sidottiin säerajan ylitse, mutta sen jälkeen tehtiin pieni katko. Lopussa sanaa ”Pein” (piina) painotettiin hieman.

Osa ”Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen” (Totisesti tämä oli Jumalan Poika, numero 63b) on eräänlainen avainosa *Matteus-passiossa*. Se kiteyttää *Matteus-passion* sanoman kärsimyksestä ja kuolemasta tähän yhteen lauseeseen. Tämän osan aloitin aivan hiljaa, johtaen kahdeksaan. Tein *pianissimosta* yhden tahdin aikana *crescendon fortissimo*on kohdassa, jossa sopraanojen stemma nousee ylös kaksivivaiseen as-säveleeseen asti (tahti 20). Sillä kohtaa tein tahdin mittaisen *diminuendon*

takaisin *pianissimoon* ja loppuun vielä pienen hidastuksen. Ennen kuin evankelistan pitäisi jatkaa pidin pienen tauon. Tätä jaksoa harjoitutin melkein jokaisessa poika-äänten harjoituksessa leirin jälkeen ennen esityksiä. Tuo kohta vaati ja vaatii edelleen pojilta erityisen hyvää äänielimistön lihaskontrollia. Sävelpuhtauden kanssa pitää olla erityisen tarkkana, ettei as2 mene huipennuksessa ylävireiseksi. Jos sopraanoilla ei ollut pallean minkäänlaista kontaktia, ääni tuli suoraan kurkusta ja ilmanpaine saattoi työntää sävelen liian korkeaksi. Sointi oli myös ruma. Laulatin kohtaa välillä sopraanoilla oktaavia alemmaa ja välillä myös oktaaveissa, niin että aina puolet sopraanoista lauloi varsinasta sopraanostemmaa oktaavia alemmaa. Väsymys vaikutti myös tässä kohtaa olennaisesti laulamiseen; olisipa tämä osa vain ollut *Matteus-passion* alkupuolella.

”Nun ist der Herr” (Nyt on Herra, numero 67) noudattaa aiemmin käsitellyn (numero 19) solisti–kuoro-resitatiiviosan muotoa. Solistit laulavat omat repliikkinsä alkaen matalimmasta korkeimpaan (bassosta sopraanoon) ja näiden resitatiivityyppisten katkelmien välissä kuoro laulaa oman koraalimaisen osuutensa *pianossa* (”Mein Jesu gute Nacht”, Jeesukseni, hyvää yötä). Laulatin tämän osan pienemmällä kuorolla eli favoriittikuorolla, koska halusin ohuemman ja läpikuultavamman soinnin.

Maanantain iltaharjoituksissa laulettiin yhdessä koko puolentoista tunnin harjoitus. Loydd-Webberin *Requiem*in ja *a cappella* -ohjelmiston lisäksi laulettiin tärkeimmät *Matteus-passion* kuoro-osat. Kokoharjoituksissa minulla oli kuoron pääprefektinä toiminut henkilö harjoituspianistina, joten pystyin johtamaan teokset harjoituksissa.

Uudet A-kuorolaiset eivät osallistuneet enää iltaharjoitukseen, vaan he lähtivät kotiin jo iltapäivällä. Ensikertalaisina he ovat leirillä vähemmän aikaa, koska kaikki on heille vielä uutta ja outoa, joten aloitusta A-kuorossa pehmennetään tällä tavoin. Suurin osa heistä on A-kuoron ensimmäisellä leirillään ensimmäistä kertaa yksin poissa kotoa. Tämä on tietysti uusille pojille jännittävää, koska he eivät vielä ole helmikuun alussa A-kuorossa aloittaneina ehtineet tutustua kunnolla A-kuorolaisiin. Myös kouluttajat äänenmuodostajia ja kuoron musiikillista pääprefektiä lukuun ottamatta lähtivät leiriltä ennakkosuunnitelman mukaisesti tiistaina iltapäiväharjoitusten jälkeen.

4.5.14 Talvileirin 5. päivä

Tiistaina 23.2.2010 oli mahdollisuus harjoittaa osia, joiden stemmat vaativat vielä suurempaa hiomista, kuten osat 1 "Kommt ihr Töchter", 27b "Sind Blitze, sind Donner", 29 "O Mench beweine deine Sünde groß", 45b ja 50b "Laß ihn kreuzigen", 58b "Der du den Tempel", 58d "Andern hat er geholfen" ja 66b "Herr wir haben gedacht". Lisäksi oli mahdollisuus paneutua myös enemmän *a cappella* -ohjelmistoon. Leirin kouluttajana oli minun lisäkseni vielä paikalla musiikillinen pääprefekti Jonas Rannila. Toinen laulunopettajista, Tom Nyman, lähti myös iltapäiväharjoitusten jälkeen.

Pidin kahden ensimmäisen tunnin harjoitukset miesäänille Jonas Rannilan pitäessä samaan aikaan harjoituksia poikaäänille. Lounaan jälkeen sitten pidin koko kuoron harjoitukset. Tässä vaiheessa huomasin, että keskittymiskyky alkoi pojilla pikku hiljaa herpaantua. Äänetkin rupesivat olemaan osalla väsyneitä. Pyysin poikia laulamaan kevyesti ja säästämään ääniään. Tiistai-illan yhteisharjoituksessa lauloimme harjoituksen jälkimmäisellä puoliskolla *Matteus-passion* koko ensimmäisen osan kuoro-osat järjestyksessä. Harjoituspianistina toimi kuorolainen, joten pystyin johtamaan ilman, että minun tarvitsi soittaa samaan aikana pianoa. Iltaharjoituksen ensimmäiset 45 minuuttia käytimme Bachin motettien "Komm, Jesu Komm", "Lobet dem Herr" ja "Der Geist hilft unser Schwachheit auf" laulamiseen.

4.5.15 Talvileirin 6. päivä

Keskiviikkona 24.2.2010 minulla oli äänenavausvuoro. Teimme pientä venyttelyä ja äänijumppaa. Viiden päivän intensiivinen harjoittelu alkoi vaatia veroaan. Pojat alkoivat olla äänellisesti ja fyysisesti väsyneitä, vaikka onneksi intoa tuntui olevan vielä selvästi jäljellä. Tarkoitukseni ei suinkaan ollut väsyttää poikia. Leireillä pojilla oli kuitenkin keskenään paljon hyvin intensiivistä tekemistä vapaa-ajalla, joten lepopohetkiä päiväsaikaan ei juuri ollut. Jos yöllä ei ollut malttanut nukkua tarpeeksi, aamulla väsytti melkoisesti. Tämän huomasi hyvin viimeistään viimeisen päivän aamuna.

Käytettävissä oli vielä neljä harjoitustuntia ennen laululeirin päätöstä iltapäivällä. Ehdin käymään yhteisharjoituksissa läpi kokonaisuudessaan *Matteus-passion* kuoro-osat, Lloyd-Webberin *Requiem*in kuoro-osat sekä kaikki kolme osaa Bernsteinin

Chichester-psalmeista. Harjoituspianistina oli taas kuorolainen, ja pystyin keskittymään teosten johtamiseen ja vaatimaan pojilta tarkkaa johtajan lyönnin seuraamista.

Bassojen ja alttojen äänenmuodostaja Heikki Orama jäi vielä päätöspäiväksi pitämään kuoron miesäänten solistikandidaateille laulutunteja kolmeksi ensimmäiseksi tunniksi. Olin leirin aikana valinnut *Matteus-passion* solistit, neljä miesääntä ja kolme poikaääntä, jotka harjoittelivat osuuksiaan laulunopettajien johdolla jo leirillä. Poikaäänistä kaksi olin valinnut myös poikasopraanosolisteiksi Lloyd-Webberiin ja Bernsteiniin. Lloyd-Webberin *Requiem*in solisti sai sitten äänenmurroksen kesken *Requiem*in esityksen, mutta hän lauloi sisukkaasti esityksen loppuun asti. Hän ei kuitenkaan pystynyt enää toimimaan solistina *Matteus-passiossa*. Siksi Ancilla II -osan konserteissa lauloi alttosolisti Katrin Göhring. En siis ollut harjoittanut tarpeeksi varamiehiä ja varautunut tilanteeseen. Nykyisin saatan harjoittaa kolmekin varamiestä, mutta tässä tapauksessa äänenmurroksen yhtäkkisyys yllätti minut.

Käytin päivän kolme ensimmäistä harjoitustuntia Bachiin. Koska olimme edellisenä iltana laulaneet ensimmäisen osan kaikki kuoro-osat, aloitin harjoituksen laulatamalla ensin loppukuoron "Wir setzen uns" (numero 68) ja etenin siitä takaperoisessa järjestyksessä kohti alkukuoroa. Kaksi ensimmäistä tuntia käytin toisen osan kuoro-osiin. Kolmannella tunnilla lauloimme kaikki ensimmäisen osan kuoro-osat. Neljännen tunnin käytin Lloyd-Webberin *Requiem*iin ja Bernsteinin *Psalmehin*. Sen jälkeen olikin enää leirin päätösseremonioiden vuoro, kuten erilaisten kilpailujen (muun muassa huoneiden siisteyskilpailun) palkintojen jako. Lausumieni loppukiihosten ja päätöskahvien ja -mehujen jälkeen kuorolaiset nousivat busseihin ja lähtivät takaisin koteihinsa jatkamaan hiihtoloman viettoa.

Olimme saaneet harjoiteltua leirillä enemmän kuin olin etukäteen ajatellut. Kaikki teokset oli käyty perusteellisesti stemmoittain läpi ja olimme ehtineet laulaa ne myös yhdessä koko kuorolla. Huomasin, että poikien oppimiskyky venyi uusien haasteiden myötä melkoisesti. Hyvällä etukäteissuunnittelulla, viihtyisällä ympäristöllä, hyvällä ilmapiirillä ja ennen kaikkea hyvillä kavereilla luodaan ammattitaitoisten opettajien johdolla edellytykset hyvälle oppimistuloksille. *Matteus-passiota* piti tämän jälkeen vielä hioa ja siihen piti lisätä laatua sekä yksityiskohtia ja parantaa kaikkien stemmaosaaamista ennen orkesteriharjoituksia, jotka odottivat kuukauden päässä leirin loppumisesta.

4.5.16 Talvileirin jälkeiset kuoroharjoitukset

Kuoron osaamiselle oli luotu leirillä hyvä pohja. Harjoittelimme *Matteus-passiota* leirin jälkeen seuraavan kerran vasta 15.3.2010, koska välissä oli muita esiintymisiä, kuten 10.3.2010 Kirkko soikoon -festivaalin avajaiskonsertti, jossa esitimme johdrolani A. Lloyd-Webberin *Requiem*in ja L. Bernsteinin *Chichester-psalmit*.

Viikko 11 oli normaali kuoron harjoitusviikko, jonka aikana kertasin *Matteus-passion* toisen osan kokonaan. Oli helpottavaa huomata, että pojat muistivat hyvin leirillä opitun. Tein tällä viikolla havainnon, että muihin haastaviin mutta musiikillisesti erilaisiin teoksiin keskittyminen ja niiden hiominen oli vienyt myös *Matteus-passiota* eteenpäin. Olisin voinut päinvastoin kuvitella, että pojat olisivat olleet rasittuneita, mutta he tuntuivat puhkuvan vain lisää innostusta päästessään laulamaan Bachia. Onnistumisen kokemukset tietenkin myös vievät kehitystä eteenpäin (niin kuin myös toki epäonnistumisetkin).

Harjoittelimme lisäksi tulevan sunnuntain 21.3.2010 jumalanpalveluksessa laulettavia teoksia, joista päivän psalmia harjoiteltiin, niin kuin aina, ensimmäisen kerran messua edeltävällä viikolla. Muut teokset ovat yleensä kuoron *a cappella* -ohjelmistosta niin kuin muistaakseni tälläkin kertaa.

Keskiviikkona käväisin ennen A-kuoron kokoharjoitusta johtamassa koraalikuoron kanssa alkukuoron diskanttiosuuden, jota he olivat harjoitelleet intensiivisesti helmikuusta alkaen. Sunnuntain jumalanpalveluksen jälkeen pidin kahden ja puolen tunnin ylimääräisen harjoituksen, jossa tarkoituksena oli laulaa *Matteus-passion* kaikki kuoro-osat. Käytettävissäni oli jälleen kuorolainen harjoituspianistina. Keskiytyin tässä harjoituksessa erityisesti sävelpuhtauteen, jota harjoitin laulattamalla hitaasti muun muassa alkukuoron avausteemaa saadakseni sen sävelkulut ja kromaattiset käänteet tonaalisesti tarkoiksi. Pysähdyimme aina välillä tietyille soinnuille ja tarkistimme niiden sävelpuhtautta. Vaikka minulla oli erinomainen harjoituspianisti käytettävissä omissa riveissä, laulatin puhtauden takia vaikeimpia osia enimmäkseen *a cappellana*, jotta pojat kuulivat paremmin kuoron soinnin ja sävelpuhtauden. Lopuksi laulatin tempossa juuri hitaasti harjoitetun osan. Harjoitin kokonaan hitaasti myös ensimmäisen osan loppukuoron "O Mench beweine dein Sünde Groß". Valitettavasti tähän meni sen verran aikaa, että jouduin luopumaan alkuperäisestä suunnitelmastani laulaa kaikki osat läpi, ja niinpä keskityin tämän jälkeen vain ensimmäisen osan kuoro-osuuksiin.

Oli varmasti parempi harjoitella muutamaa osaa perusteellisemmin kuin vain nopeasti laulaa kaikki osat läpi ehtimättä työstää niitä enempää. Yleensä tarkempi työskentely jonkin kohdan tai osan kanssa parantaa myös muiden osien laatua ja osaamista. Tosin pojat olivat myös väsyneen oloisia, olivathan he tulleet jo aamulla yhdeksäksi harjoitukseen messua varten. Messun jälkeen klo 11.30 kuoron vanhempaintoimikunta tarjosi pojille lounaan tuomiokirkon kryptassa, minkä jälkeen aloitimme Meritullin kolmannen kerroksen harjoitussalissamme harjoituksen klo 12.15. Harjoitus päättyi klo 15.00, ja harjoituksen puolivälissä pidin 15 minuutin tauon. Pojilla oli pitkä päivä.

Seuraavalla viikolla maanantaina oli A-valmennusryhmäläisten koelaulu. Olin etukäteen ilmoittanut heille, mitä kohtia *Matteus-passiosta* halusin kuulla heidän laulavan minulle. Kuuntelin kaikki 15 poikaa erikseen, ja kuulemani perusteella tein päätöksen, jonka mukaan neljä heistä pääsi A-kuoron mukana laulamaan *Matteus-passiota* pitkäperjantain Helsingin konserttiin. Muut yksitoista valmennusryhmäläistä lauloivat molemmissa konserteissa diskanttikuoron mukana. Pidin tärkeänä sitä, että vaikka he lauloivat diskanttikuorossa, he saivat pitää A-kuoron esiintymisasua, mustaa kaapua ja valkoista kaulusta, niin kuin muutkin A-kuorolaiset. Diskanttikuoron osuutta olimme laulaneet aikaisemmin A-valmennusryhmän harjoituksissa ja sopraanoiden ja alton harjoituksissa.

Maanantaina ja tiistaina pidin poikaäänten ja miesäänten omat harjoitukset, joissa kertasin vielä kaikki *Matteus-passion* kuoro-osat. Tällöin harjoitin ennen ja jälkeen stemmaharjoitusten vielä kuorosolistien osuudet, joita olin harjoittanut myös edellisellä viikolla. Sitä ennen kuorosolistit olivat saaneet harjoitella osuuksiaan leirin jälkeen laulunopettajiemme johdolla.

Keskiviikkona pidin kahden tunnin pääharjoituksen *Matteus-passiosta*, jossa lauloimme teoksen alusta loppuun. Diskanttikuorokin kävi laulamassa ensimmäistä kertaa tämän produktion aikana yhdessä A-kuoron kanssa osuutensa alkukuorossa ja ensimmäisen osan päätöskuorossa. Nämä osat laulatin heti harjoituksen alussa, jotta pääsääntöisesti A-kuorolaisia nuorempien koraalikuorolaisten ei tarvinnut odottaa alkukuoron jälkeen tuntia toimettomina päästäkseen taas laulamaan. Odottamista olisi tarpeeksi esityksissä. Näin olin valmistautunut kuoron kanssa seuraavan päivän ensimmäiseen kuoron (Cantores Minores) ja orkesterin (Lohjan kaupunginorkesteri) yhteisharjoitukseen Helsingin tuomiokirkossa torstaina 25.3.2010 klo 17–20. Tuossa harjoituksessa solisteista oli mukana evankelistan roolin laulanut laulunopettajamme tenori Tom Nyman.

Vuonna 2010 kuoron *Matteus-passion* harjoitusprosessi ennen orkesteriharjoituksia eteni edellä kuvatun kaltaisesti. Harjoitusajan pituuteen ja ajankäyttöön vaikutti olennaisesti muu kevään ohjelma, jota oli melkoisesti. Tästä huolimatta teos saatiin tehokkaasti lyhyessä ajassa opetettua kuorolle. On hyvä muistaa, että kuorolaiset ovat lapsia, koululaisia ja opiskelijoita. He ovat välillä sairauden, perheiden menojen tai koulu- tai opiskelukiireiden takia poissa harjoituksista. Kevään abiturienteilla oli ylioppilaskirjoitukset prosessin aikana. Aina on laskettava mukaan harjoituksien suhteen tietty hävikki. Se on kuitenkin oma tutkimuksen aiheensa. Kuoroteosten harjoittelu Cantores Minores -kuorossa eroaa vastaavista protestanttisista saksalaisista poikakuoroista, jotka esittävät samaa ohjelmistoa kuin Cantores Minores, ainostaan siinä, että heillä harjoituksia on vielä tiiviimmin, kerran päivässä, jolloin harjoitusperiodi on vielä lyhyempi.

4.6 Orkesterin harjoittaminen

4.6.1 *Matteus-passion* orkesteri

Matteus-passion orkesteriosuus on jaettu kahdeksi eri orkesteriksi. Molemmissa orkestereissa jousiston koonpano on sama: ensimmäinen ja toinen viulu, alttoviulu, sello ja kontrabasso. Lisäksi jousikokoonpanoon kuuluu molemmissa soolosoittimena viola da gamba, mutta yksi soittaja pystyy soittamaan kaikki tarvittavat viola da gamba -osuudet.

Puhaltimisto koostuu kummassakin orkesterissa kahdesta poikkihuilusta, kahdesta oboesta, kahdesta oboe d'amoresta ja yhdestä fagotista. Ykkösorkesterin kokoonpanossa mainitaan myös kaksi flauto dolcea eli nokkahuilua (tenoriresitatiivi, osa 19). Kahden oboen lisäksi ensimmäisessä orkesterissa on kaksi oboe d'amorea ja kaksi englannintorvea (Bachilla oboe da caccia), mutta ensimmäisen orkesterin kaksi oboistia voivat soittaa kahden oboe d'amoren ja englannintorven osuudet oboeosuuksiensa lisäksi. Annoin englannintorviosuudet kuitenkin toisen orkesterin oboistien soitettavaksi helpottaakseni ensimmäisen orkesterin oboistien kuormitusta. Kakkosorkesterin oboistit soittivat myös kahta oboe d'amorea englannintorvien isäksi.¹¹

¹¹ 2. orkesterin oboistit soittavat d'amorea vain ensimmäisen osan päätösosassa, nro 29, ja lisäksi saman orkesterin 2. oboisti d'amorea toisen osan numerossa 38b

4.6.2 Basso continuo -ryhmä¹²

Molemmassa orkestereissa fagotti kuuluu orkesterinsa basso continuo -ryhmään, johon kuuluu fagotin lisäksi myös yksi sello, yksi kontrabasso sekä joko kummassakin basso continuo -ryhmässä urut tai toisessa urut ja toisessa cembalo. Bachilta on säilynyt kumpikin versio. Tuomaskirkon pääurut olivat ilmeisesti korjattavana Bachin käyttäessä kokoonpanossaan cembaloa (Dreyfus 1987, 40–41). Käytin vuonna 2010 sekä urkuja että cembaloa, jotka soittivat vuorotellen aarioissa sen mukaan, minkä katsoin sopivan millekin instrumentille sekä sopivan paremmin kulloisenkin musiikin substanssiin.

Cembaloa käytin kaikissa *secco*-resitatiiveissa, joissa basso continuosta vastasi ensimmäisen orkesterin basso continuo -ryhmä ja urkuja taas Jeesuksen *accompagnato*-resitatiiveissa, joista vastasi toisen orkesterin basso continuo -ryhmä. Kuoro-osissa urkuri soitti ensimmäisen kuoron kanssa ja cembalisti toisen kuoron kanssa.

Basso continuo -ryhmät ovat keskeinen osa *Matteus-passion* orkesteria. Ne vastaavat barokkiorkesterissa suurin piirtein nykyistä ”komppiryhmää” kevyessä musiikissa eli ryhmää joka luo rytmisen ja harmonisen pohjan koko esitykselle. Ne muodostivat myös voimakkaan esityskoneistoa esityksessä koossa pitävän elementin.

Orkesterit olivat vuoden 2010 harjoituksissa ja esityksissä symmetrisesti vierekkäin kummassakin kirkossa alttarin edessä, kuoro takanaan, ensimmäinen orkesteri kapellimestarista katsoen vasemmalla ja toinen orkesteri oikealla. Urut ja cembalo olivat Helsingissä vierekkäin kapellimestarin kasvojen edessä keskellä, cembalo enemmän oikealla puolella. Vihdin kirkossa orkesterin käytettävissä olevan tilan kapeuden vuoksi urut olivat keskellä cembalon takana. Muut basso continuo -ryhmän soittimet olivat kummassakin paikassa vastaavasti cembalon ja urkujen vierellä omilla puolillaan.

Koska edellä kuvaamani symmetrinen orkesterin sijoittelu on nykyään tavanomainen, ei kahden orkesterin välistä stereoefektiä huomaa. Asettelu oli orkesterin yhteissoiton kannalta kuitenkin hyvä, koska orkesterien keskellä olevien basso continuo -ryhmien soitto kuului paremmin kaikille orkesterin muille soittajille sekä solisteille ja kuorolle. Cembalo toi kaikuisassa tilassa tarvittavaa rytmistä ryhtiä basso continuon soittoon ja loi antifonaalista vuorottelua urkujen soinnista selvästi erottu-

¹² Basso continuo, ital., tarkoittaa kirjaimellisesti jatkuvaa bassoa. Barokkimusiikissa säestävä ryhmä, johon kuuluu basso- ja sointusoitin (Zeranskaja-Gebert & Lampinen, 2012, 44)

valla sointivärillään. Urkujen äänen aluke oli pehmeämpi, ja varsinkin pienten continuo-urkujen ääni katosi helposti suureen tilaan. Urkujen äänen kuuluessa hiljaa sekä urkujen äänien alukkeiden ollessa lähes kuulumattomissa urut kuulostivat olevan myöhässä muusta esityskoneistosta, vaikka soittaja olisikin painanut koskettimen alas rytmisesti oikea-aikaisesti.

Basso continuo -ryhmän merkitystä *Matteus-passiossa* kuvastaa, että jompikumpi ensimmäisen ja toisen orkesterin continuo-sellisteistä soittaa lähes koko ajan. Poikkeuksena ovat osat numero 34 ja 35, joissa gamba korvaa sellon continuo-soittimena, sekä sopraanoaaria "Aus Liebe will mein Heiland sterben" (Rakkaudesta Vapahtajani tahtoo kuolla, numero 49), jossa Bach ei käytä basso continuoa ollenkaan.¹³ Lisäksi basso continuo -ryhmään kuuluivat tilanteesta riippuen kontrabasso sekä fagotti. Teorbi eli bassoluuttu olisi ollut hieno lisä basso continuo -ryhmään, mutta sen kuuluvuus isossa Helsingin tuomiokirkossa ei ollut mielestäni riittävä, varsinkaan, kun muut soittimet gambaa, continuo-urkuja ja cembaloa lukuun ottamatta eivät olleet periodisoittimia vaan moderneja, nykyaikaisia soittimia. Basso continuo -ryhmän merkityksestä barokkimusiikissa saa vielä hyvän kuvan siitä, että varhaisbarokin merkittävimpiin kuuluvalla C. Monteverdillä (1547–1643) basso continuo -ryhmään kuului vähintään kolmasosa koko orkesterin soittajistosta.

Basso continuon soittajilla piti olla hyvä kontakti keskenään, koska mielestäni *secco*-resitaatiivejä oli turha johtaa.¹⁴ Näytin ainoastaan resitatiivien alut, koska halusin ajoittaa osien väliset ylimenot ja niiden välisten taukojen keston. Minulla oli kapellimestarina kuitenkin kokonaismuoto hallittavanani ja hahmotettavanani. Rakensin myös osien välisillä tauoilla suurempaa muotoa (vrt. Gardinerin oopperan mukaan jakamaan rakenteeseen, joka on esitelty alaluvussa 4.5). Resitatiivien esityksistä tuli vapaampia ja luontevampia silloin, kun solisti sai tehdä tekstilliset ajoitusratkaisunsa itse ja continuo-ryhmä reagoi solistiin kamarimusiikillisesti. Johtaja välissä olisi vain jäykistänyt musiikin luonnollista virtaavuutta. Sitä paitsi pieni, pääsääntöisesti kahden soittajan ja yhden solistin ryhmä ei johtajaa tarvitse, jos vain kuuluvuus ja soittajien kontakti toistensa soittoon ja lauluun on kunnossa. Sitten kun

¹³ Myös sopraanon ja alton duetossa "So ist mein Jesus nun gefangen" (niin on Jeesukseni nyt vangittu, numero 27a) basso continuo -ryhmää ei varsinaisesti käytetä. Ainoastaan kuoron muutamassa lyhyessä kakkoskuoron välihuudahduksessa se on mukana.

¹⁴ K. Thomas Lehrbuch der Chorleitung osa 3 (sivut 35–65) vuodelta 1950 opastaa yksityiskohtaisesti kirjassaan, joka on edelleen Saksassa arvostettu ja käytetty oppikirja, mm. johtamaan juuri *Matteus-passion secco*-resitaatiivejä (sivut 35–65). Resitatiivijohtamisen peruseriaatteita voidaan näin toki opettaa, ne ovat edelleen relevantteja. Kuitenkin itse käytännön suhteen aika ja muusikot ovat ajaneet ohi tästä ennen välttämättömästä käytännöstä. *Accompagnato*-resitatiivien johtamisen suhteen teksti on vielä ajankohtainen.

soittajia on useampia, kuten Jeesuksen repliikkien ”sädekehäjaksoissa” (joissa jouset kehystävät soinnuillaan Jeesuksen laulua), johtajaa tarvitaan auttamaan josten äänten vaihdosten yhtäaikaisessa toteuttamisessa, nyanssien säätämisessä sekä ylimenoissa osasta toiseen.

4.6.3 Orkesterikokoonpanon muita perusteluja

Esityspaikka vaikutti myös ratkaisevasti solistien ja orkesterin valintaan. Ensimmäinen vuoden 2010. *Matteus-passio*-esitys oli keskiviikkona 31.3. klo 18.30 alkaen Vihdin kirkossa, joka on 1700-luvulta peräisin oleva kivikirkko, jonne mahtuu noin 500 kuulijaa. Toinen konsertti oli pitkäperjantaina 2.4. klo 18.00 Helsingin tuomiokirkossa, joka on suomalaisittain suuri katedraali ja jonne mahtuu lähes 1500 kuulijaa. Esittäjistön tuli soida molemmissa tiloissa mahdollisimman hyvin. Tämä tarkoitti sitä, että solistien äänten tuli kantaa myös suuressa Helsingin tuomiokirkossa, mutta sopeutua hiljaisempaa äänenkäyttöä vaativaan Vihdin kirkkoon. Soittajia tuli olla jousistossa tarpeeksi, jotta jouset olisivat kuuluneet suuremmassa tilassa. Tämä tarkoitti myös sitä, että Helsingin esityksessä kuoron tuli olla tarpeeksi suuri. Esityskoneistoa olisi kannattanut hieman pienentää Vihdin esityksessä kuoron lisäksi myös orkesterin osalta. Ongelmana suuren äänenvoimakkuuden lisäksi oli esityskoneistolle liian pieni esiintymistila. Toisessa esityksessä Helsingissä tarvittiin kuitenkin isompaa koneistoa, joten orkesterin soinnillisen yhtenäisyyden kannalta oli järkevämpää käyttää samaa orkesterikokoonpanoa kummassakin esityksessä. Ylimääräistä harjoitusaikaa ei ollut käytettävissä kahta erilaista kokoonpanoa varten.

Suuri kirkko vaati solisteilta kantavat äänet ja orkesterilta kuuluvuutta, joten olin valinnut esitykseen modernit soittimet, jolloin viritystasona oli 442 hertsia. Bach käyttää yhdessä osassa (numero 19) orkestroinnissaan kahta nokkahuilua, mutta niiden käyttö isoissa akustisissa tiloissa ja yhdessä modernien soittimien kanssa ei ollut mielekäästä, koska nokkahuilu on ääneltään varsin hiljainen soitin. Nokkahuiluosuudet soitettiin moderneilla poikkihuiluilla. Alun perin nokkahuiluosuudet oli kirjoitettu ensimmäisen orkesterin viulustemmoihin, mikä osoitti, että ne oli tarkoitettu mitä ilmeisimmin viulistien soitettaviksi (Melamed 2005, 7). Myös barokkihuiluilla olisi ollut kuuluvuusvaikeuksia isomman jousiston kanssa.¹⁵ Moderneilla hui-

¹⁵ Syksyllä 2005 johdin Helsingin tuomiokirkossa Bachin *h-mollimessun* konsertissa, joka oli yhdeksännen Helsingin Bach -viikon päätöskonsertti. Kuorona oli Cantores Minores ja orkesterina silloinen 6. kerroksen orkesteri (nykyisin Suomalainen barokkiorkesteri). *h-mollimessun* ”Qui tollis peccata

luilla ei tätä balanssiongelmaa tässä tapauksessa ollut. Päinvastoin, niin kuin edellä olen todennut, modernit puhaltimet olivat voimakasointisempia kuin periodisoittimet, ja siksi jouduin *Matteus-passion* koraaleissa suurimmaksi osaksi luopumaan huilujen, oboeiden, oboe d’amorien ja englannintorvien kaksinnuksista, joissa ne olisivat soittaneet *unisonossa* samoja kuoron laulamia stemmoja. Käytin vain yhden orkesterin puhaltajia kerrallaan lähes kaikissa koraaleissa, koska muuten orkesterin koraalisatsi olisi soinnut liian voimakkaasti, tehnyt kuulokuvasta epäselvän ja peittänyt kuoron laulaman tekstin sanat.

4.6.4 Lohjan kaupunginorkesteri

Tässä kirjallisessa työssä kuvaamassani *Matteus-passio* -produktiossa (kevät 2010) orkesterina oli Lohjan kaupunginorkesteri, jonka kanssa olen tehnyt Cantores Minores -kuoron kanssa jatkuvaa yhteistyötä vuodesta 2005 alkaen. Vuonna 2010 vuorossa oli kolmas yhteinen johtamani *Matteus-passio* -produktio. Aikaisemmat yhteiset *Matteus-passion* esityksemme olivat vuosina 2006 ja 2008.¹⁶ Arvostan suuresti mahdollisuutta tehdä pitempää yhteistyötä samojen esiintyjien kanssa, jolloin on mahdollisuus syventyä uudestaan samoihin teoksiin ja pyrkiä taiteellisesti kehittämään teosten esittämisessä. Esitämme yleensä teokset vähintään kahdessa konsertissa, jolloin esitykset myös kypsyvät konsertin toistamisen myötä.

Lohjan kaupunginorkesterin muusikot soittavat moderneilla instrumenteilla. Orkesteri on perustettu 1964, ja se sai ensimmäiset vakituisesti kiinnitetyt äänenjohtajansa vuonna 1986, jolloin siitä tuli runko-orkesteri. Lakisääteisen valtionavun piiriin se pääsi 1993, ja vuonna 1999 Lohjan orkesterin nimi muuttui Lohjan kaupunginorkesteriksi. Lohjan kaupunginorkesteri on siis niin sanottu runko-orkesteri, jossa on nykyisin vakituisesti äänenjohtajina kiinnitettyinä 12 soittajaa (jousikvintetti, puhalinkvintetti, trumpetin äänenjohtaja ja lyömäsoitinten äänenjohtaja). Muu orkesteri kootaan aina tarvittavan kokoonpanon mukaan ammattimuusikoista, jotka soittavat orkesterissa palkkiopohjaisesti. Orkesteri kootaan siis aina joka produktion erikseen, mutta samoja muusikoita pyritään käyttämään mahdollisimman usein, jotta

mundi” -osassa kahdella traversohuilulla on tärkeät solistiset osuudet, jotka eivät kuuluneet konsertin harjoituksissa tarpeeksi hyvin. Lopulta huilistit soittivat seisaaltaan, mikä auttoi balanssia vain hieman. Laulavan kuoron pienentäminen alkuperäisestä puoleen tässä osassa ei myöskään auttanut riittävästi. Tuomiokirkon akustiikassa traversohuilut eivät valitettavasti tahdo kuulua tarpeeksi.

¹⁶ Vuonna 2006 johtamani *Matteus-passio* oli samalla ensimmäinen kerta, kun johdin teoksen kokonaan. Aikaisemmin olin johtanut teoksesta osia ja laulanut ja soittanut sitä.

heillä olisi kokemusta toistensa kanssa soittamisesta mahdollisimman paljon. Tähän pyrkivät myös periodisoittimia käyttävät barokki-orkesterit, joilla ei ole kuukausipalkkaisia soittajia ollenkaan. Kokonaan kuukausipalkkaisessa orkesterissa (esimerkiksi RSO:ssa tai Helsingin kaupunginorkesterissa) soittajat ovat jatkuvasti käytettävissä ja samat muusikot soittavat yhdessä viikosta toiseen, mikä lisää tietenkin yhteissoiton sujuvuutta ja orkesterin soinnin kehitystä yhtenäisemmäksi. Soittajien omaksumiskyky kehittyy viikoittaisten uusien konserttiohjelmien myötä melkoisesti. Erilaisten tyylien syventäminen ja kehittäminen pitkäjännitteisesti on myös helpompaa. Myös konsertteja on näillä vakituisilla orkestereilla enemmän, useimmilla joka viikko, mikä lisää soittajien kykyä omaksua nopeasti uusia teoksia. Toisaalta tällaisten orkesterien vaarana voi olla jähmeys ja jäykkyys omaksua kokonaan uusia, totutusta poikkeavia käytänteitä. Helposti ajatellaan, että jokin kappale pitää soittaa juuri näin, ”koska niin me olemme sen aina ennenkin soittaneet”. Juuri barokkimusiikki vaatii elävää soittotapaa ja uteliasta mieltä uusien tulkinnallisten näkökulmien löytämiseksi sekä intoa ja kykyä oppia uutta. Isoissa orkestereissa soitto ei myöskään kehitä automaattisesti kamarimusiikillisia kykyjä. Laulajien säestäminen ja kuoromusiikki tunnetaan huonommin sinfoniaorkesteriohjelmistoon tottuneissa orkestereissa.

Lohjan kaupunginorkesterin kanssa johtamissani kuoro-orkesteriteoksissa soittajisto on pysynyt suurimmalta osaltaan samanlaisena. Tämä on mahdollistanut kehityksen jatkumisen. Heidän kanssaan samoja teoksia uudestaan johtaessani minun ei ole tarvinnut aloittaa alusta, vaan olemme voimme syventää aiemmin yhdessä oppimaamme. Ykkösorkesterin konserttimestariksi olen kiinnittänyt kaikkiin *Matteuspassio*-produktioihini barokkimusiikin esityskäytäntöihin paljon perehtyneen Tapio-la Sinfoniettan 2. konserttimestarin Jukka Rantamäen ja gambansoittajaksi vanhaan musiikkiin erikoistuneen Jukka Rautasalon. Kakkosorkesterin konserttimestarina on taasen aina toiminut Lohjan kaupunginorkesterin oma 1. konserttimestarina Sakari Sallinen. Cembalisteina ja urkureina olen käyttänyt *continuo*-soittoon perehtyneitä eturivin soittajia Suomesta. Vuonna 2010 urkurina oli Ari Häyrinen ja cembalistina Elina Mustonen.

Koska Helsingin tuomiokirkon akustiikka vaati suurempaa jousistoa kuuluvuuden takaamiseksi kuin Vihdin kirkon akustiikka, käytin molempien orkestereiden jousiston kokoonpanona 5-4-3-2-1, siis viittä ykkösviulua, neljää kakkosviulua, kolmea alttoviulua, kahta selloa ja yhtä kontrabassoa, jolloin jousiston kokonaismääräksi

ilman gambaa tuli 30 soittajaa. Gambisti Jukka Rautasalo soitti myös kakkosorkesterissa selloa.

Vihdin kirkon pienuuden vuoksi molempia viuluja ja alttoviuluja olisi voinut olla molemmissa orkestereissa yksi vähemmän, mutta esityksen yhtenäisyyden takaamiseksi pidin parempana, että kaikki muusikot olivat mukana molemmissa konserteissa. Vihdin kaikuisassa kivikirkossa piti soittaa kylläkin huomattavasti hiljaisemmin kuin Helsingin tuomiokirkossa.

4.6.5 Orkesterin nuottimateriaali

Esityksen johtajan olisi hyvä käydä orkesterimateriaali läpi, mikäli mahdollista, ennen nuottien lähettämistä orkesterille. Kannattaa varmistaa, ettei materiaalissa ole esimerkiksi sellaisia vanhoja tai ylimääräisiä merkintöjä, jotka eivät tämänkertaisessa esityksessä enää päde, sekä tarkistaa, että materiaalissa on toimivat jousitukset ja tehdä niihin haluamansa muutokset, jos on siihen valmiuksia. Orkestereissa jousitus-ten tekeminen ja tarkistaminen on automaattisesti konserttimestarien ja äänenjohtajien tehtävä. Usein jousituksia muutellaan vielä kenraaliharjoituksessakin.

Vanhassa materiaalissa on kuitenkin se etu, että kaikkia esitysmerkintöjä tai jousituksia ei tarvitse yleensä lisätä, koska ne ovat nuoteissa suurimmaksi osaksi ennestään, muutoksia niihin toki täytyy usein tehdä. Suurin työ on uuden nuottimateriaalin kanssa, jossa on vain materiaalin editoijan sinne laittamat merkit ja josta puuttuvat kaikki esityksen johtajan ja orkesterin omat merkinnät. Jos vanhassa materiaalissa on liikaa merkintöjä, siitäkin voi tulla ongelma, koska merkintöjä saattaa olla samassa paikassa useita. Jos samaa kohtaa on muutettu useasti, merkinnät voivat olla hyvin epäselviä, ja eri stemmat saattavat olla keskenään ristiriidassa.

Orkesterimateriaaleissa pitää olla myös tahtinumerot, harjoituskirjaimet tai harjoitusnumerot. Eri kustantajat ovat myös numeroineet Bachin teoksen osat eri tavoin. Johtajan partituurissa pitäisi olla samat osanumeroinnit kuin stemmamateriaalissa. Jos näin ei ole, johtajan pitäisi lisätä itse partituuriinsa stemmamateriaalin numerointi ennen harjoituksia. Erittäin tärkeää on myös se, että kuorolla ja orkesterilla on keskenään korreloivat materiaalit. Cantores Minores -kuorolla on omat orkesterimateriaalit J. S. Bachin suuriin teoksiin. Käytämme Bachin musiikissa Bärenreiterin julkaisemaa Das neue Bach Ausgabe -laitosta, jonka luomaa osien numerointia käytämme.

Käyn Cantores Minoresin omistaman *Matteus-passion* orkesterimateriaalin läpi ennen sen lähettämistä orkesterille. Koska olemme oman orkesterimateriaalimme ainoat käyttäjät, minun ei ole tarvinnut kuin tehdä nuotteihin haluamani muutokset. Toki jätän myös monia asioita merkitsemättä, sillä monia artikulaatioon, jousitukseen, nyansseihin, taukoihin, tempoihin ja balanssiin liittyviä asioita työstetään harjoituksissa. Lisäksi kaikkia asioita ei kannata merkitä nuotteihin, ettei informaatiota tule liikaa. Jousitusten muutokset jätän osaavien soittajien käsiin, mutta annan kyllä niihin vaikuttavia ohjeita fraseerauksesta ja artikulaatiosta; kapellimestarin tulee ennen kaikkea näyttää käsin haluamansa asiat.

Eräs valitettava puute on melkein kaikissa kuoro-orkesteriteosten orkesterimateriaaleissa: niistä puuttuvat yleensä sanat. Teoksissa on yleensä monia kohtia, joissa soittimet kaksintavat laulua. Jos soittajilla ei ole tietoaakaan, millaisia sanoja lauletaan samanaikaisesti, heidän on hyvin vaikea artikuloida samalla tavalla kuin kuoro artikuloi tekstiä ja sitä kautta musiikkia. Aina ei samanlainen artikulointi ole tarpeellista, mutta barokin ajan kirkkomusiikissa se on keskeistä. *Matteus-passiossakin* ensimmäisen osan loppukuoroa ”O Mensch beweine dein Sünde Groß” (jossa orkesterilla on itsenäinen konsertoiva osuus) lukuun ottamatta orkesterisoittimet soittavat usein samoja stemmoja kuin mitä kuorot laulavat tekstillä. Erityisesti saksan konsonanttipitoinen kieli tulee epäselväksi, jos orkesteri ei pyri artikuloimaan saksan kielen mukaisesti. Asiaa helpottaisi suuresti, jos orkesteristemmoissa olisi kuoron laulama teksti nuottien alle painettuna. Olen joskus lisännyt käsin näitä tekstejä, mutta tekstin kirjoittaminen käsin oikealle kohdalle ei ole aina helppoa mutta kylläkin aikaa vievää. Tekstiä on joskus myös vaikeaa saada käsin kirjoittamalla mahtumaan stemmaan oikealle paikalleen. Tekstillä täydennetyistä stemmoista pitää sitten ottaa kopiot stemman muille soittajille, jolloin käsinkirjoitettu teksti kopioituu helposti epäselvämmäksi kuin alkuperäinen teksti. Oma käsialani on sitä paitsi niin vaikeaselkoista, että valitettavasti kaikki eivät sitä ilman suurta vaivannäköä pysty lukemaan. Onneksi uusissa basso continuo -soittajien stemmoissa on nykyisin solistin laulamien resitatiivien nuottien lisäksi painettuna myös solistien laulama teksti. Muuten aiemmin mainittu *secco*-resitatiivien luonteva säestys ilman kapellimestaria olisi hankala toteuttaa, ellei basso continuo -ryhmä sitten osaisi laulettua tekstiä ulkoa.

4.6.6 Orkesterin harjoitukset

J. S. Bachin *Matteus-passion* kesto on lähes kolme ja puoli tuntia taukoineen. Orkesterin kanssa olin varannut *Matteus-passiota* varten vuonna 2010 kaiken kaikkiaan neljä varsinaista harjoitusta sekä lyhyt akustiikkaharjoitus. Ensimmäinen harjoitus orkesterilla oli torstaina 18.3. Lohjalla ilman kuoroa, solisteja, urkuja ja cembaloa. Toinen harjoitus oli Helsingin tuomiokirkossa kuoron ja evankelistan kanssa viikkoa myöhemmin 23.3.2014. Maanantaina 29.3. ja tiistaina 30.3. olivat Helsingin tuomiokirkossa *Matteus-passion* tuttiharjoitukset, joista jälkimmäinen oli kenraaliharjoitus. Ennen Vihdin konserttia paikan päällä pidettiin lyhyt akustiikkaharjoitus kaikkien esiintyjien kanssa.

4.6.7 Orkesterin oma harjoitus

Pidin molemmille orkestereille ensimmäisen harjoituksen Lohjan Laurentius-salissa torstaina 18.3.2010 lähes kaksi viikkoa ennen ensimmäistä *Matteus-passio*-konserttia. Tämä poikkesi aikaisemmista kerroista (2006, 2008), jolloin orkesterin omat harjoitukset olivat olleet pari päivää ennen ensimmäistä kuoron ja orkesterin yhteisharjoitusta. Aikataulujen hankala sovittaminen on valitettavasti suurimmaksi osaksi kiireisistä keikkailijoista koostuvan orkesterin varjopuoli. Yhteisten kaikille sopivien harjoitusten löytäminen parhaan mahdollisen harjoitusaikataulun saamiseksi ei aina onnistu, sillä soittajat soittavat ja opettavat myös muualla. Parempi olisi ollut harjoitus juuri ennen kuoron ja orkesterin harjoitusta, aikaisempien kertojen tapaan, sillä silloin harjoiteltujen asioiden työstämistä olisi voitu jatkaa välittömästi. Vaikka kaikki varmaan tekivät parhaansa, jäi harjoitus mielestäni irralliseksi kokonaisuudesta. Kuoro-osia ja aarioita olisi ollut mielekästä harjoitella kuoron ja orkesterin sekä solistien ja basso continuo -soittajien kanssa välittömästi seuraavina päivinä ensimmäisen harjoituksen jälkeen. Itsellenikin kapellimestarina oli vaikeampi sopeutua siihen, että prosessi orkesterin kanssa jatkui vasta viikon päästä, jolloin moni asia oli otettava uudestaan esille. Harjoitusten olisi pitänyt olla tiiviisti etenevä projekti. Harjoitukseen valmistautuminenkin oli varmasti kaikille vaikeampaa, koska tiesimme konsertin olevan vasta parin viikon päästä ja seuraavan harjoituksenkin vasta seuraavan viikon loppupuolella.

Olin varannut molemmille orkestereille harjoitusaikaa siten, että kummallakin oli yhteensä kolmen tunnin harjoitus. Ensimmäiset kaksi tuntia toinen orkesteri harjoiteli yksin klo 10.00–11.30, sitten kahdenkymmenen minuutin tauon jälkeen klo 11.50 alkaen toinen orkesteri soitti yhdessä ensimmäisen orkesterin kanssa klo 13.00 asti, jolloin toisen orkesterin harjoitus päättyi. Ensimmäinen orkesteri jatkoi yksin ilman taukoa vielä klo 13.20 asti, minkä jälkeen se piti kahdenkymmenen minuutin tauon. Harjoitus jatkui klo 13.40, ja jatkoimme vielä työskentelyämme klo 14.50 asti, jolloin päätimme harjoituksemme. Orkesterien omissa harjoituksissa kävin lävitse kummankin orkesterin osuuksia erikseen. Toisen orkesterin osuus ei ollut niin vaativa kuin ensimmäisellä orkesterilla lukuun ottamatta konserttimestarin viulusooloa bassoariassa "Gib mir meinen Jesum wieder" (Antakaa minulle Jeesuksen takaisin, numero 42), joka on todella virtuoosinen.

Aloitin toisen orkesterin harjoituksen alkukuorolla ja soitimme osuuden tahtiin 17 asti, johon toisen orkesterin ensimmäinen jakso päättyy. Harjoitin pisteellisillä neljäjäsenanuoteilla heti alusta asti tehtäviä svellareita erikseen ja otin alun uudestaan tahtiin 17 asti. Sitten jatkoin eteenpäin tahdistusta 38, jonka pitkällä äänillä vaadin taas svellareita ilman vibratoa myös puupuhaltajilta. Tämä paransi heti sävelten puhtautta. Työstettyäni tämän jälkeen alkukuoron loppuun siirryimme sopraanoariaan "Blute nur" (Vuoda verta, numero 8), jonka säestyskuvio on yhteissoitollisesti hankala. Jousilla (paitsi sellolla ja bassolla), ja kahdella huilulla toistuu sama rytmisen säestyskuvio. Kapellimestarille on haastavaa löytää tähän osaan juuri oikea tempo solistin ja soittimien välillä (solisti ei siis ollut paikalla ensimmäisessä harjoituksessa) ja kyetä pitämään peruspulssi tässä osassa vakaana. Harjoituksissa ongelmana oli, että jouset, jotka soittivat *spiccato*sa ne kahdeksasosat, joiden päälle oli laitettu *staccato*-piste, nopeuttivat tempoa hieman, jolloin toinen *staccato*-kahdeksasosa tuli liian aikaisin. Huilut taas artikuloivat lyhyet nuotit huolellisesti ja tuntuivat olevan jopa hieman jäljessä. Parhaiten tällaiset paikat saataisiin kuntoon, kun tempo olisi sama koko ajan. Ei siis käytettäisi harjoituksissa hitaampaa tai nopeampaa harjoitus-tempoa, minkä lisäksi tietysti kuunneltaisiin toisia paremmin. Yhteisharjoituksissa solistin kanssa pitää tottua tempoon uudestaan, ja tempoa yleensä hieman modifioidaan solistin mahdollisten tarpeiden mukaan.

Seuraavaksi siirryimme harjoittelemaan numeroa 29, jonka kromaattiset merkit aiheuttivat ensimmäisellä kerralla hieman päänvaivaa soittajille. Soitatin saman tien osan uudestaan, ja tällä kertaa puhdistin harmonisesti hankalia paikkoja, jotka olivat tässä osassa niitä paikkoja, missä oli kaksoisylennysmerkkejä tai kuudestoistaosa-

aloitus iskulla olevan kaarella sidotun pitkän sävelen jälkeen. Varsinkin bassosoittimia jouduin harjoittamaan hitaammin näissä paikoissa. Kapellimestarin pitäisi palata kappaleen perustempoon aina harjoitustempon jälkeen. Muutaman kerran ei perustempo ollut minulla sama, ja se hämäsi orkesteria ja aiheutti ongelmia yhteissoitossa minun takiani.

Pelkistä toisen orkesterin paikoista tärkeimpiä olivat bassoaria "Gerne will ich" (Mielelläni minä, numero 23), jossa viulut soittavat *unisonossa*. En saanut vielä tässä harjoituksessa fraseerausta paikoilleen. Erityisen vaativaa viluille oli soittaa fraasin viimeinen kahdeksasosa kevyesti. Työstimme myös epäpuhdasta intonaatiota.

Osassa numero 27b "sind Blize, sind Donner" soitimme fermaatin jälkeisen osan samoin hitaasti, jotta kuudestoistaosanuottien taustalla olevat harmoniat olisivat hahmottuneet ja intonaatio parantunut. Alttoresitatiivi "Erbarm`es Gott!" (Armahda Jumala, numero 51) oli vaikea pitää rytmisesti tarkkana. Harjoittelimme kolmas-kymmeneskahdesosanuottia kohona, ja se auttoi.

Yhteissoitollisesti haastavimmaksi aariaksi toisen orkesterin kannalta on vuosien kokemuksella osoittautunut altoaria "Können Tränen meiner wangen nichts erlangen" (Eivätkö poskieni kyyneleet, numero 52). Vaikka siinä toisen orkesterin viulut soittavat keskenään koko ajan *unisonossa* ja basso continuolla on oma itsenäinen osuutensa, tahtoo pisteellinen kolmijakoinen säestys aina hidastua. Tällöin yhteissoitosta tulee epätarkkaa. Tämä on aaria, jonka harjoitin huolellisesti pelkän orkesterin kanssa kokonaan ilman solistia. Rytmisesti soittajien piti ajatella, että tahdissa oli vain yksi paino joka $\frac{3}{4}$ -tahdin ykkösellä, vaikka johdinkin tämän aarian kolmeen neljäsosia lyöden. Tahdin loppuosa muodostaa aina *diminuendon* ensimmäiseltä iskulta kolmannelle iskulle. Neljäsosan tempon pitäisi olla noin 63–66 lyöntiä minuutissa. Suurin vaikeus tässä osassa oli se, että toistuva pisteellinen kahdeksasosanuotti lyheni, jolloin sitä seuraava kuudestoistaosanuotti soitettiin liian aikaisin. Tämän seurauksena neljäsosapulssi kaatui rytmisesti eteenpäin. Tämä aiheutti sen, että eri soitinryhmät ikään kuin pakenivat toisiaan. Tämän osan soittaminen vaati suurta keskittyneisyyttä ja malttia sekä hyviä hermoja orkesterilta mutta myös minulta. Harjoitus sai minut mietteliääksi. Oliko osan tempoksi ajatteleman 66 lyöntiä minuutissa neljäsosalle sittenkin liian hätäinen?

Paussin jälkeen ensimmäinen orkesterikin saapui paikalle, ja molemmat orkesterit alkoivat harjoitella alkukuoroa. Selitin lyhyesti ensin samat asiat, jotka olin jo aiemmin vaatinut toiselta orkesterilta. Ehkä tämän olisi voinut harjoittaa toisella orkesterillakin kokonaan tässä, mutta toisaalta oli hyvä aloittaa toisen orkesterin harjoitus

osalla, jossa kaikki toisen orkesterin soittajat soittivat. Soitto sujui luontevasti. *Staccato*-kahdeksasosia jouduin keventämään, sillä ne soitettiin liian terävinä ja raskaina. Osa numero 29 työstin koraalin säkeiden mukaan. Kaaritetut kuudestoistaosat juoksivat helposti ja josten kahdeksasosat tuntuivat jäävän jälkeen, vaikka käsittääkseen ne olivat tempossa. Tempossa pysymisestä vaikutti olevan eri mielipiteitä. Erikseen eri soitinryhmiä harjoitettuani ja sitten uudelleen yhdessä soittaessamme eri elementit kuitenkin loksahdettiin kohdalleen. Osan loppupuolella rytmistä ongelmaa ei enää ollut. Sen sijaan kotiharjoitteluun jäi vielä muutamia ääniä. Tämä osa on aina ollut hankala kuorolle ja orkesterille pitää yhdessä, koska kaikuisa akustiikka ja iso esityskoneisto haittaavat kamarimusiikillista kuuntelua, ja rytmi sekä pulssi jäävät kapellimestarin lyönnin varaan. Kuoro on sitä paitsi usein tässä osassa epärytmisen niin kuin tulimme huomaamaan.

Harjoitin myös alttoresitatiivin numero 59 "Ach Golgata" sekä alttoaarian numero 60 "Sehet" (Katsokaa) siksi, että niissä soolosoitimina oli kaksi englannintorvea ja niitä säesti tekemässäni versiossa ensimmäisen orkesterin basso continuo -ryhmä. Intonaatio on konserttitilanteessa haasteellinen, koska tauko englannintorvilla on pitkä ennen näitä osia, ja niinpä soittimia sekä ansatsia ei ehditä "lämmittää" kunnolla. Tämä sai minut pohtimaan uudestaan osan tempoa. Liian nopeaan tempoon soittajat eivät ehdi mukaan, varsinkaan synkoopeissa, liian hitaassa tempossa taas ei intonaatio ota asettuakseen. Kävimme vielä muita kaksoiskuoro-osia ja lopuksi soitimme viimeisen osan, jonka halusin soitettavan *sarabandena*. Ykkösiskujen painotukset menivät näyttämällä paikalleen niin kuin kaikukohdatkin. Olisivatpa kuoron kanssa kaikukohdat menneet yhtä helposti!

Vaikka musiikki oli muusikoille ennestään tuttua, oli kuitenkin hyvä käydä rauhasa läpi esimerkiksi artikulaation yksityiskohdat ja harmonioiden hankalimmat käännteet, nyanssit, jousitusten ja kaaritusten periaatteet, osien tempolliset raamit, yhteissoitollisesti hankalat paikat ja intonaatio. Kapellimestarin täytyi päättää, kuinka yksityiskohtaista ja pikkutarkkaa hiomista oli mahdollista tehdä käytettävän ajan puitteissa. Tärkeintä oli kuitenkin ehtiä soittaa tarpeeksi harjoituksissa ja ohjeistaa vain olennainen. Orkesterinjohdon opettajani professori Jorma Panulan ohje on iskostunut mieleeni ja sitä olen yrittänyt työssäni toteuttaa: "Miksi keskeytät? Siitä alkaa harjoitus!" (Almila & Panula 2010, 244). Toisaalta pitää välttää myös mitään sanomatonta läpisoittoa.

Pelkässä orkesteriharjoituksessa kävin läpi orkesterin kanssa myös joitakin koralleja saadakseni orkesterin artikulaation lähemmäksi kuoron lausumista, kuoron

tekstejään ei orkesterinuoteissa ollut. Selvitin myös koraalien nyansseihin liittyviä yksityiskohtia. Nyansseja koraaleihin ei ole merkitty, mutta periaatteessa kaikki ymmärrettiin näyttämällä. Tekstin artikulointi tulisi helpottumaan seuraavassa harjoituksessa, jossa kuoro olisi paikalla ja soittajat kuulisivat kuoron laulavan koraalien ja kuoro-osien tekstit. Tahtilajien painotukset ja fraasien painot ja muotoilut käytiin läpi tarpeellisessa laajuudessa, yleensä johtaen näyttämällä, puhetta mahdollisuuksien mukaan välttämällä. Joka tapauksessa aina tulee puhuttua liikaa, valitettavasti. Selvitimme myös erilaisten etuheleiden ja korukuvioiden soittotavat. Esimerkiksi viimeisen osan neljäsosaetuheleet halusin kahdeksasosan mittaisina ja "Erbarme dich" -kohdan kahdeksasosat kuudestoistaosina. Trillit halusin pääsääntöisesti aloitettavan ylhäältä päin, joitakin poikkeuksia, kuten numeroa 53b lukuun ottamatta.

Päästin toisen orkesterin pois ja jatkoin vielä ensimmäisen orkesterin kanssa bassoresitatiivin "Am Abend" (Illalla, numero 64) ja aarian "Mache dich, mein Herze, rein" (Puhdista itsesi sydämeni, numero 65), parissa, joissa viulujen ja oboeiden välinen balanssi vaati huomiota. Huomiota vaati myös yhtenäinen artikulaatio, jota harjoitin useampaan kertaan eri paikoissa. Päästin puhaltajat tämän jälkeen pois, minkä jälkeen josten kanssa hioimme alttoaariaa "Erbarme dich" (Armahda, numero 39), erityisesti sen kromaattisia sointuja. Haimme vielä Jukka Rantamäen avustuksella jousille yhtenäisempää jousen käyttöä, erityisesti artikuloivampaa tapaa soittaa jousella. Sama soittotapa sopi myös Jeesuksen repliikkien resitatiivisäestyksiin. Samalla pystyimme tarkistamaan myös resitatiivien intonaatiota. Sitten lähdimme kotiin, soitettuamme orkesterin kannalta keskeisimmät osat, ja jäimme odottamaan seuraavia harjoituksia.

4.7 Yhteisharjoitukset ja konsertit

4.7.1 Kuoro-orkesteriharjoitus

Ensimmäinen yhteisharjoituksen olin varannut pelkästään kuoron ja orkesterin yhteen hiomiseen.

Harjoitus pidettiin Helsingin tuomiokirkossa torstaina 25.3.2010 klo 17.00–20.00. Harjoitusaikaa oli kolme tuntia johon sisältyi 20 minuutin tauko. Solisteista pyysin paikalle vain evankelistan, Tom Nymanin, joka lauloi evankelistan johdantorepliikit kuoro-osiin. Ilman niitä tämä harjoitus olisi ollut vain puolet siitä, mitä sen piti olla.

Kuoron piti oppia aloitukset ja niiden ylimenot omiin osiinsa. A-kuoron lisäksi olin pyytänyt paikalle diskanttikuoron.

Asetin orkesterin siis symmetrisesti johtajan telineen molemmille puolille alttarin eteen. Kapellimestarin korokkeelta vasemmalla oli ensimmäinen orkesteri ja oikealla toinen orkesteri. Sellot ja fagotit sekä continuo-ryhmän kosketinsoittimet eli urut ja cembalo olivat koko orkesterinkoneiston keskellä. Ensimmäisen ja toisen orkesterin vastaavat soittimet oli sijoitettu symmetrisesti toistensa peilikuviksi. Molempien orkestereiden basso continuo -ryhmä levittäytyi siis symmetrisesti keskellä olevien cembalon ja urkujen sivuille kontrabassoja lukuun ottamatta, jotka piti sijoittaa ykkösviulujen taakse, koska muuten ne olisivat peittäneet näkyvyyden takanaan olevilta soittajilta. Ykkösviulut ovat edessä toisiaan vastakkain ja kakkosviulut ovat ykkösviulujen vieressä. Alttoiviulut olivat taas sellojen ja kakkosviulujen välissä, kontrabassot ykkösviulujen takana. Puhaltajat olivat kuoron edessä pienellä korokkeella yhdessä rivissä niin, että huilut olivat laidoilla ja oboet keskellä, yhteensä siis kahdeksan soittajan rivissä.

Kuoro oli orkesterin takana suurilla korokkeilla, jotka nousivat alttarikaiteen yläpuolelle monen metrin korkeuteen. Ykköskuoro oli vasemmalla ja kakkoskuoro oikealla. Kuorojen välissä oli noin metrin rako. Sopraanot ja altot olivat viidessä rivissä siten, että kummassakin kuorossa sopraanot olivat vasemmalla ja altot oikealla. Miesäänät olivat kolmessa rivissä, tenorit kuorojensa sopraanoiden takana vasemmalla ja bassot taas kuorojensa altojen takana oikealla. Helsingin tuomiokirkossa diskanttikuoro oli yleensä laulanut alttarin yläpuolella olevalta lehteriltä, mutta sieltä diskanttikuoron laulua oli vaikea saada kuuluviin. Vuonna 2010 sijoitin diskanttikuoron isolle kuorokorokkeelle kahden kuoron sopraanojen ja altojen eteen kahteen riviin. Tämä järjestely aiheutti tietysti tilaongelmia koko kuoron mahtumiselle korokkeille, mutta se auttoi paremman musiikillisen lopputuloksen saamista.

Kuorolaiset olivat tulleet viisitoista minuuttia aikaisemmin kirkkoon, jolloin he asettuivat korokkeille. Järjestäytyminen sujui nopeasti, vaikka yli 150 laulajan joukko olikin melkoinen. Kuoron miesäänät olivat tulleet paikalle kokoamaan kuorokorokkeet kaksi tuntia ennen harjoituksen alkua. Harjoituksen jälkeen he myös purkivat korokkeet pois. Kun kaikki kuorolaiset olivat seisomassa paikoillaan telineillä, pidin nopeasti muutaman ääniharjoituksen äänenavaukseksi. Sen jälkeen orkesteri viritti.

Toivotin kaikki lämpimästi tervetulleiksi ja ryhdyin johtamaan alkukuoroa "Kommt ihr Töchter, helft mir klagen". Menin osan suoraan läpi alusta loppuun. Kaikki tuntui sujuvan suunnitelmien mukaan. Orkesteri soitti läpikuultavasti, ja

kuoron aloitukset olivat täsmälliset, mutta pientä intonaation horjumista kuului siellä täällä, erityisesti pitkillä äänillä. En kuitenkaan ollut huolissani, sillä äänet eivät olleet vielä auki. Kun diskanttikuoro aloitti ensimmäisen fraasinsa, oli kuin olisin esittänyt *Matteus-passion* uutta versiota Helsingin tuomiokirkossa, niin paljon paremmin diskanttikuoron laulu kuului aiempiin kertoihin verrattuna. Osan loppuun päästyäni muistutin parista artikulaatioon ja nyanssin liittyvästä asiasta ja soitatin uudestaan "Wohin"-jakson aloittaen orkesterin välisoitosta tahdissa 52. Ykköskuoron "sieht"-aloitus oli ollut ensi kerralla liian löysä. Uudella kerralla näytin lähdön heille hieman terävämmin ja pyysin lyhyempää kahdeksasosien artikulaatiota orkesterilta. Tuomiokirkon akustiikassa orkesterilaiset eivät kuule hyvin, mitä orkesterin toisella laidalla tapahtuu. Kapellimestarin tehtävänä on säätää balanssia tarvittaessa ja myös auttaa orkesteria ja kuoroa soittamaan ja laulamaan yhdessä. Kapellimestarin korkeellekaan ei aina kuule balanssia hyvin, minkä olen vuosien saatossa Helsingin tuomiokirkossa oppinut. Siksi käyn aina myöhemmässä vaiheessa harjoituksia välillä kuuntelemassa salin puolelta, miltä orkesterin balanssi kuulostaa. Kuitenkaan vielä harjoituksen alussa siitä ei olisi ollut hyötyä, koska esityskoneisto vasta totutteli toinen toisiinsa ja kirkon akustiikkaan. Orkesterille on aina uusi tilanne, kun iso kuoro tulee hengityksineen ja teksteineen mukaan, ja alussa tuntuikin, että kuoro oli usein hieman myöhässä.

Kuorolle oli taas aluksi omituista orkesterin eräänlainen "pulssittomuus". Kuorolaiset olivat pianon kanssa työskennellessään tottuneet kuulemaan pianosta pulssin ja soinnut selkeästi saman sävyisinä. Orkesterin kanssa kaikki kuulosti paljon pehmeämmältä, koska orkesterissa eri äänet jakautuivat eri soittimille ja soivat siten aivan eri kuuloisina kuin pianolla. Sävelten välinen balanssi soinnuissa oli myös orkesterissa erilainen. Piano onkin soinniltaan yksivärinen soitin orkesteriin verrattuna. Sitä paitsi orkesterissa äänet tulivat eri puolilta orkesteria, kun taas pianossa kaikki ääni oli tullut samasta paikasta. Puhaltajat kuulostivat tutummilta, mutta joustien alukkeet tuntuivat aluksi kuorolaisista epämääräisiltä. Myös sali oli suurempi, ja orkesterin etäisyys kuoroon oli pitempi kuin pianon etäisyys kuoroon oli ollut omista harjoituksissa. Johtajakin oli paljon totuttua kauempana, mikä saattoi luoda aluksi pientä epävarmuutta kokemattomimpien laulajien joukossa. Kuorolaiset ja orkesterilaiset kuuluivat itseään ja toisiaan aivan eri tavalla uusista akustisista olosuhteista ja esiintymiskokoonpanon sijoittautumisesta johtuen.

Käytän yleensä tahtipuikkoa johtaessani teoksia, joissa on orkesteri. Tahtipuikko tuo lyöntiin tarkkuutta ja helpottaa lyönnin seuraamista, ja sen käyttö parhaimmil-

laan auttaa, jos etäisyydet ovat isoja ja esityskoneistot suuria. Vaikka tahtipuikko suurentaa liikettä visuaalisesti, ideana on, että se pienentää johtajan itsensä tekemiä johtamisiikkeitä juuri siksi. Tahtipuikko on myös paremmin esittäjien nähtävissä eripuolilta esiintymislavaa.

Esittäjien piti aluksi tottua artikuloimaan Helsingin tuomiokirkon akustiikassa hyvin selkeästi. Mitä matalampia äänet olivat, sitä lyhyempinä ne piti soittaa. Välillä kuitenkin tuntui, että vaikka kontrabassot soittivat aivan lyönnille, niiden ääni syytyi kuitenkin myöhässä akustiikan takia. Silloin pyysin hyvin aktiivisia alukkeita. Keksinkin kokeilla sellaista ratkaisua, että ääni piti myös lopettaa selkeästi ja aktiivisesti, toki ilman aksentteja. Tämä tuntui toimivan, ja musiikin kudokseen tuli lisää selkeyttä ja rytmistä täsmällisyyttä. Alkukuoron jälkeen diskanttikuoro sai istua korokkeille. Kuorokorokkeilla ei ole tuoleja tai penkkejä, ja kuorolaiset laulavat seisaaltaan, myös harjoituksissa. Korokkeilla istuessaan he eivät pysty laulamaan kunnolla, koska heidän vartalonsa on silloin kasassa ja hengitystuki puuttuu lähes kokonaan. Sitä paitsi kaikkein pienikokoisimmat laulajat eivät näe istuessaan johtajaa kunnolla isompikoisten takaa.

Kuorolaiset jakaantuivat stemmojen mukaan, ja aina ei pystytty huomioimaan poikien erilaisista pituuskasvuista johtuen laulamisaikaa ainoastaan pituusjärjestyksen mukaisesti. Stemmajärjestys oli tietenkin ratkaiseva soinnin yhtenäisyyden takia. Seisoaltaan näkyvyys oli helpompi järjestää, koska laulaja pystyi paremmin siirtymään huomaamattomasti, jos näkyvyys uhkasi edessä olevien laulajien takia peittyä. Otimme muutaman seuraavan lyhyen kuoro-osan, joihin Tom Nyman lauloi johdantorepliikkina, ja osat sujuivat mainiosti. Tom lauloi viimeiset repliikit juuri oikeissa tempoissa, ja kuoro pystyi aloittamaan vaivattomasti osuutensa. Näytän kuoron lähdöt, mutta en halua jäykistää ylimenoja ja siksi en johda yleensä evankelistan repliikkejä tässäkin tapauksessa.

Sitten tuli ensimmäisen osan loppukoraalin "O Mensch bewein dein Sünde groß" vuoro. Diskanttikuoro nousi ylös ja aloimme harjoitella. Soitatin osan lävitse, vaikka välillä kuoro ja orkesteri eivät olleet yhdessä. Kuoro myöhästyi monessa fraasin aloituksessa ja kontrapunktiset kuviot juoksivat. Sopraanojen yhdessä diskanttikuoron kanssa laulama koraalimelodia kuulosti vaisulta. Orkesterin puhaltajat eri orkesteereissa olivat eriaikaisia, vaikka soittivat samoja kuvioita; soittajat eivät kuulleet toisiinsa silloin, kun soittivat itse.

Tiesin kokemuksesta, että tämä osa vaatisi enemmän aikaa asettua kohdalleen, joten päätin keskittyä siihen perusteellisemmin. Aloitin uudestaan, tällä kertaa neljä

tahtia ennen sopraanojen ensimmäistä säveltä, mutta tällä kertaa halusin vain sopraanojen ja diskanttikuoron laulavan, ja muut saivat istua. Kuoron alku myöhästyi taas, joten katkaisin laulun ja laulatin sopraanojen alun ilman orkesteria. Halusin ovokaalille enemmän aluketta, jotta se olisi kuulunut paremmin. Toisella yrittämällä lähtö alkoi jo lyönnillä ja voimakkaammin, joten otin alun uudestaan orkesterin kanssa. Nyt aloitus sujuikin hyvin. Laulatin osan puoliväliin asti, ja koneisto pysyi hyvin yhdessä. Orkesterikin kuuli paremmin toisiaan, eikä kuoron aikaisemmassa läpimenossa mukana olleiden muiden stemmojen hieman rytmisesti epätarkka laulu häirinnyt yhteissoittoa. Huilut ja d'amoret menivät välillä rytmisesti hieman erilleen. Harjoitin nämä äänet parissa kohtaa erikseen, jolloin ne menivät paremmin yhteen. Sopraanotkin rohkaistuivat laulamaan voimakkaammin. Seuraavaksi aloitin samasta paikasta, mutta tällä kertaa sopraanot ja diskanttikuoro saivat istua ja oli muiden stemmojen vuoro. Alut kuorolla myöhästivät, ja siitä johtuen sitten kahdeksasosat alkoivat juosta. Ei auttanut kuin ottaa uudestaan, mutta sama tapahtui toisellakin kertaa, joten aloitin taas uudestaan. Kolmas kerta meni jo paremmin, ja aloitukset alkoivat mennä kohdalleen. Samat laajoja hyppyjä sisältävät paikat tahtoivat kuitenkin edelleen kaatua eteenpäin; rytmistä eteenpäin kaatumistahan oli tapahtunut aluksi myös kuoron omissa harjoituksissa. Katkaisin musisoinnin pari kertaa ja otin seuraavien säkeiden lähtöjä uudestaan ohjeistaen kuorolaisia hengittämään aikaisemmin, kuuntelemaan orkesteria ja katsomaan johtajaa ajoissa ennen hengitystä. Aloitukset tarkentuivat ja stemmat asettuivat rytmisesti kohdalleen. Muutaman epäpuhtaan sävelenkin ehdimme korjata paikalleen.

Tämän jälkeen otin vielä koko osan alusta. Nyt se sujui jo paljon paremmin, mutta edelleenkin tahdisti 78 loppuun asti orkesterin ja kuoron rytmit eivät olleet koko aikaa yhdessä, esimerkiksi kuoron synkopoidut sävelet olivat liian pitkiä alttostemmassa. Aloitin tuosta kohtaa uudestaan vain basso continuo, kuoron ja josten kanssa. Tämän jälkeen otin saman kohdan vielä erikseen basso continuo ja puhaltajien kanssa. Sitten kohta soitettiin vielä kaikki yhdessä. Lopputulos oli parempi, mutta ajattelin jatkaa osan hiomista maanantain yhteisharjoituksessa. Nyt piti päästä harjoittamaan muita osia, ja oli aika päästää diskanttikuoro pois, koska sen laulamat osuudet oli nyt harjoitettu. Maanantaina he olisivat taas paikalla.

Edellä kuvatun kaltainen stemmaryhmien erikseen harjoittaminen ja toisten odottaminen ei ole ihanteellista, ja se on myös riskaabelia, sillä varsinkin energiset pojat eivät jaksaa kauaa kuunnella, mitä muut laulavat vaan alkavat pian puuhailla omiaan. Odottavan aika on pitkä, niin kuin sanonta kuuluu. Siksi kaikilla pitää olla

mielenkiintoista ja intensiivistä tekemistä. Kaikki pitää harjoittaa tehokkaasti mahdollisimman lyhyessä ajassa niin kuin aiempaa muistamme. Toisaalta ensimmäinen orkesteriharjoitus on aina eksoottinen kokemus varsinkin laulajille, jotka ovat ensi kertaa mukana, joten aluksi ihmettelyä riittää. Heti kun huomasi, että levottomuus alkoi lisääntyä, muutin harjoitusmetodia ja vaihdoin ryhmiä useammin. Harjoituksen alussa pojat jaksavat tietenkin paremmin. Harjoituksen lopussa ei kannata ottaa vaativimpia asioita, vaan niitä kannattaa harjoittaa jossakin ennen harjoituksen keskivaihetta.

Kävin vielä useita kuoro-osia ensimmäisestä osasta ennen taukoa. Kahdenkymmenen minuutin tauolle kuoron vanhempaintoimikunta oli järjestänyt välipalaa, jota ilman pojat eivät varmaankaan olisi jaksaneet keskittyä intensiiviseen työhön pitkän koulupäivän jälkeen. Ruokailu on kirkkosalin alla kryptassa, joten kaikkien piti jaloitella siirtyessään sinne. Harjoituksen toisella puoliskolla jatkoin muiden kuoro-osien läpikäyntiä. Sen lisäksi laulatin kuorolaisten soolo-osuudet niitä lähellä olevien kuoro-osien harjoittelun yhteydessä. Pojat osasivat osuutensa heti varmasti, ja saatoin hyvillä mielin todeta heidän olevan tehtäviensä tasalla.

Bachin *Matteus-passion* koraaleissa molemmat orkesterit kaksintavat kuoron laulamia osuuksia (paitsi edellä käsitellyssä ensimmäisen osan loppukoraalissa "O Mensch beweine dein Sünde groß"). Myös molemmat kuorot on merkitty laulamaan kaikki koraalit. Koska koraaleissa kuorosatsi on neliäänistä, samaa stemmaa on soittamassa useampi instrumentti. Tämä tarkoittaa sitä, että Bach on merkinnyt esimerkiksi *Matteus-passion* ensimmäisen koraalin numero 3 "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" sopraanostemmaa soittamaan neljä huilua, neljä oboeta sekä (tässä produktiossa) kymmenen viulua, alttostemmaa puolestaan kahdeksan viulua, tenoristemmaa kuusi alttoviulua ja bassostemmaa neljä selloa, kaksi kontrabassoa ja kaksi fagottia. Lisäksi mukana soittavat tietenkin urut ja cembalo. Huilujen soinnilla täytyy kuitenkin olla Bachille tärkeä merkitys, koska hän käyttää niitä *Matteus-passion* ensimmäisellä puoliskolla vain joka toisessa koraalissa.

Käytin useimmissa koraaleissa vain toista orkesteria, jotta sointiin saatiin enemmän läpikuultavuutta. Kuoron sointi tuli tällöin myös paremmin kuuluviin ja teksti selkeämmäksi. Lisäksi harmonisesti monimutkaisempien stemmojen intonointi tuli helpommaksi. Käytin koraaleissa vuorotellen molempia orkestereita niin, että ensimmäisen koraalin (edellä mainittu numero 3) soitti ensimmäinen orkesteri ja toisen koraalin (nro 10) toinen orkesteri, ja niin edelleen. Poikkeuksen tähän vuorotteluun teki koraali "Mir hat die Welt trüglich gericht" (numero 32), jonka voimakkaan

nyanssin ja karaktäärin takia soitatin molemmilla orkestereilla. Passiokoraalissa ”O Haupt voll Blut und Wunden” (nro 54) jätin puhaltajat kokonaan pois ensimmäisestä säkeistöstä saadakseni siihen hiljaisen ja hauraan karaktäärin.

A capellana esitettävää ”Wenn ich einmal soll scheiden” (numero 62) -koraalia en torstaina laulattanut ollenkaan, koska sitä oli harjoitettu kuoron omissa harjoituksissa eikä sen harjoittelu tässä yhteydessä ollut tarpeellista. Tällainen kuoron oma orkesteriharjoitus on tärkeä. Silloin kuoro-osat voidaan käydä lävitse, eikä tarvitse miettiä solistiosia. Tästä huolimatta harjoitusaika on lyhyt eikä kaikkea ehdi toistaa. Kuorolaisille on myös raskasta sekä äänellisesti että henkisesti, kun kaikki kuoro-osat pitää laulaa peräkkäin. Yritän kuitenkin aina ottaa tämän huomioon ja aina välillä keventää tunnelmaa ja rikkoa harjoitusrytmiiä.

Jokin yllättävä käänne tai murjaisu johtajasta itsestään antaa välillä pojille muuta ajateltavaa. Poikienhan ei myöskään tarvitse seisoa harjoituksissa kuin laulaessaan. Pojat toisaalta jaksavat kyllä, kunhan työ on määrätietoista ja asiallista. Esityksessä voi levätä silloin, kun kuoro-osien välissä on muuta musiikkia eikä lauleta itse koko ajan. Sitä paitsi esityksessä kuoro-osuudet lauletaan vain kerran.

4.7.2 Tutti-harjoitus

Tutti-harjoitus pidettiin Helsingin tuomiokirkossa maanantaina 29.3. 2010 klo 14.30–19.00. Kuorolaiset tulivat paikalle klo 14.15 järjestäytymistä ja lyhyttä äänen lämmittelyä varten. Korokkeiden rakennusryhmä oli taas tullut paikalle kaksi tuntia aikaisemmin. Tänään paikalla olivat kuoron ja orkesterin lisäksi myös kaikki solistit.

Aloitin tuttiharjoituksen tietenkin alkukuorosta, jossa kaikki kuorolaulajat ja orkesterinsoittajat ovat mukana. Osa tuntui olevan edellisen torstain harjoituksen jälkeen hyvin muistissa, ja se meni lävitse suuremmista ongelmista. Tässä vaiheessa halusin hieman muokata kuoron sointia kirkkaammaksi ja vähän kevyemmäksi, joten pyysin kaikkia soittamaan ja laulamaan hiljempää ja pyöristämään vokaaleja. Aloitin orkesterin ja vain molempien kuorojen sopraanojen kanssa uudestaan kaksi tahtia ennen sopraanojen ensimmäistä sisääntuloa ja näytin kuorolle pienen ja kevyen valmistuksen, jolloin sävy oli heti notkeampi (hyvä muistutus minulle siitä, kuinka paljon johtaja vaikuttaa tekemisellään), ja jatkoin sopraanojen kaksoiskuoropaikkaan asti (tahtiin 27). Sen jälkeen laulatin diskanttikuoroa vain urkujen säestyksellä tahdistista 30, diskanttikuoron ensimmäisestä sisääntulosta alkaen kaksi ensimmäistä säettä, jotta kaikki kuulivat, mikä oli diskanttikuoron äänenvoimakkuus. Sitten me-

nin alkukuoron vielä kerran kokonaan. Kudos soi kirkaammin ja läpikuultavammin. Tuntui, että kaikki yrittivät kuulla diskanttikuoroa sielläkin, missä se ei laulanut, ja hyvä niin.

Solistitkin alkoivat olla paikalla. Tenoriaariat laulanutta Jussi Myllystä olin kehoittanut tulemaan vähän myöhemmin, sillä hänellä oli vasta ensimmäisen osan jälkipuoliskolla kaksi osaa kuoron kanssa (numerot 19 ja 20) sekä lyhyt osuus koko passion toiseksi viimeisessä osassa (numero 67), joten ihan harjoituksen alussa en häntä vielä tarvinnut. Alkukuorosta jatkoin suoraan sitä seuraavaan resitatiiviin, jossa oli evankelistan ja Jeesuksen ensimmäiset repliikit, joita seurasi "Herzliebter Jesu" -koraali. Siitä sitten jatkoin vielä resitatiivin ja "Ja nicht auf das Fest" (Ei tämän juhlan aikana) -kuoro-osan.

Aikaisempina vuosina olin tehnyt taulukoita siitä, kenen tulisi tulla ja milloin, mutta olin havainnut, että teoksen jakaminen harjoitusjaksoihin vain kokoonpanon perusteella ei toiminut. Sen lisäksi, että se olisi ollut sekavaa kaikille, se oli erittäin haastavaa johtajalle, jonka piti muistaa kaikki tempot ilman edeltäviä tai seuraavia osia, jotka vaikuttavat tempoihin. Myös karakterin muutokset oli harjoitettava. Toisin sanoen oli muistettava kaikki ylimenot. Yksi kenraaliharjoitus ei siihen olisi riittänyt, niinpä olin kertonut solisteille, että kävisin harjoituksen ensimmäisellä puoliskolla *Matteus-passion* ensimmäisen osan melkein järjestyksessä ja jatkaisin sitten toiseen osaan. Listat minulla oli edelleenkin sitä varten, että merkitsin tarkkaan harjoittamani osat, jotta näin, mitä osia oli vielä jäljellä ja keitä tarvitsin. Samalla tarkkailin käytettävissä olevaa aikaa ja sitä, etten olisi unohtanut harjoittaa jotain osaa kokonaan. Pisimmät evankelistan resitatiivit jätin illan viimeisiksi. Neljän ja puolen tunnin harjoituksessa oli puolen tunnin tauko klo 16.00 ja toinen, 20 minuutin tauko klo 17.05.

Tässä harjoituksessa solistit lauloivat samoilta paikoilta kuin konsertissakin: orkesterin edestä kapellimestarikorokkeen vierestä sen molemmilta puolilta, ensimmäiseltä penkkiriviltä. Sopraano Anna-Kristina Kaappola ja altto Katrin Göring olivat kapellimestarista katsoen vasemmalla puolella sekä tenori Jussi Mylly ja basso Tuomas Pursio oikealla. Evankelistan osuuden laulanut Tom Nyman oli cembalon vieressä kapellimestarin nuottitelineen edessä vasemmalla, ja Jeesus Heikki Kilpeläinen lauloi pienellä korokkeella kakkosorkesterin alttoviulujen takaa. Kuorosolistit tulivat laulamaan osuutensa kuorokorokkeiden etureunaan keskelle. Kuorosolisteilla on ensimmäisessä *Matteus-passion* osassa vain Juudaksella (2010 Simo Hellgrèn)

laulettavana kaksi repliikkiä, joten kun diskanttikuoro poistui konsertissa ensimmäisen osan jälkeen, kuorosolistit mahtuivat hyvin kuorolavan etuosaan laulamaan.

Solistien valinnassa täytyy ottaa aina monia asioita huomioon. Ensinnäkin on mietittävä, millainen äänityyppi sopii Bachin musiikkiin. Äänessä pitää olla notkeutta ja läpikuultavuutta mutta myös voimaa. Solistin äänen pitää sopia poikakuoron kirkkaaseen ja objektiiviseen sointiin ja nuorten miesäänten nuorekkaaseen sointiin sekä kuoron että kuorosolistien kanssa. Toisaalta Bachin musiikissa on myös hyvin voimakasta musiikkia erityisesti altoaarioissa, jotka sisältävät monesti Bachin teosten syvällisimmät ja riipaisevimmat osuudet (esimerkiksi *Matteus-passion* altoaaria numero 39 "Erbarme dich"), joihin ei aivan kevyt, vaalea ääni mielestäni sovellu. Sopraanosolistin pitää pystyä laulamaan välillä myös lähes ilman vibratoa sekä kirkkaasti ja kevyesti ylärekisterissä. Miessolistienkin ääniltä vaaditaan keveyttä ja notkeutta ja kykyä kontrolloida vibraton käyttöä. Äänessä pitää kuitenkin olla lämmin ydin. Lisäksi tulevat tietenkin vielä tyyliseikat. Bachin musiikin tyyli pitää olla hallussa. Parhaiten tämä onnistuu tietenkin niiltä, jotka ovat Bachiin lapsesta asti tottuneet niin kuin Tuomas Pursio, joka lauloi vuosikautia Cantores Minoreksessa.

Esityspaikka vaikuttaa myös solistien valintaan. Helsingin tuomiokirkossa, pitää olla kantavampi ääni kuin Vihdin kirkossa. Helsingin tuomiokirkossa laulaessaan solistilla saattaa helposti tulla tunne, että ääni ei kanna mihinkään. Tarpeeksi kantava ääni kuuluu kuitenkin ongelmitta, tärkeintä on, että ääntä ei tarvitse prässätä. Monilla barokkimusiikkiin erikoistuneilla erinomaisilla laulajilla on kamarimusiikillisemmat äänet, ja siksi en voi heitä käyttää, koska heidän äänensä eivät kantaisi Helsingin tuomiokirkossa, Vihdissä kylläkin.

Jeesuksen osaan tarvitsin voimakas- ja notkeaäänisen bassobaritonilaulajan, jolla oli tarvittava korkeus. Tom Nyman taas oli ollut jo vuosia Suomen johtava Bachin passioiden evankelista. Ensimmäisen kerran hän lauloi Cantores Minores -kuoron passioesityksessä pääsiäisenä 1995 (*Johannes-passio*) ja on siitä lähtien ollut vuosittain mukana. Hän osasi ja osaa osansa Suomen oloissa ainutlaatuisen suvereenisti, ja tulkitsi evankelistan osuuden luontevasti ja puhuttelevasti. Kathrin Göring oli Leipzigin oopperan solisti. Hän oli joukosta ainoa, jonka kanssa en ollut aiemmin tehnyt töitä. Olen yrittänyt saada häntä pääsiäisen 2010 jälkeen uudelleen solistiksi, mutta aikataulut eivät ole onnistuneet. Koska käyttämäni solistit ovat kysytyjä taiteilijoita, he eivät olleet valitettavasti jatkuvasti pääkaupunkiseudulla, jotta olisimme voineet järjestää harjoituksia ennen orkesteriharjoituksia. Etenkin juuri ennen pääsiäisviikkoa heillä kaikilla oli muita kiireitä. Niinpä vuonna 2010 tapasimme solistien kanssa

tämän produktion puitteissa ensimmäisen kerran vasta ensimmäisissä orkesteriharjoituksissa. Toisaalta tunsin solistit hyvin ja olin melkein kaikkien kanssa tehnyt töitä aikaisemmin, osan kanssa myös *Matteus-passiossa*. Jokainen oli myös esittänyt *Matteus-passion* aikaisemmin. Niinpä tiesin, että kommunikointi sujuisi ja ehtisimme kyllä saada orkesteriharjoituksissa harjoitettua jokaisen osuutta riittävästi.

Alton ensimmäisessä resitatiivissa "Du lieber Heiland du" (sinä rakas vapahtaja, numero 5) ja aariassa "Buß und Reu" (parannus ja katumus, numero 6) on kaksi huilua obligatosoittimina. Helsingin tuomiokirkossa huilut ovat kaukana solistin takana, ja ne tuskin kuulevat solistia soittaessaan Siksi tarpeeksi menevä tempo on paikallaan, jotta kaikki pääsisivät samaan sykkeeseen. Seuraava resitatiivi ja aaria ovat sopraanolle (numerot 7 ja 8). Aaria tuli tutuksi jo orkesterin oman harjoituksen yhteydessä. Temponi ei onnistunut heti, se oli vähän liian hidas ja raskas. Otimme alusta uudestaan hieman nopeammin. Silloin taas kahdeksasosat kaatuivat eteenpäin. Aloitin vielä kolmannen kerran, jolloin tempo piti, ja se tuntui istuvan hyvin myös solistille.

Tässä vaiheessa siirryin harjoittamaan ensimmäisen osan loppukuoroa (numero 29). Olin jo keskittynyt siihen edellisenä torstaina vähän enemmän. Jännityksellä odotin, oliko harjoittelu jättänyt vaikutusta. Aloitin osan hieman hitaahkossa tempossa. Kaikki olivat kuitenkin hyvin yhdessä, harjoittelu oli selvästikin tuottanut tulosta. Koska olin päättänyt, että diskanttikuorolaiset eivät tulisi seuraavan päivän kenraaliharjoitukseen säästääkseen voimiaan keskiviikon konserttiin – oli aikamoinen urakka pienillä koululaisilla tulla joka ilta tuomiokirkkoon koulun jälkeen ja jaksaa vielä laulaa –, otin saman osan vielä uudestaan. Nyt tempo oli parempi, hieman nopeampi, eikä se tuottanutkaan ongelmia.

Diskanttikuorolaiset pääsivät tämän jälkeen pois tavataksemme seuraavan kerran Vihdin kirkossa akustiikkaharjoituksessa keskiviikkona. Ehdin vielä käydä läpi ensimmäisen osan muut osat. Jokainen solistikin ehti laulaa ennen ensimmäistä taukoa. Hankalimmaksi osaksi osoittautui tietenkin "Sind Blize, sind Donner" (numero 27b), jonka alussa kuoro alkoi tempollisesti kiirehtiä. Miesäännet innostuivat myös liikaa, ja jouduin hillitsemään heitä, ettei laulu olisi mennyt huutamiseksi. Sinänsä oli hienoa, että he olivat edelleen intoa täynnä. Joskus minua harmittaa nimittäin se, että usein pojat ovat harjoituksissa passiivisia ja asiat loksahtavat vasta esityksessä

sitten, kun kaikki todella keskittyvät. Poikia ei tietenkään saa väsyttää eikä heistä pidä ottaa liikaa irti harjoituksissa, mutta aivan passiivinenkaan ei saisi olla.¹⁷

Tauolla vanhempaintoimikunta tarjosi pojille ruokaa ja soittajille ja solisteille kahvit. Ilman tätä olisi mahdotonta ajatella, miten pojat jaksaisivat nämä vaativat harjoitukset. Johtajalle nämä tauot ovat valitettavasti täynnä kaikenlaisia poissaoloilmoituksia ja -pyyntöjä, sairasilmoituksia ja tiedusteluja monenlaisista asioista. Yleensä en ehtinyt tauolla kryptaan asti syömään – kahvikupin sain viime tingassa haetuksi. Minun olisi pitänyt osata organisoida nuo asiat paremmin. Poikakuoron johtajan työ on vaativan taiteellisen työn lisäksi paljon muutakin.

Tauon jälkeen harjoitin heti osan 67, joka oli vielä tenorisolistilla jäljellä. Favoriitikuoron "Gute Nachtit" -fraasit olivat puhuttelevia, solisteja sen sijaan jouduin pyytämään laulamaan osuutensa vähemmän mahtipontisesti. Heti tämän osan perään lauloimme loppukuoron (numero 68). Se sujui muuten ongelmattomasti, mutta kuoro lauloi koko ajan liian kovaa. Ilmeisesti pojat olivat saaneet lisäenergiaa tauolla nauttimastaan ruuasta. Ensimmäisen jakson päätyttyä tahtiin 24 löin poikki, otin kuoron uudestaan vain urkujen säestyksellä ja vaadin kuoroa laulamaan aina vain hiljempaa. Lopulta laulu oli tarpeeksi hiljaista. Sitten soitatin orkesteria yhtä hiljaisella nyanssilla. *Fortet* eivät olleet mikään ongelma. Tähän kohtaan otin tenorin resitatiivin "Mein Jesu scheidt" (Jeesukseni vaikenee, numero 34) sekä gamba-aarian "Geduld" (Kärsivällisyyttä, numero 35). Resitatiivin säestyksenä käytin vain gambaa ja urkuja, en ollenkaan oboeita, jotka ovat ilmeisesti jokin myöhäisempi lisäys Bachilta jotakin tiettyä esitystä varten. Nimensä mukaisesti "geduld"-aaria vaati kärsivällisyyttä. Se ei saanut laahata, mutta liian nopea tempo tekisi siitä hätäisen. Neljäsosan tempoksi valitsin 60, joka tuntui juuri sopivalta. Basso continuona käytin vain cembaloa ja gambaa, joka ei muiden soittimien vähydestä huolimatta ollut kuulua tarpeeksi. Sovittuamme vielä hengityspaikan ennen "falsche Zungen" -fraasia päästin Myllyksen lähtemään kotiin, kerrottuni vielä hänelle kenraaliharjoituksen järjestyksestä.

Vähitellen kävimme lävitse myös toisen osan muut osuudet. Bassosolistin resitatiivit ja aariat loppupuolella vaativat pientä yhteissoiton säätöä. Säätöä vaati erityisesti

¹⁷ Aloittaessani Cantores Minoresin johtajana 2005 tämä passiivisuuden piirre mietitytti minua paljon. Muistin omilta kuoroajoiltani Heinz Hofmanninkin sitä ihmetelleen ja sanoneen, että se on jotenkin suomalaisten poikien piirre. Mene ja tiedä. Nykyisin se ei enää vaivaa niin paljon, sillä olen oppinut luottamaan poikiin ja ymmärtänyt, että kaikki tekevät parhaansa, kun on tosi kysymyksessä. Silti aina välillä tuo passiivisuus pohdituttaa minua.

"Am Abend" (numero 64) -resitatiivi, jossa jouset hidastavat helposti. Osan pitkät kaaret tuntuvat aiheuttavan hidastumista, mutta Bach on erityisesti merkinnyt kuudestaostaosanuotit neljän ryhmiin. Pyysin ajattelemaan puolinuottia neljäsosan asemesta, jolloin ote keveni. Temposta taisi tulla kyllä vähän liian nopea, ja siten resitatiivi kuulosti hätäiseltä. Bassosolistilla olikin vähän kiire tekstin kanssa. Kenraaliharjoituksessa seuraavana päivänä sitten hidastin tempo hieman. Altoaariaan "Können Tränen" (numero 52) ajatteleman tempo osoittautui liian nopeaksi, ja hidastin sitä alle 60:een. En ollut tyytyväinen siihen, että tempo alkoi hidastua enkä saanut sitä estettyä. Välillä kokeilin ilman johtamista, mutta silloin tempo hidastui vielä paljon enemmän kuin kapellimestarin kanssa. Muisto tempon hidastumisesta tässä osassa aikaisemmilta kerroilta olikin juuri se syy, miksi olin ajatellut nopeampaa tempo. Nopeammassa tempossa kuitenkin alttosolistille tuli kiire, eikä melodinen linja kuulostanut luontevalta.

Kävin monen osan aikana kuuntelemassa salin puolelta balanssia. Erityisesti kuoro-osissa mutta myös aarioissa balanssit olivat yleensä kunnossa, mutta huomasin, että mennessäni kuuntelemaan ja lopettaessani johtamisen koneisto ei aina enää pysynyt yhdessä. Sanoinkin tästä leikilläni, että on hienoa huomata olevansa tarpeellinen. Helsingin tuomiokirkon akustiikassa on vaikea soittaa ja laulaa vain kuulokuvan perusteella, ja siksi tarvitaan esittäjien eteen kapellimestari määrittämään iskun paikat. Monet kuorojen lyhyet osat todistivat myös sen, että poikakuoron edessä johtajan pitää pystyä näyttämään ja myös jaksaa näyttää huolella tulkinalliset karakterit. Esimerkiksi "Der du denn Tempel Gottes zerbrichst" (Sinä, joka hajotat Jumalan temppelin, numero, 58b) lähtee iskun jälkeen, jolloin pitää hengittää yksi ja puoli-iskua ennen kakkoskuoron aloitusta. Tämä ei ilman näyttämistä tahtonut onnistua, koska tuntuu luonnottomalta hengittää niin aikaisin. Jos niin ei kuitenkaan tee, alku myöhästyy, eikä ensimmäisestä tavusta ja sävelestä saa oikein selvää. Sanalla "helf" halusin aksentin ja *subitopianon*, jota seurasi nopea *crescendo forte*. Olin harjoittanut tätä selitettynä monimutkaista mutta kuultuna yksinkertaista fraseerausta talvileiriltä lähtien. Yleensä se kuitenkin jäi suurimmaksi osaksi toteutumatta, jos en näyttänyt joka ikistä *fortepianoa*. Ilman johtajannäyttöä pojat eivät sitä saaneet tehdyksi, koska se ei ilmeisesti istunut heidän mielikuvitukseensa, enkä myöskään itse osannut sitä heille ymmärrettävämmiin selittää.

Toisella tauolla ei enää ollut ruokaa tarjolla, mutta pojille oli varattu pillimehuja. Tauon loputtua työskentelimme loppujen jäljellä olevien osien kanssa vielä tunnin ja saimme käytyä jäljellä olleet toisen osan osuudet. Kuorosolistitkin lauloivat osuuten-

sa varmasti ja tyylikkäästi. Kiitettyäni kaikkia päivän uurastuksesta ja toivotettuani hyvää yötä lähdin valmistautumaan tiistain kenraaliharjoitukseen. Onneksi miesään-
ten ei tarvinnut jäädä purkamaan korokkeita vaan ne saivat jäädä pystyyn valmiiksi seuraavan päivän kenraaliharjoitusta varten.

4.7.3 Kenraaliharjoitus

Tiistaina 30.3.2010 klo 14.30 alkaen, ennen ensimmäistä konserttia Vihdissä, oli vuorossa kenraaliharjoitus Helsingin tuomiokirkossa. Teos käytäisiin alusta loppuun järjestyksessä läpi, ja paikkoja korjailtaisiin sen jälkeen, jos tarvetta siihen ilmenisi. Aikaa kenraaliharjoitukseen oli varattu enintään neljä tuntia. Kuorolaiset tulivat taas viittätoista minuuttia ennen. Pojilla oli ollut edellisenä päivänä raskas iltaharjoitus, ja nytkin he tulivat suoraan koulusta harjoitukseen. Lepoaikaa ei ollut ollut paljon. Muutama sairastapauskin oli ilmoitettu edellisen päivän harjoituksen jälkeen, mutta näinhän lasten ja nuorten kanssa usein tapahtuu. He saattavat sairastua äkkiä, ja rasitus saattaa laukaista flunssan ja kuumeen.

Aloitin läpimenon. Diskanttikuoro ei ollut paikalla, joten alkukuorosta jäi puuttumaan oleellinen osuus, mutta silti se kuulosti vakuuttavalta. Ensimmäinen osa sujui hyvin, enkä toistanut mitään, en edes ensimmäisen osan loppukuoroa. Kun ensimmäinen osa oli menty läpi, mihin meni aikaa noin tunti 15 minuuttia, seurasi tauko. Läpimenon aikana pojat saivat vielä istua, milloin halusivat, paitsi oman laulunsa aikana, jolloin heidän piti seistä. Konserteissa näytin sitten kuoron istumiset ja seisomiset ennalta laatimani suunnitelman mukaan.

Jälleen kuoron vanhempaintoimikunta oli järjestänyt ruokailun, mikä oli tarpeen poikien jaksamisen kannalta. Tauolla sanoin pojille, että näytti siltä, että harjoitus saattaisi loppua aikaisemmin, joten ne, joita tultaisiin hakemaan harjoituksista, voisivat ilmoittaa kotiin, että hakemaan kannattaisi tulla vähän aikaisemmin.

Puolen tunnin tauon jälkeen läpimeno jatkui. Olin sopinut orkesterin kanssa, että soittaisimme seuraavan osan ilman taukoa niin kuin esityksessä. Jos kaikki menisi hyvin, olisimme sitten voineet lopettaa merkittyä aiemmin. Korjasin minua mietityttäneet tempoasiat ja sain mielestäni tempot toimimaan ihan kohtuullisesti. Solistit tuntuivat pystyvän laulamaan osansa luontevasti, eikä kuorokaan laahannut perässä tai juossut edellä. Muutamissa paikoissa kuoro lauloi väsyneesti, jolloin intonaatio hieman roikkui alavireisenä ja kuoron sointi oli samea. Laiska artikulaatiokin aiheutti pientä rytmistä hajaannusta kuoron kesken. En kuitenkaan katkaissut missään koh-

taa kesken tai ottanut uudestaan, koska perusta oli kuitenkin niin hyvin hallussa. Kun jaksoin taas hieman kannustaen hymyillä tai välillä jopa hieman irvistää, poikien laulu terästyi välittömästi. Tämä oli tärkeä merkki minulle: kyllä se sieltä tulee, kaikki oli niin kuin pitikin. Pääsimme *Matteus-passion* loppuun noin klo 18.35 mennessä ja lähdimme valmistautuman Vihdin konserttiin. Miesäänät jäivät vielä purkamaan korokkeita kahdeksi tunniksi.

4.7.4 Akustiikkaharjoitus

Kuorolaiset tulivat ensimmäisenä konserttipäivänä keskiviikkona 31.3.2010 Vihtiin yhteiskuljetuksella. Itse ajoin omalla autollani Espoosta Vihtiin kahden poikani kanssa, jotka myös olivat laulamassa kuoron mukana konsertissa. Ei olisi ollut järkevää mennä ensin Espoosta Helsingin keskustaan tuomiokirkolle, mistä yhteiskuljetus lähti. Ennen konserttia pidin Vihdin kirkossa akustiikkaharjoituksen kuorolle, orkesterille ja solisteille klo 16.30–17.15.

Akustiikkaharjoituksen tarkoituksena oli nopeasti kokeilla uutta akustiikkaa, mutta myös varmistaa, että kaikki mahtuivat soittamaan ja laulamaan. Paikka oli Helsingin tuomiokirkkoon verrattuna ahdas, mutta saimme kaikki mahtumaan esiintymislavalle, varsinkin kun kuorossa oli vain reilut kahdeksankymmentä laulajaa. Isompi kuoro olisi sitten Helsingissä. Kuorokin oli siis uudestaan viritettävä, koska edellisen päivän kenraalissa oli ollut isompi, yli satapäinen A-kuoro. Kaksi solisteista. Jussi Mylly ja Anna-Kristiina Kaappola, olivat laulamassa samalla viikolla myös Suomen Laulun *Matteus-passio*-konsertissa kiirastorstaina Helsingin Johanneksenkirkossa, ja heillä oli kenraaliharjoitus juuri keskiviikkona iltapäivällä, joten he eivät ehtineet akustiikkaharjoitukseemme.

Vihdin kirkossa tilaa ei ollut kirkon etuosassa riittävästi, joten diskanttikuoro lauloi takaa urkuparvelta. Etäisyys ei ollut liian suuri, ja kuorolaiset näkivät urkuparvelta hyvin kapellimestarin sekä pystyivät kuulemaan edestä tulevan soiton ja laulun. Niinpä harjoitimme alkukuoron ja ensimmäisen osan loppukuoron akustiikkaharjoituksen aluksi. Kaikki toimi heti hienosti. Pienempi, vaikkakin kaikuisa tila helpotti paremman keskinäisen kuuluvuuden ansiosta yhteissoittoa ja -laulua huomattavasti. Jokainen paikalla ollut solisti sai kokeilla jonkin osuuden, ja myös kuorosolistit saivat laulaa omia osuuksiaan.

Harjoitus oli äkkiä ohitse, ja lähdimme valmistautumaan konserttiin. Kuoro lähti syömään läheiselle seurakuntakodille, minne oli järjestetty esiintyjille ruokailu. Pian solistit ja orkesterin soittajatkin ilmestyivät sinne.

Ruokailun jälkeen kuorolaiset pukivat esiintymisasut päälleen ja pidin heille lyhyen kannustuspuheen sekä toivotin heille hyvää konserttielämystä. Sitten lähdin kohti kirkkoa autollani ja bussit toivat kohta pojat perässäni kirkolle. Solistit ja orkesterin soittajat olivat menneet kirkolle jo edeltä.

4.7.5 Konsertti Vihdin kirkossa

Vihdin kirkko oli täynnä yleisöä, jo ennen konsertin alkamista klo 18.30. Paikalle tulivat myös jatkotutkintolautakuntani jäsenet Kati Hämäläinen puheenjohtajana, professori Matti Hyökki sekä kapellimestarit Kari Tikka ja Eric-Olof Söderström. Konsertti oli kolmas jatkotutkinto-konserttini.

Konsertti sujui hienossa tunnelmissa ja onnistui hyvin. En ollut ollenkaan etukäteen huolissani akustiikkaharjoituksesta poissa olleista solisteistakaan. Tiesin, että he varmasti seuraisivat minua hyvin tarkasti. Viidentoista minuutin väliajalla kuoro ei poistunut vaan istui korokkeilla. Esiytyksen aikana näytin kuoron istumiset ja seisomiset. Myös orkesteri ja solistit onnistuivat mielestäni erinomaisesti.

Konsertin jälkeen kiitin kaikkia ja erityisesti poikia hyvin mielin, ja he lähtivät kotiin valmistautumaan perjantaihin. Suurin osa pojista oli pyytännyt torstain koulusta vapaaksi palautuakseen alkuviikon tiiviistä työskentelystä. Konsertin jälkeen bussit olivat takaisin Helsingissä vasta noin klo 23.15.

Minulla oli vielä palautekeskustelu jatkotutkintolautakunnan kanssa. Perussävy oli positiivinen, ja erityisesti kuoroa ylistettiin. Kriittistä palautetta esitettiin niin kuin asiaan ilman muuta kuului. Palautetta ei tietenkään voi oikein muutoinkaan hoitaa, mutta täytyy sanoa, että johdettuani yli kolmen tunnin teoksen ajatukset olivat ihan muualla enkä pysty paljon sinänsä tarpeellisesta palautteesta palauttamaan mieleeni.

4.7.6 Pitkäperjantain konsertti Helsingin tuomiokirkossa

Pitkäperjantaina 2.4.2010 kuoro tuli paikalle Helsingin tuomiokirkkoon ennen konserttia jo klo 16.45. Kiitin poikia lämpimästi Vihdin konsertista, minkä jälkeen pidimme kryptassa äänenavauksen. Nythän kuorolaisia oli yli sata, ja kuoroinstrumenttini piti virittää taas yhdeksi kuoroksi. Parinkymmenen minuutin äänenavauksen

jälkeen menimme ylös kirkkosaliin järjestäytymään korokkeille. Lauloimme ensin yhden koraalin *a cappella*, jonka jälkeen lauloimme alkukuoroa jonkin matkaa, niin ikään *a cappella*. Akustiikkaharjoitusta orkesterin kanssa ei tarvittu, koska olimme harjoitelleet alkuviikon tuomiokirkossa.

Konsertti alkoi klo 18.00 ja tuomiokirkko oli ääriään myöten täynnä. Konsertti otettiin innostuneesti vastaan. Konsertti onnistui hienosti, vaikka heti sen alussa johtaessani panin merkille laulua ja soittoa kuunnellessani, kuinka erilainen tuomiokirkon akustiikka olikaan Vihdin kirkon akustiikkaan verrattuna. Tuomiokirkossa piti ottaa aavistuksen hitaammat tempot ja tauoille ja fermaateille piti antaa enemmän aikaa.

Onnistuneen esityksen jälkeen kiitin vielä kaikkia, erityisesti kuoroa, ja onnittelin heitä erinomaisesta työstä. Tämän jälkeen oli hyvä lähteä pääsiäislomalle. Uudet haasteet ja kiireet odottivat heti pääsiäisen jälkeen. *Matteus-passio* tulisi jälleen kahden vuoden päästä!

5 Johtopäätöksiä

Kirkollisilla poikakuoroilla on pitkä tie takanaan, yli tuhat vuotta länsimaisen sivistyksen ja musiikin historiaa ja perinteitä. Vaikka kirkolliset poikakuorot ovat muuttuneet (onneksi) aikojen saatossa, ne ovat selvinneet tähän päivään asti ja toimivat aktiivisesti nykymaailmassa. Uusia kirkollisia poikakuoroja on perustettu ympäri maailmaa, ja ne ovat levittäytyneet sinne, missä kristinusko ja länsimainen sivistys ovat saaneet jalansijaa, toimien edelleenkin tuomiokirkkojen, katedraalien tai muiden merkittävien kirkkojen yhteydessä. Erilainen ympäristö sekä paikalliskulttuuri ovat synnyttäneet erilaisia poikakuorotyyppisiä, jotka jatkavat elinvoimaisina kirkollisen poikakuoron perinnettä tahoillaan.

Englannissa poikakuoro on ollut ammattimaisen kuorolaulun esikuvana, ja tänäkin päivänä englantilaisten katedraalien sopraanopojat päivittäisine messuineen tai iltapalveluksineen tekevät ammattimaisesti kuorotyötä ja laulavat aikuisten ammattilaulajien kanssa. Myös roomalaiskatolisessa maailmassa poikaäänit laulavat aikuisten ammattilaulajien kanssa. Protestanttisen poikakuoron miesäänit eivät ole aikuisia ammattilaulajia, mutta parhaat protestanttiset poikakuorot työskentelevät täysin ammattimaisesti ja esiintyvät viikoittain kirkkojensa messuissa ja muissa tilaisuuksissa. Lisäksi protestanttisten poikakuorojen konserttitoiminta on vilkasta. Suuret orkesterisäestykselliset teokset kuuluvat niiden vakituiseen ohjelmistoon, ja niiden esitykset ajoittuvat kirkkovuoden mukaisesti esimerkiksi joulun, pääsiäiseen ja pyhäinpäivään.

Poikakuoroihin liittyy olennaisesti laulamisen ja kirkon lisäksi kasvatus ja sivistys. Koululaitos ja opiskelu sekä kasvattaminen ovat kuuluneet alusta asti poikakuorojen toimintaan. Musikaalisella ja hyvä-äänisellä pojalla on kautta vuosisatojen ollut mahdollisuus päästä huippuopetukseen yhteiskuntaluokasta riippumatta. Aikaisemmin hyvä-äänisiä laulajia käytettiin törkeästi hyväksi, ja äänenmurroksen myötä pojat saatettiin hylätä ja heittää ulos koulusta. Onneksi nykyään jatkokoulutus on järjestetty asianmukaisella tavalla. Protestanttisen poikakuoron pojat taas eivät ole onneksi olleet samalla tavalla vaaravyöhykkeessä, koska he ovat voineet jatkaa kuorossa miesääninä äänenmurroksen jälkeen. Protestanttisten poikakuorojen koulut ovat siirtyneet aikoinaan kaupunkien ylläpitämiksi, jolloin ne usein ovat paikkakun-

tiensa vanhimpia kouluja. Merkittävät poikakuorot ovatkin kouluja, joihin kuuluu internaatti, joissa pojat asuvat koulussa opiskellessaan ja kuorossa laulaessaan.

Poikakuorojen kautta yhteiskunta ja kirkko kohtaavat toisensa ylläpitämällä toimintaa, joka on arvokasta kasvatus- ja kulttuuritoimintaa. Kirkolliset poikakuorot ovat mahdollistaneet musiikin tilaamisen ja olleet olemassa olevia instrumentteja, joille säveltäjät ovat voineet kirjoittaa musiikkiaan. Se, että poikakuorot ovat esittäneet säännöllisesti ja ammattimaisesti musiikkia ja se, että niiden johtajat ovat säveltäneet niille uusia teoksia, on vaikuttanut merkittävästi länsimaisen musiikin kehitykseen ruhtinashovien ohella. Vaikka J. S. Bachin kuoro poikkesi melkoisesti nykyisestä Tuomaskuorosta, sen olemassaolo mahdollisti musiikin esityskäytännön, jota varten Bach sävelsi valtavan määrän musiikkia. Tätä käytäntöä nykyinen Tuomaskuoro vaalii nykyaikaisena poikakuoroinstituutiona, jota arvostetaan ympäri maailman niin musiikillisen kuin kasvatuksellisenkin osaamisensa ansiosta.

Helsinkiläinen poikakuoro Cantores Minores kuuluu tähän protestanttisen poikakuoron perinteeseen, vaikka sillä ei olekaan internaattia ja sen laulajat käyvät eri kouluja ja tulevat harjoitukseen vasta koulupäivän jälkeen. Helsingin tuomiokirkon jumalanpalveluksissa se ei laula viikoittain vaan kuukausittain, mutta sen konsertti-toiminta kirkollisella ohjelmistolla on huomattava. Muun muassa suurten orkesterisäestyksellisten teosten esittäminen kirkkovuoden mukaisesti on Cantores Minores -kuoron perustoimintaa. Cantores Minores on tärkeä osa suomalaista musiikkielämää yhtenä sen tärkeistä toimijoista myös suomalaisen musiikin esittäjänä ja vaalijana.

Edellä olevissa luvuissa olen hahmotellut protestanttisen poikakuoron piirteitä ja toimintatapoja. Kuvaillessani harjoittamisprosessia Cantores Minoresin kanssa toin esiin seikkoja suuren teoksen harjoitustyöstä. Moni kuvaamani asia on tavallista kuoronjohtajan työtä, joka on samanlaista työskenneltäessä minkä tahansa tyyppisen kuoron kanssa. Tällaisia samanlaisia käytäntöjä ovat esimerkiksi stemmojen harjoittaminen, tekstin opettaminen tai vaikkapa pianon käyttö apuvälineenä. Kurt Thomas, vähän aikaa Tuomaskuoroakin johtanut saksalainen kuoronjohtopedagogi on sanonut, että aikuiskuoroon verrattuna poikakuoro on vähemmän lapsellinen (Thomas & Wagner 2003, 111). Olen samaa mieltä, sillä pojat suhtautuvat kokemuksiin mukaan asioihin ennakkoluulottomasti, jos kokevat työn mielekkäänä. Heillä ei ole ennakkokäsityksiä pilaamassa oppimiskykyä, jolloin he myös keskittyvät luonnostaan itse asiaan. Pojat ottavat yleensä asiat asioina ja pyrkivät toteuttamaan ohjeita, kunhan ilmapiiri on kannustava. Kuvaamani *Matteus-passion* harjoitusprosessi kuvaa sitä

jatkuvaa pedagogista prosessia, joka poikakuoron johtamisessa on jatkuvasti läsnä. Kutsun sitä poikakuoroparadoksiksi ja tarkoitan sillä sitä tyypillistä poikakuoron piirrettä, että pojat ovat koko ajan keskenään eri kehitysvaiheessa laulajina kuorossa riippumatta välttämättä siitä, milloin ovat kuoroon tulleet. Joku on vasta aloittanut, joku on laulanut kuorossa jo kymmenen vuotta. Kaikki kehittyvät yksilöllisesti, vaikka kaikki ovatkin kuorossa samanarvoisia ja samaa työtä tehdään kaikkien kanssa. Joku on juuri sopraanonuransa huipulla, poikääniuransa lakipisteessä. Tätä kutsun joutsenlauluksi, sillä pojan ääni on vahvimmillaan juuri ennen äänen murrosta. Joku toinen on juuri kokenut äänenmurroksen tuoman "romahduksen" ja on aloittelemassa taas vaihtopenkin päässä viimeisenä uutena miesäänenä. Joku ei jaksa ja lopettaa kuoron joko tässä vaiheessa tai jo aiemmin.

Olen pyrkinyt tuomaan esiin jatkuvan kouluttamisen metodin kaikessa kuoron työssä, oli se sitten ruokailu talvileirillä tai korokkeiden purkaminen harjoitusten jälkeen. Pedagoginen työ on läsnä koko ajan arjessa, jossa harjoittamistyö on normaalia ammattimaista kuoronjohtamista. Suunnitelmallisuus on kaiken työn lähtökohta. Poikakuoro on jatkuvassa muutoksessa ja kaikki tapahtuu nopeasti, siispä myös harjoittamisen on oltava nopeaa ja tehokasta. Apuharjoittajia kannattaa käyttää uuden teoksen opettelun alussa, jotta oma stemma harjoitetaan alusta asti mahdollisimman pian ja oikein. Lapsi oppii korvakuulolta todella nopeasti, ja väärän poisoppiminen on hitaampaa kuin heti oikein oppiminen. Samalla kuitenkin lauletaan opitua muitten stemmojen kanssa yhdessä, jolloin muokataan kuoron alati muutostilassa olevaa sointia.

Kaikessa tekemisessä opetus ja oppiminen on läsnä. Johtajan vaikutus kuorolaisiinsa on suuri, koska he tapaavat toisensa monta kertaa viikossa. Kuoronjohtajalla on todella suuri vastuu kuorolaisistaan, ja hänen onkin tunnettava hyvin heidät kaikki ja oltava kiinnostunut oppilaidensa kuulumisista. On myös tärkeää luoda turvallinen ilmapiiri kuoroon. Kuorolaiset kasvavat yhdessä ja myös kasvattavat toisiaan. Vanhemmat pojat ovat nuoremmilleen esikuvina niin hyvässä kuin pahassa.

Muutos on koko ajan läsnä. Erilaisuuden ymmärtäminen on kuorolaulussa avainasemassa, vaikka usein luullaan päinvastoin. Väitän omakohtaisen kokemuksen perusteella, että kuoro soi eri lailla aina, kun joku sen jäsen on poissa tai kun kuoroon tulee uusia laulajia. Vaikutus ei ole vain fyysisesti kuultava ääni, vaan jokaisen kohdalla vaikutus on pelkkää ääntä suurempi koko persoonan läsnäolon vaikutus, oli se sitten suuri tai pieni. Persoonan läsnäolo vaikuttaa jollain tavoin aina muihin laulajiin. Kuoronjohtajan tehtävänä on muokata kuoron sointi omaa ihannettaan kohden

äänistä ja persoonista muodostuvan poikajoukon kanssa. Kaikki osallistuvat sointiin omalla äänellään ja persoonallaan, joita ei voi eikä pidäkään muuttaa toisiksi. Johtaja säätää tässäkin jatkuvasti balanssia, ei vain orkesterin ja kuoron välillä.

Poikakuoron johtaminen on työtä kasvuiässä olevien nuorten ihmisten kanssa, ja siksi se on työnä ainutlaatuinen. Protestanttisen poikakuoron kasvatusajatuksessa isommat opettavat pienempiään ja saavat kuoronjohtajan valvoessa pieniä vastuutehtäviä. Kuorolaiset toimivat ryhmissä, joihin kuuluu eri-ikäisiä poikia. Yleensä harrastetaan ikäluokittain esimerkiksi urheilussa tai ollaan luokittain saman ikäisten kesken niin kuin koulussa. Kuorolaisilla on Cantores Minoreksessa kaikenikäisiä kavereita, ja syntyvät kaverisuhteet kestävät usein eliniän. Yhteiset kokemukset ja elämykset yhdistävät. Yhdessä kehitetään sosiaalisia taitoja, opitaan esiintymistaitoja ja itsensä hyväksymistä, hankitaan ymmärrystä kestää yhdessä onnistumisia mutta myös epäonnistumisia. Harjoitusleirit ovat tehokas ja elämyksellinen tapa viedä kuoroa eteenpäin. Talviset ja kesäiset harjoitusleirit ovat useimpien kuorolaisten mielissä parhaita kuoromuistoja ulkomaanmatkojen ohella. Vaikka Cantores Minores ei ole sisäoppilaitos, leirillä asutaan sisäoppilaitosmaisissa olosuhteissa ja leirit kehittävät yhteishenkeä ja tutustumista toisiin kuorolaisiin. Ne ovat musiikillisesti äärimmäisen tehokkaita mutta myös yleisesti hauskoja tapahtumia.

Lapset eivät ole vielä tunne-elämän kannalta sillä kehitysasteella, että he pystyisivät ymmärtämään esimerkiksi *Matteus-passion* kärsimys- ja ristinkuolemasymboliikkaa omakohtaisella tasolla. Lapsen ja nuoren oma tunne-elämä ei ole vielä samalla kokemustasolla kuin normaalilla aikuisella, joka laulaa *Matteus-passiota* ja ymmärtää sen symboliikkaa omakohtaisemmin. Lisäksi on vielä kielen ymmärtäminen. Bachin suhteen saksalaisilla poikakuoroilla on tietenkin etulyöntiasema, koska saksa Bachia laulaessaan he laulavat äidinkielellään. Meillä tilanne on tietysti sama suomeksi laulettaessa, mutta koska laulamme aina teoksen alkukielellä, jättää kielen osaamattomuus tekstin sanoman hieman ulkokohtaiseksi, vaikka kuinka sanojen ja tekstien merkitys olisikin käännetty ja selitetty. Omakohtainen teoksen tulkinta jää kuorolaisilla pinnalliseksi, lukuun ottamatta vanhempia miesääniä. Siksi tarvitaan kuoronjohtaja, joka osaa selvittää ja välittää johtamalla teoksen tekstin eri tunnetilat ja karakterit kuorolaisille niin, että tulkinta vaikuttaa aidolta eikä tunnu päälle liimatulta.

Protestanttisen poikakuoron ohjelmisto on niin laajaa, että johtajan pitää olla ammattilainen. Ohjelmistoon keskeisesti kuuluvat myös suuret orkesterisäestykselliset teokset. Poikakuoron johtajan pitää kyetä itse johtamaan nämä esitykset, jotta

esityksestä tulisi korkeatasoinen. Ulkopuolinen kapellimestari ei saa muutamassa yhteisharjoituksesta kuorosta sen potentiaalia yleensä irti. Kuoro jää kuulostamaan objektiiviselta ja hieman etäiseltä, mikä on sen perusominaisuus, ellei siltä osata vaatia enempää. Kuoron pitää voida luottaa johtajaansa, ja johtajan pitää soittaa soitintaan, ei vain antaa soida. Hänen pitää tietää, miten välittää teoksen ilmaisu kuorolaisilleen ja orkesterille, sekä osata vaatia myös laulusolisteilta tarpeeksi. Hänen tulee olla huippumusikaalinen ja taidoiltaan huippuammattilainen niin muusikkona kuin kasvattajana. Ennen kaikkea hänen tulee pyrkiä olemaan aidon rehellinen ihmisenä kuoropojilleen, sillä he huomaavat epäaitouden välittömästi. Myötäelämisenkyky on yksi poikakuoronjohtajan tärkeimmistä ominaisuuksista.

Saksassa on pitkät perinteet siitä, että kuoronjohtajat ovat johtaneet myös orkesteriteoksia. Vaikka sielläkin puhutaan kirjallisuudessa (mm. Thomas & Wagner 2003, 17) kuoronjohtajan ja orkesterinjohtajan erilaisesta lyönnistä, niin siellä kuitenkin tämä käytäntö on otettu myös koulutuksessa huomioon. Toivoisin myös enemmän sitä, että Suomessa ymmärrettäisiin musiikinjohtamisen merkitys laajemmin ja että jakaminen kuoron- ja orkesterinjohtajiin vähenisi: olisi vain musiikkia johtavia hyviä muusikoita. Kokemuksen perusteella väitän, että kyse on instrumentin eroista ja niille sävelletyn musiikin eroista. Onneksi nykyinen orkesterinjohdon professori Sibelius-Akatemiassa, Atso Almila, on myös ilmaissut saman asian ja toivoo asiaan parannusta (Almila & Panula 2010, 62).

Kuoronjohtajien ja orkesterinjohtajien erottelua tukee tahtomattaan ammattiorkesterilaitos, ja ammattikuorojen puuttuminen vaikuttaa myös kuoronjohdon imagoon. Kuoronjohtajat johtavat Suomessa amatöörikuoroja, joiden työtahti on erilainen kuin poikakuoroissa. Parhaimmat poikakuorot työskentelevät parhaimmillaan ammattimaisesti niin kuin edellä on kuvattu.

Suomessa ei vielä ole valitettavasti yhtään kuorokouluun perustuvaa poikakuoroa. Nykyiset kuoropojat elävät länsimaissa aivan eri ympäristössä kuin Bachin aikaiset tuomaskuorolaiset. He ovat television, ja tietokoneiden aikana nähneet ja kokeneet sellaista, mitä eivät Bachin aikaan kokeneet aikuisetkaan. Älyllisesti he ovat tottuneet käsittelemään ja ratkomaan monimutkaisia ongelmia. Paremmat elinolosuhteet ja ravinto, kuolettavien kulkutautien häviäminen ja pitempi ihmisten elinikä ovat muuttaneet ympäristöämme. Bachin aikaan elämä oli karumpaa ja turvattomampaa ja ihmisikä oli lyhyempi, äänenmurroskin tuli pari vuotta myöhemmin. Elämä ei ollut niin kiireistä kuin nykyään, ja ihmisillä oli aikaa keskittyä asioihin. Musiikkia tehtiin mahdollisimman korkealla vaatimustasolla.

Vaikka elämä on erilaista, mahdollisimman korkealle tähdätään nykyäänkin. Poikakuorot joutuvat kehittämään olosuhteista johtuen uusia tapoja varmistukseen perinnön jatkumisen. On perutettu musiikkileikkikouluja, jotta pojat saataisiin aikaisemmin laulamaan ja innostumaan laulamista, koska äänenmurros on aikaistunut ja poikakäänenä oloaika lyhentynyt. Kuorot ovat myös isompia, jotta ne voisivat paremmin sopeutua jatkuviin laulajiensa fyysisen kehityksen myötä heidän äänissään tapahtuviin muutoksiin. Myös ohjelmiston laajentuminen romanttisen ajan teoksiin vaatii suurempaa kuoroa. Kilpailu lasten ja perheiden ajasta puhuu kuorokoulun puolesta. Cantores Minoreskin tarvitsisi koulun, jossa kaikki kuoropojat kävisivät ja jossa harjoitukset olisivat koulupäivän aikana tai heti sen jälkeen. Koulu voisi muuten olla tavallinen koulu, jossa olisi muitakin oppilaita. Kouluun tultaisiin kolmannelle luokalle ja sitä käytäisiin lukion loppuun. Tämä on Cantores Minores -kuoron suurin haave ja sisältyy kuoron visioon 2022 kuorokoulusta Helsinkiin. Koulussa olisi myös tytöille oma kuoro.

Poikasopraanosta on puhuttu kautta aikojen enkelinäänenä. Luonnehdinnalla kuvataan sitä kaunista sointia, jolta kirkas ja kuulas vibratoton pojanääni kuulostaa. Tämä on myös protestanttisen poikakuoron soinnin ydin. Vaikka laulajia olisi useampia, ääni kuulostaa vieläkin yhden laulamalta, vain äänenvoimakkuus hieman kasvaa. Tämä sointi on läpikuultava myös poika-alttojen ja nuorten miesäänten kanssa. Sointi sopii erittäin hyvin barokkimusiikkiin. Matalampi viritystaso, jota periodisoittimet käyttävät, ei ole nuorille äänille aina kuitenkaan eduksi varsinkaan basson tai alton suhteen, jolloin niistä tulee pojille helposti liian matalia. Sointikin muuttuu tummemmaksi vastoin poikakuoron perussointia, joka on kirkas ja kuulas. Sävellajin madaltaminen sotkee silloin myös soinnin lisäksi intonaatiota, koska soinnista tulee tummempi. Toisaalta pohja heikkenee, koska nuoret bassot laulavat matalammalta hiljaisemmin. Periodisoittimien käyttöä pitää aina tarkkaan harkita, ja niinpä teen töitä Cantores Minoresin kanssa sekä modernien että periodisoittimien kanssa riippuen aina myös siitä, millainen kuoro on käytettävissä tai oikeammin millaisen kuoron ajattelen oleva käytettävissä, koska sitä ei voi koskaan tietää, ainoastaan aavistaa. Arvaamattomuus tietysti vaikeuttaa suunnittelua. Konsertteja pitää sopia vuosien päähän tietäen, että tämänhetkisistä sopraanoista ja altoista kukaan ei laula tulevassa konsertissa enää sopraanoa ja alttoa. Mutta sovitut konsertit on hoidettava, ja on luotettava siihen, että tarpeelliset laulajat ovat aina käytettävissä.

On suuri etuoikeus saada johtaa samoja teoksia aina uudestaan. Kuvaamani vuoden 2010 harjoitusprosessin jälkeen olen johtanut *Matteus-passion* kahtena vuonna.

Joka kerta olen yrittänyt löytää teokseen jotain tuoretta. Kyse on aina ollut pienistä asioista, mutta aina olen löytänyt muutaman asian, joita en aiemmin ole huomannut samalla tavalla. Sitä paitsi produktio on kuitenkin aina uusi, koska puolet miesäänistä ja kaksi kolmasosaa poikaäänistä laulaa joka kerta ensimmäistä kertaa *Matteuspassiota*. Johtajallakin on uusi mahdollisuus saada tehdä teos uudestaan ja yrittää löytää parempia ratkaisuja niihin paikkoihin, jotka eivät olleet kovin onnistuneesti ratkaistuja edellisellä kerralla. Koskaan teos ei ole täysin valmis, onneksi. Vuoden 2010 prosessista opin, että orkesterin omaa harjoitusta ei pidä pitää liian aikaisin ennen varsinaisia yhteisharjoituksia, liian aikaisin pidetyn harjoituksen hyöty on aika pieni. Toisaalta *Matteus-passion* peräkkäiset harjoitukset maanantaina ja tiistaina sekä konsertti keskiviikkona olivat kaikille raskaita, erityisesti pojille mutta myös solisteille orkesterilaisilla ja minulle. Johtuen myös Tuomiokirkon aikatauluista harjoituksia ei voi järjestää milloin vain. Seuraavina vuosina yritin suunnitella maanantaiharjoituksen niin, että kuorolaiset pääsisivät aikaisemmin pois, jolloin harjoitin lopuksi vain solistiosuuksia. Tällöin solistit ja soittajat joutuivat odottamaan vähän pitempään, mutta heidän olivat työtään tekeviä aikuisia.

Muuten harjoitusaika oli riittävä. Olin erittäin tyytyväinen kuoron oppimiskykyyn ja kuoron omien solistien suoritukseen. Olen mielestäni oppinut paremmin säästämään poikia ja luottamaan heidän kykyynsä laulaa tarkasti ja innostuneesti konsertissa. Poikiahhan ei saa ajaa loppuun ennen konsertteja. Tärkeintä on tietenkin, että he pysyvät terveinä ja pystyvät osallistumaan esityksiin täysipainoisesti. Minulta meni vuosia ymmärtää, että pojat eivät olleet niin kuin aikuiset, joita voi pyytää säästämään ääntään harjoituksissa. Eivät pojat osanneet tehdä sitä itse, koska olin aina vaatinut heitä tekemään parhaansa, vaan minun piti konkreettisesti sanoa, missä kohdassa mikäkin ryhmä ei laula ja mitä säveliä ei lauleta, kun säästetään ääntä konserttiin.

Solistien kanssa ei ollut sinänsä ongelmia, mutta olisin halunnut kaikkien kanssa pianoharjoituksen ennen ensimmäistä orkesteriharjoitusta, jolloin olisimme voineet sopia asioista yksityiskohtaisemmin ja voineet kokeilla muutamaa vaihtoehtoa niin musiikillisesti kuin tempollisestikin. Nyt heidän osuutensa jäivät vähemmän harkituiksi kuin kuoron ja orkesterin. Harmillista oli myös, että aikataulut menivät osittain myös päällekkäin toisten harjoitusten kanssa. Osa solisteista oli kiinnitetty yksinkertaisesti liian myöhään.

Tulkinnallisesti olen yleisesti ottaen hidastanut kuoro-osien tempoja ja nopeuttanut soolo-osien tempoja. Ehkä tempoista on tullut sen myötä luontevampia. Tosin

joka produktio on aina uusi, ja ainakaan minä en pysty muistamaan vuosien takaisia tempoja, tuskin kukaan muukaan. Koraalien tulkinta mietityttää joka kerta. Miten painotan tekstejä, miten nyanssit menevät, miten käsittelen fermaatteja eli säerajoja? Joka kerta vaihdan niitä, koska harvoin olen ollut täysin tyytyväinen jonkin koraalin tulkintaan edellisellä kerralla.

Poikakuoroista on kasvanut valtava määrä muusikoita. Monilla mieslaulajilla on poikakuorotausta, samoin monilla kuoronjohtajilla, kapellimestareilla ja kirkkomuusikoilla. Silti suurin osa kuoropojista valitsee ammatikseen jonkun muun kuin musiikin, mikä on hyvä. Poikakuorojen tavoitteena ei ole kasvattaa ammattimuusikoita, paitsi tietenkin uusia poikakuoronjohtajia, mutta toki poikakuoro tarjoaa kuorolaisille erinomaiset edellytykset muusikoksi kasvamisen pohjaksi, jos poika vain itse sitä haluaa. Ennen kaikkea poikakuorot haluavat kuitenkin kasvattaa onnellisia ja tasa-painoisia ihmisiä, jotka rakastavat musiikkia. Poikakuorolaisten merkitys kuoroelämälle on myös valtava. Suomessakin entiset cantoresminoreslaiset (vuoteen 2012 mennessä poikia oli ollut lähes 3000) muodostavat monen kuoron miesäänten ytimen.

Kirkollinen poikakuoro on poikkeuksellinen ilmiö nyky maailmassa. Pojat jaksavat tehdä pitkäjänteistä työtä ja opetella vaativia teoksia. Se ei onnistu pakolla, vaan siinä on jotakin ainutlaatuista. Pitää olla oma halu oppia ja olla mukana. Laatu on paras tae siihen, että halutaan tehdä näin vaativaa työtä.

Joku on ironisesti todennut, että Jumalan täytyy olla olemassa, koska poikakuorot ovat säilyneet vaikeuksista huolimatta tähän päivään asti. Tässä työssäni olen pystynyt raapaisemaan vain pinnalta sitä, mikä kirkollinen poikakuoro on. Saksalaisilla on asiaa valaiseva sanonta, Saksahan on poikakuorojen luvattu maa: "Engeln, Bengeln und Musik" (enkeleitä, pojanviikareita ja musiikkia).

Pojat ovat poikia, kuoropojatkin.

6 LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

AALTO, ANNA-LIISA & PARVIAINEN KATI 1990. *Auta ääntäsi*.
Keuruu: Otava 8. painos.

ALMILA, ATSO & PANULA JORMA 2012. *Vaistoa on vaikia opettaa*.
Juva: Kustannusosakeyhtiö Teos Helsinki.

CANTORES MINORES, KANNATUSYHDISTYS 2013. *Vuosikertomus 2013*
Helsinki

DREYFUS, LAURENCE 1987. *Bach`s Continuo Group – Players and Practices in His vocal Works*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

GARDINER, JOHN ELIOT 2014. *Bach – Music in the Castle of Heaven*.
New York: Alfred A. Knopf.

HALSEY, SIMON 2011. *Vom Konzept zum Konzert*.
Germany: Schott. Freiburger Graphische Betriebe.

HENELL, TERO-PEKKA 1985. *Kuin huilu ja oboe*.
Heinz Hofmannin haastattelu. *Suomen Kuvalehti* 44/1985.

HERRMANN, MATTHIAS 2004. *Kreuzkantor zu Dresden - Rudolf Mauersberger*.
Deutschland: Stoba-Druck, Lambertswalde.

HILEY, DAVID 2009. *Gregorian Chant*.
Cambridge: University Press.

HOFMANN, HEINZ 1966. Äänenkäytön opas I – lasten äänenmuodostus.
suomentaneet Päivi ja Seppo Heikinheimo. Helsinki: Westerlund.

HOFMANN, HEINZ 1983. Äänen mutaatio poikakuoron ongelmana - Cantores Minores 1953-1983. Oriveden sanomalehti osakeyhtiö: Cantores Minores -poikakuoron kannatusyhdistys.

HÄRTWIG, DIETER & HERRMANN MATTHIAS, 2006. Der Dresdner Kreuzchor.
Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

JÄPPINEN 1. JÄPPINEN, JERE 2003. Harpun helähdys arkistossa – Ääniä Helsingin musiikin historian hiljaisilta vuosisadoilta 1550–1812.

Toim. Jäppinen J. Harpunkielistä Shimmykarkkiin. Helsingin kaupungin museo. Narinkka 2003.

JÄPPINEN 2. JÄPPINEN, JERE 2003. Helsingin tiernapojat.

Toim. Jäppinen J. Harpunkielistä Shimmykarkkiin: Helsingin kaupungin museo. Narinkka 2003.

KLINGFORS, GUNNO 1985. Instrumental praxis.

von Heijne, Ingemar & Jacobs, René & Klingfors, Gunno & Öhrwall, Anders 1985. Barockboken. Stockholm: AB Carl Gehrman's musikförlag.

MAUL, MICHAEL 2012. "Der berühmte Chor" – Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804). Leipzig: Lehmanns Verlag.

MECKE, ANN-CHRISTINE 2007. Mutantenstadt.

Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin Olaf Gaudig & Peter Veit GbR.

MELAMED, DANIEL R. 2005. Hearing Bach's Passions.

Oxford: Oxford University Press.

MUNDUS, DORIS 2012. 800 Jahre Thomana.

Leipzig: Lehmanns Verlag.

OTONKOSKI, PIRKKO-LEENA 2003. Cantores Minores – Helsingin tuomiokirkon poikakuoron viisi ensimmäistä vuosikymmentä 1952–2002. Vantaa: Cantores Minores -kannatusyhdistys.

PAJAMO, REIJO & TUPPURAINEN, ERKKI 2004. Kirkkomusiikki – Suomen musiikin historia. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo: WS Bookswell Oy.

PARROTT, ANDREW 2000. The Essential Bach Choir.
Woodbridge: The Boydell Press.

PHILLIPS, KENNETH HAROLD 1996. Teaching Kids to Sing.
USA: Schirmer Books.

PIHKANEN, TIMO 2011. Opas lasten laulamiseen.
Sulasol. Tampere: Tammerprint

PLATEN, EMIL 2006. Johann Sebastian Bach – Die Matthäus-Passion.
5. Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle.

RIFKIN, JOSHUA, 1981. Bach's chorus. paper prepared for the Annual meeting of the American Musicological Society, Boston 1981.
Julkaistu liitteenä numero 6, teoksessa Parrott, Andrew 2000. The Essential Bach Choir. Woodbridge: The Boydell Press.

SMALLMAN, BASIL 1957. The Background of Passion Music.
Great Britain: The Northumberland Press Limited

SCHMIDT-GADEN, GERHARDT 2009. Wege Der Stimmbildung 2009.
4. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Mein: Edition Hieber im Allegra Musikverlag.

THOMAS, KURT & WAGNER, ALEKSANDER 2003. Lehrbuch der Chorleitung,
Band 3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

TUPPURAINEN, ERKKI 2003. Kirkkomusiikin historia ja nykypäivä.
Toim. Erkkilä Lasse & Tuovinen Ulla. & Tuppurainen Erkki. Kirkkomusiikin käsikirja
2003.
Helsinki: Kirjapaja.

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED 1732. Musicalisches Lexicon oder musicalische
Bibliothec - Neusatz des Textes und der Noten. Herausgeber 2001. Kassel: Bären-
reiter Verlag Karl Vötterle.

WEIL, ELIZABETH 2013. Where have all the Sopranos gone?
New York Times Magazine. November 8, 2013.

WOLFF, CHRISTOPH 2000. Johann Sebastian BACH – The Learned Musician.
New York: W. W. Norton & Company.

WOLFF, CHRISTOPH 2012, Zur historischen Begründung der Musiktradition St.
Thomae zu Leipzig.
Herausgeber: Altner Stefan & Petzoldt Martin. 800-jahre Thomana.
Leipzig: Verlag Janos Stekovics.

ZERANSKA-GEBERT, GRAZYNA & LAMPINEN, TEUVO 2012. Parlando musiik-
kisanakirja – hakusana basso continuo. 2. painos. Vantaa: Gaudeamus Helsinki Uni-
versity Press.

Elektroniset lähteet:

www-dokumentit:

<http://www.cantoresminores.fi> (luettu 22.5.2015)

<http://www.domspatzen.de> (luettu 30.3.2015)

<http://www.kreuzchor.de> (luettu 13.4. 2015)

<http://www.thomanerchor.de> (luettu 21.5. 2015)

<http://www.wellscathedral.org.uk> (luettu 14.5. 2015)

DVD-lähteet:

J.S. Bach: Mattheus-Passion.
Thomanerchor, Gewandhausorchester, Biller.
accentus music ACC20256. 2012.

Nuotit:

J.S. Bach: Matthäus-Passion BWV 244 Orkesteripartituuri.
Neue Ausgabe. Kassel: Bärenreiter BA 5038.

J.S. Bach: Matthäus-Passion BWV 244 Pianopartituuri, Urtex.
Kassel: Bärenreiter BA 5038-90

J.S. Bach: Matthäuspassion BWV 244 Orkesteripartituuri. In den Versionen von Felix Mendelssohn Bartholdy Berlin 1829 und Leipzig 1841.
Kassel: Bärenreiter BA 9088.

J.S. Bach: Mattheus-Passion BWV 244 Autograph. Staatsbibliothek zu Berlin.
Kassel: Bärenreiter faksimile.