

Katja Reinisalmi ja Leena Salminen

Francis Poulencin *Sekstetto*

Analyysista konserttiin

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

18.12.2015

Tekijät Otsikko	Katja Reinisalmi ja Leena Salminen Francis Poulencin <i>Sekstetto</i> - Analyysista konserttiin
Sivumäärä Aika	40 sivua + 1 liitettä 18.12.2015
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	MuT Kai Lindberg
<p>Tämä opinnäytetyö on monimuototyö, joka käsittelee Poulencin <i>Sekstettoa</i> pianolle, huilulle, oboelle, klarinetille, fagotille ja käyrätorvelle. Opinnäytetyö sisältää konsertin ja kirjallisen osuuden. Kirjallinen osuus painottuu Poulencin <i>Seksteton</i> analysointiin.</p> <p>Opinnäytetyö jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa kerrotaan Poulencista ja hänen elämästään. Siinä avataan hänen tyyliään säveltäjänä ja tutkitaan hänen muutakin kamarimusiikkituotantoaan. Toisessa osassa keskitytään Poulencin <i>Seksteton</i> analysointiin. Analyysin tarkoitus on auttaa teoksen hahmottamisessa ja sitä kautta tukea eheän esityksen luomista. Analyysin tukena työssä käytetään erilaisia nuottiesimerkkejä ja rakennekaavioita. Opinnäytetyön viimeinen osa käsittelee Poulencin <i>Seksteton</i> parissa käytyä harjoitusprosessia, konsertin suunnittelua ja itse konserttia.</p> <p>Konsertti taltioitiin äänitteelle keväällä 2015. Opinnäytetyön ohessa olevalla äänitteellä esiintyvät Niina Ranta pianossa, Sara Antikainen huilussa, Leena Salminen oboessa, Josu Izco klarinetissa, Topias Kiiskinen fagotissa ja Katja Reinisalmi käyrätorvessa.</p> <p>Opinnäytetyön tavoitteena oli tuottaa suomenkielistä materiaalia Poulencista ja hänen <i>Sekstetostaan</i>. Opinnäytetyössä pohditaan myös <i>Seksteton</i> analysoinnin vaikutusta teoksen esittämiseen ja muiden muusikoiden mahdollisuutta hyödyntää analyysia omassa työskentelyssään teoksen parissa.</p>	
Avainsanat	Francis Poulenc, <i>Sekstetto</i> , analyysi, konsertti

Authors Title Number of Pages Date	Katja Reinisalmi and Leena Salminen Francis Poulenc's <i>Sextet</i> - From Analysis to Concert 40 pages + 1 appendices 18 Dec. 2015
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Pedagogy
Supervisor	Kai Lindberg, DMus
<p>This final project examines Poulenc's <i>Sextet</i> for piano, flute, oboe, clarinet, bassoon and horn. The project includes a concert and a written report. The written part focuses on the analysis of the Poulenc's <i>Sextet</i>.</p> <p>The report is divided into three parts. The first part introduces Poulenc and his life, as well as his style as a composer and the rest of his chamber music works. The second part focuses on the analysis of the <i>Sextet</i>, which was conducted in order to gain an insight into the piece and thus help to create an excellent performance. The analysis is supported with notation examples and structure charts. The last part of the report reflects on the rehearsing process of the piece and the planning and organizing of the concert.</p> <p>The concert was recorded in the spring of 2015. The players were Niina Ranta (piano), Sara Antikainen (flute), Leena Salminen (oboe), Josu Izco (clarinet), Topias Kiiskinen (bassoon) and Katja Reinisalmi (horn).</p> <p>The objective of this final project was to produce Finnish material on Poulenc and his <i>Sextet</i>. The analysis was highly beneficial for the players who performed the piece in spring 2015 and hopefully it will also help other ensembles practicing the piece.</p>	
Keywords	Francis Poulenc, <i>Sextet</i> , analysis, concert

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Francis Poulenc	3
2.1	Elämä	3
2.2	Musiikillinen tyyli	9
2.3	Tyylikaudet	12
2.4	Kamarimusiikki	14
3	<i>Sekstetto</i> pianolle, huilulle, oboelle, klarinetille, fagotille ja käyrätorvelle op. 100	16
3.1	Teoksen taustoista	16
3.2	Havaintoja teoksesta	16
3.2.1	Ensimmäinen osa - <i>Allegro vivace</i>	17
3.2.2	Toinen osa - <i>Divertissement</i>	23
3.2.3	Kolmas osa - <i>Finale</i>	26
4	Konsertti	34
4.1	Harjoitusprosessi	34
4.2	Konsertin suunnittelu ja esitys	36
5	Pohdinta	38
	Lähteet	40
	Liitteet	
	Liite 1. Konsertin käsiohjelma	

1 Johdanto

Idea opinnäytetyöhömmme lähti siitä kun mietimme, että mikä aihe yhdistäisi meitä, eli oboeta ja käyrätorvea. Muutaman viikon pohdittuamme, emme keksineet muuta yhdistävää tekijää kuin puhallinkvintetin. Samaan aikaan meillä alkoi opinnot Sibelius-Akatemiassa klassisen musiikin osastolla. Päädyimme tekemään kamarimusiikkiopintojamme samaan puhallinkvintettiin, jossa yhdeksi teoksista oli valikoitunut Francis Poulencin *Sekstetto* puhalltimille ja pianolle. Kyseinen teos on merkittävä osa puhallinkvintetin repertuaaria ja siksi päätimme ottaa juuri tämän teoksen opinnäytetyömme aiheeksi.

Opinnäytetyömme sisältöä tarkemmin suunnitellessamme päädyimme monimuototyöhön, jossa pystyimme konserttiosuudessa hyödyntämään kamarimusiikkiryhmäämme. Halusimme myös samalla tuottaa suomenkielistä materiaalia Francis Poulencista sekä erityisesti hänen *Sekstetostaan*, koska sitä ei ollut ennestään saatavilla paljoakaan. Tavoitteenamme oli myös testata vaikuttaako teoksen analysointi sen tulkintaan ja esittämiseen.

Toisessa luvussa alustamme työtämme kertomalla ensin Francis Poulencin matkasta epävarmasta nuorukaisesta kohti oman tyylin omaavaa säveltäjää sekä esittelemme tyylikaudet, joihin Poulencin musiikki voidaan jakaa. Kerromme hänen musiikillisesta tyylistään ja kamarimusiikin tyypillisistä piirteistä Keith W. Danielin *Francis Poulenc His Artistic Development and Music Style* -kirjan pohjalta.

Luvussa kolme kerromme teoksen taustoista ja omia havaintojamme teoksesta. Ennen perehtymistä jokaiseen osaan erikseen esittelemme havaintoja koko teoksesta. Analyysia käydään läpi osa kerrallaan ja siinä keskitytään erityisesti *Seksteton* muotoon, muotoa tukeviin sävellajivaihdoksiin ja osien rajapaikkojen paikantamiseen. Analyysin tukena työssä käytetään erilaisia nuottiesimerkkejä ja rakennekaavioita. Vertaamme myös omia havaintojamme luvussa kaksi esiteltyihin Poulencin musiikillisen tyylin ja kamarimusiikin tyypillisiin piirteisiin. Lukijaa voi helpottaa partituurin käyttäminen havainto-osuutta lukiessa.

Konserttia käsittelevässä luvussa kerromme ensin kamarimusiikkiryhmämme alkuvaiheista ja Poulencin *Seksteton* kanssa läpikäydystä harjoitusprosessista ja matkasta kohti

konserttia. Kerromme myös konsertin järjestämiseen liittyvistä valmisteluista ja itse konsertista. Halusimme kuitenkin pitää opinnäytetyömme pääpainon teoksessa itsessään eikä niinkään konsertin järjestämisessä.

Opinnäytetyömme on suunnattu erityisesti musiikinopiskelijoille, jotka ovat aloittamassa Poulencin *Seksteton* soittamisen. Työstämme on hyötyä myös yleisesti Poulencin musiikista kiinnostuneille.

2 Francis Poulenc

2.1 Elämä

Francis Poulenc syntyi 7.1.1899 Pariisin sydämessä hyvin lähellä *Place de la Madeleine*. Poulenc syntyi varakkaaseen porvariperheeseen. Kummatkin Poulencin vanhemmista vaikuttivat tasavertaisesti hänen henkiseen, kulttuuriseen ja musiikilliseen kehitykseensä. Henkinen ja uskonnollinen kehitys oli pääosin hänen isänsä Emile Poulencin ansiota. (Daniel 1982, 1.) Myöhemmin Poulenc yhdistikin vahvan katolisen uskonsa juuri isän puolen sukuun (Chiménes 2015). Poulencin isä oli harras katolilainen, muttei millään tavalla ahdasmielinen vaan ennemminkin vapaa-ajattelija. Hänen isänsä käsitys uskosta ja jumalasta oli positiivinen ja iloinen ja perustui syvään jumaluskoon. Poulencin itsensä usko ei millään tavalla ollut heikkoa, vaikka hänen uskonnollisen ja hengellisen musiikkituotantonsa valtasikin iloisuus ja aistillisuus. Nämä ominaispiirteet kertoivat Poulencin realistisesta näkemyksestä omaan uskonnolliseen vakaumukseensa. (Daniel 1982, 1.)

Äidiltään Jenny Royerilta nuori Poulenc omaksui rakkautensa runoihin ja maalaamiseen, kirjallisuuteen, draamaan, balettiin ja elokuvaan. Hänen äitinsä toimi ikään kuin vastapainona hengellisyyttä painottavalle isälle, ja juuri äitinsä ja äidin puolen suvun kautta Poulenc tutustui jo varhain Pariisin kulttuurielämäänsä. Poulencin äidin suku oli jo useamman sukupolven ajan asunut Pariisissa, ja heidän perheessään oli aina nautittu pääkaupungin tarjoamista kulttuuririennoista. Poulencin eno Marcel Royer otti nuoren Poulencin mukaansa konsertteihin, teattereihin ja taidenäyttelyihin. Poulencin äiti ja hänen enonsa järjestivät myös säännöllisesti illanistujaisia Poulencien asunnossa Pariisissa ja kutsuivat sinne aikansa merkittäviä kulttuurialan vaikuttajia laulajista näyttelijöihin. (Daniel 1982, 1–2.)

Poulencin vanhemmat olivat vahvoja persoonia ja täysin vastakohtia toisilleen, joten ei siis ole ihme, että nuori Poulenc joutui kasvaessaan pohtimaan moneen otteeseen omaa persoonallisuuttaan, ajatusmaailmaansa ja näkemyksiään. Molemmat vanhemmat vaikuttivat Poulencin persoonallisuuden ja estetiikan tajun muovautumiseen. Hellä ja hurskas Poulenc joutui läpi elämänsä elämään sovussa railakkaan, elämän nautintoja etsivän puolensa kanssa, ja myöhemmin nämä kaksi eri puolta nousivat esiin hänen musiikissaan hyvin arvaamattomasti. (Daniel 1982, 2.)

Piano-opinnot Poulenc aloitti viisivuotiaana äitinsä opastuksella (Chiménes 2015). Molemmat hänen vanhemmistaan arvostivat musiikkia, mutta oli selvää, että Poulenc perii musiikkimakunsa äidiltään, mikä näkyy muun muassa molempien läpi elämän kestäneessä ihailussa W. A. Mozartin musiikkia kohtaan. Poulencin äiti oli taitava amatööri-pianisti, ja hän soitti usein Franz Schubertin, Frédéric Chopinin ja Domenico Scarlattin musiikkia, ja myös näitä säveltäjiä kohtaan Poulenc tunsi suurta kunnioitusta. Poulencin isä taasen ihaili Hector Berliozin, César Franckin ja Gabriel Faurén musiikkia, joista yksikään ei kuulunut Poulencin itsensä ensisijaisiin lempisäveltäjiin. Sävellystyössään Poulencilla oli erityinen lahja tuottaa lyyrisiä melodioita. Tämä kyky yhdistettynä hänen musiikkinsa diatonisuuteen voidaan ainakin osittain jäljittää siihen kevyeen ja iloiseen musiikkiin, jota hän kuuli säännöllisesti ollessaan lapsi ja nuori (Daniel 1982, 2, 315).

Viralliset pianotunnit Poulenc aloitti kuusivuotiaana, ja jo hyvin varhain hän soitti Frédéric Chopinin ja Claude Debussyn musiikkia. Viidentoista ikäisenä Poulenc kiinnostui Arnold Schönbergin musiikista, jota hän pystyi jo tuolloin soittamaan. Schubertin pianokappaleet kuuluivat myös nuoren Poulencin ohjelmistoon, ja niistäkin Poulenc on saanut vaikutteita sävellyksiinsä. Schubert ei ehkä vaikuttanut Poulenciin niin suoraan kuin muut hänen ihailemansa säveltäjät, mutta Schubertin musiikin tunnelit ja henki jättivät jälkensä Poulencin sävellysten melodioihin. Erityisesti kun kyseessä olivat teokset laulajalle ja pianolle, Schubertin vaikutus oli huomattava. Poulenc usein itse myönsikin, että hän viimeisteli liediansä melodioita opiskelemalla ja esittämällä Schubertin liedejä Pierre Bernacen kanssa. (Daniel 1982, 2–3.)

Toinen säveltäjä, jota Poulenc ihaili jo varhain, oli Claude Debussy. Tiedetään, että Poulenc liikuttui hyvin vahvasti, kuultuaan Debussyn harpulle ja jousiorkesterille säveltämän *Danses sacrée et profanen* vuonna 1907. Ehkä juuri tämä kokemus johdatti Poulencin melkein 50 vuotta myöhemmin kirjoittamaan: ”Ei epäilystäkään, Debussy herätti minussa kiinnostuksen musiikkiin.”¹ Varhaisen ihailun ansiosta Poulenc tutustui hyvin laajasti Debussyn musiikkiin, ja sen seurauksena hän alkoi soittaa ja opiskella Debussyn pianokappaleita ja hänen teostensa melodioiden rakenteita. Poulencin ensimmäinen teos on koelma pianopreludeja (*Préludes*), jonka hän kirjoitti vuonna 1916, ja jota ei koskaan julkaistu ja joka myöhemmin tuhottiin. Tämä on hänen ainoa sävellyksensä, jonka hän kirjoitti puhtaan ”Debussy inspiraation” vaikutuksen alaisena. Poulenc ihaili vahvasti Debussyn melodioita ja oopperaa *Pelléas et Mélisande*, ja hän pitikin Debussya yhtenä

¹ Tekijöiden vapaa suomennos

suurimmista ja merkittävimmistä melodioiden säveltäjistä, joka oli koskaan elänyt. Poulenc ihaili erityisesti Debussyn vaatimusta oikeasta metriikasta laulumusiikissaan, kuin myös Debussyn luontaista vaistoa käyttää pidättyväistä ja vähäpuheista runoutta musiikissaan. Poulenc ei koskaan tavannut Debussya, sillä Debussy kuoli syöpään juuri niihin aikoihin kun Poulencin ura oli lupaavasti aluillaan. (Daniel 1982, 3.)

Poulencin ja muiden ranskalaisten 1900-luvun alun säveltäjien kesken on yksi merkittävä ero: Poulenc ei koskaan opiskellut sen ajan vakiintuneissa musiikkikouluissa (Daniel 1982, 9). Huolimatta Poulencin ilmiselvistä lahjakkuudesta ja musiikkimausta, Poulenc taipui isänsä tahtoon ja suoritti tavanomaisen toisen asteen koulutuksen Lycée Condorcet'ssa (Chiménes 2015). Hänen äitinsä olisi kuitenkin tahtonut hänen pyrkivän Pariisin konservatorioon. Suoritettuaan opintonsa, Poulenc yritti päästä sisään Pariisin konservatorioon näyttämällä joitain varhaisia töitään arvostetulle opettajalle Paul Vidalille. Poulencin yritys tyrmättiin kuitenkin täysin. (Daniel 1982, 9.)

Ensimmäinen maailmansota ja Poulencin vanhempien varhainen kuolema sekoittivat kaikki Poulencin suunnitelmat. Poulencin äiti kuoli hänen ollessa 16-vuotias ja isä kun hän oli 18. Vuodesta 1914 vuoteen 1917 saakka Poulenc oli Ricardo Viñesin oppilaana. Viñes oli Poulencille paljon enemmän kuin opettaja. Hän toimi Poulencille eräänlaisena henkisenä ohjaajana ja hänellä oli kunnia toimia Poulencin varhaisten töiden ensimmäisenä esittäjänä. Poulenc on myöntänyt, että Viñes vaikutti merkittävällä tavalla hänen uraansa pianistina ja säveltäjänä. Opettajansa avulla Poulenc tapasi useita merkittäviä oman aikansa säveltäjiä, esimerkiksi Georges Auricin, Erik Satien ja Manuel de Fallan. (Chiménes 2015.)

Poulenc tuhosi useita ensimmäisiä sävellyksiään ja sävellyskokeilujaan. Poulencin ensimmäisen nykyäänkin tunnetun teoksen kantaesitys oli Pariisissa vuonna 1917. Teoksen nimi on *Rapsodie nègre*, jonka kokoonpano on huilu, klarinetti, jousikvartetti, baritoni ja piano. Teos oli omistettu Satielle ja se esitettiin pariisilaisessa teatterissa, *Théâtre du Vieux-Colombier*, osana nykymusiikin konserttisarjaa. Igor Stravinsky huomasi nuoren Poulencin ja hänen lahjansa, ja auttoi Poulencia saamaan ensimmäisiä teoksiaan julkaistavaksi Lontooseen. (Chiménes 2015.)

Poulenc ei antanut asepalveluksen häiritä säveltämistään. Tuona aikana hän sävelsi huomattavat teoksensa *Trois mouvements perpétuels* pianolle ja *Le bestiaire* laulajalle, huilulle, klarinetille, fagotille ja jousikvartetille. Pianoteoksesta tuli heti hyvin suosittu.

Poulencin töitä esitettiin usein taidemaalari Emile Lejeunen studiossa pidetyissä konserteissa Huyghensin korttelissa Montparnassen kukkulalla Pariisissa. Konserttien ohjelmiin sisältyi myös Darius Milhaudin, Georges Auricin, Arthur Honeggerin, Germaine Tailleferren ja Louis Dureyn sävellyksiä. Tämä johti ryhmän Les Six (alkuperäiseltä nimeltään Groupe des Six) syntyyn vuonna 1920 Henri Colletten mainostaessa heitä kaikkia konserttiarvostelussaan. Les Six -ryhmä oli paljon tekemisissä säveltäjä Erik Satien kanssa. Näitä säveltäjiä yhdisti ennemminkin vahva ystävyys kuin yhteinen esteettinen näkemys. Ryhmän jäsenet suhtautuivat toistensa työhön välillä hyvinkin kriittisesti, ja se saattaa osaltaan selittää sen miksi Poulenc aina aika ajoin tuhosi omaa varhaista tuotantoaan. (Chiménes 2015.)

Poulencin opiskelu ja ura eivät seuranneet tavanomaista kehitystä, jossa ensin opiskellaan ja vasta sen jälkeen siirrytään ammattiin. Poulencin opiskeluvuodet limittyivät hänen alkavan uransa kanssa. Poulencin maine säveltäjänä oli jo herättänyt huomiota, kun hän lähestyi Charles Koechlinia vuonna 1921 pyytäen häneltä tunteja. Tähän mennessä Poulenc oli seurannut säveltäessään vaistojaan ja tuntemuksiaan pikemmin kuin älyä ja loogisuutta. Poulenc oli edelleen Koechlinin oppilas kun hän sai toimeksiannon Sergei Diaghileviltä, Ballet Russes'n perustajalta. Poulenc sävelsi Ballet Russes -ryhmälle baletin *Les biches*, josta tuli hyvin suosittu sekä yleisön että kriitikoiden keskuudessa. (Chiménes 2015.)

Poulenc vakiinnutti asemansa säveltäjänä Pariisin seurapiireissä sekä älymystön että taiteilijoiden keskuudessa aikana, jolloin yksityishenkilöiden tuki ja rahallinen kannatus näyttelivät vielä merkittävää roolia musiikkielämässä (Chiménes 2015). Princesse Edmond de Polignac, tyttönimeltään Winnaretta Singer, oli alkujaan amerikkalainen, mutta myöhemmin perheensä mukana Pariisiin muuttanut mesenaatti, joka tuki Pariisin taide-elämää ja siihen kuuluvia säveltäjiä, muusikoita ja taidemaalareita (Wikipedia1 2015). Hän tilasi Poulencilta konserton kahdelle pianolle ja orkesterille (*Concerto pour deux pianos*) ja urkukonserton. Samaan aikaan Poulenc sävelsi teoksiaan *Aubade*, joka on konsertto pianolle ja 18 instrumentille ja johon sisältyy myös balettikoreografiaa, ja *Le bal masqué* baritonille ja kamariorkesterille. Nämä teokset on sävelletty erityisesti Marie-Lauren ja Charles de Noaillessin, aikansa merkittävimpien mesenaattien eli taiteen suojelijoiden, järjestämiä tilaisuuksia varten. (Chiménes 2015.)

1920-luvun loppupuolella Poulenc ymmärsi ja myönsi itselleen oman homoseksuaalisuutensa. Samoihin aikoihin hän kärsi ensimmäisen vakavan masennuksen kautensa. Poulenc haavoittui henkisesti pysyvästi vuonna 1930 Raymonde Linossierin kuoleman johdosta. (Chiménes 2015.) Linossier oli Poulencin läheisin ystävä hänen nuoruusvuosiensa ajalta (Predota 2013). Poulencin kirjeet paljastavat Raymondin olleen ainut nainen, jonka kanssa Poulenc olisi koskaan halunnut mennä naimisiin (Chimenes 2015). Raymonde Linossier oli merkittävää sukua ja hän oli huomattavan älykäs ja sivistynyt nainen. Hänellä oli juristin tutkinto, hän julkaisi useita omia näytelmiään ja oli johtavassa asemassa aasialaisen taiteen museossa *Musée Guimetissa*. Linossierin vaikutus Poulencin säveltämien laulujen teksteihin oli merkittävä, sillä juuri hän tutustutti Poulencin aikansa surrealistisiin runoilijoihin Louis Aragoniin, André Bretoniin, Paul Eluardiin, James Joyceen ja Guillaume Apollinaireen, joiden tekstejä Poulenc myöhemmin käytti omissa lauluteoksissaan. Runoilijat kokoontuivat galleria-kirjakauppa *La Maison des Amis de Livresissä*, jossa he keskustelivat ja jakoivat runojaan muiden taiteilijoiden kanssa. Poulencilla ja Linossierilla oli samanlainen tapa nähdä asiat ja yhteneväinen maku taiteiden suhteen. Poulenc piilotti julkaistuihin teoksiinsa koodin, jonka vain he kaksi ymmärsivät, ja joka viittasi heidän syvään ystävyhteensä ja yhteisymmärrykseensä. *Cocardesin* partituurissa Poulenc kirjoittaa: "Raymondille, joka rakastaa minun laillani ranskanperunoita, itseään soittavaa pianoa, chromosta, simpukkapäällysteisiä korurasioita ja Pariisia. Hänen ystävänsä Francis. Kesä 1921."² (Predota 2013.)

Poulencin kirjoittamat kirjeet kertovat hänen elämänsä monimutkaisuudesta. Poulencin tunne-elämä oli ailahtelevaa, mikä olikin läheisesti sidoksissa hänen luovuuteensa säveltäjänä. Kirjeet paljastavat myös vuonna 1946 syntyneen salatun tyttären olemassaolon. Poulenc oli maanis-depressiivinen. Hän ponnahti aina syvästä masennuksesta takaisin innostuksen vaiheeseen, ja epäileväisyys ja tyytyväisyys omia töitään kohtaan riivasivat häntä vuorotellen. (Chiménes 2015.)

1930-luvulla Poulencin elämän maamerkkejä olivat hänen yhteistyönsä baritoni Pierre Bernacen kanssa ja hänen ensimmäiset uskonnolliset sävellyksensä. Poulenc ja Bernac muodostivat laulu-pianoduon ja vuonna 1934 he päättivät aloittaa yhdessä konsertoimisen. Poulenc ja Bernac esiintyivät paljon yhdessä ja Poulenc sävelsi Bernacille loppujen lopuksi noin 90 sävelmää. Heidän yhteistyönsä kesti aina vuoteen 1959 saakka eli yhteensä kaksikymmentäviisi vuotta. Poulencin elämän rytmi oli määrätietoista ja hurjaa,

² Tekijöiden vapaa suomennos

sillä konsertoimisjaksot ja säveltämiskaudet seurasivat vuorotellen toisiaan. Poulenc jatkoi elämänsä Pariisiin ja Ranskan keskiosissa Noizayessa sijaitsevan talonsa välillä. Pariisiin Poulenc säilytti sisäisen kiintymyksen ja talossaan Noizayessa hän vetäytyi työskentelemään. Pyhiinvaellus Lounais-Ranskassa sijaitsevaan kylään Rocamadouriin ja siellä olevaan pyhättöön Notre Dameen vuonna 1936 elvytti Poulencin uskoa, ja tämän vaelluksen seurauksena syntyi teos *Litanies à la vierge noire* naiskuorolle ja uruille. (Chiménes 2015.)

Suurimman osan toisesta maailmansodasta Poulenc vietti talollaan Noizayssa, alueella, joka oli saksalaisten hallussa (Chiménes 2015). Heti maailmansodan jälkeen Poulencin elämässä alkoi vaihe, jolloin hän keskittyi laulujen säveltämiseen. Vuosien 1945–1950 välillä Poulenc kirjoitti kaksikymmentäseitsemän laulua, jotkut yksittäin ja jotkut kokoelmina, ja nämä laulut pohjasivat seitsemän eri runoilijan teksteihin. (Daniel 1982, 47.) Poulenc oli ihailut ystävänsä Raymonde Linossierin hänelle esittelemien runoilijoiden töitä, ja juuri heidän tekstejään Poulenc käytti lauluissaan (Predota 2013). Erityisesti Paul Eluardin ja Guillaume Apollinairin tekstit olivat Poulencille tärkeitä, ja heidän runojaan hän käyttikin eniten teoksissaan. Vuonna 1945 Poulenc viimeisteli lauluaan *Montparnasse*, jonka teksti perustuu Apollinairin runoon. *Montparnasse* on yksi Poulencin kauneimpia lyyrisiä lauluja, ja hän omistaakin kappaleen Pariisille, kaupungille, jonka hän usein elämänsä aikana joutui jättämään työnsä ja toimeksiantojensa takia. (Daniel 1982, 47.)

Poulencin ensimmäinen ooppera, *Les mamelles de Tirésias*, kantaesitettiin vuonna 1947 *Opéra-Comiquessa* Pariisissa. Tästä alkoi Poulencin ja sopraano Denise Duvalin yhteistyö, ja Duvalista tulikin Poulencille hänen musiikkinsa lempitulkitsija. Vuonna 1948 Poulencin ura kansainvälistyi, kun hän teki ensimmäisen konserttikiertueensa Yhdysvaltoihin. Poulenc palasi Yhdysvaltoihin säännöllisesti, joko konsertoimaan Pierre Bernacin tai Denise Duvalin kanssa, tai osallistumaan omien töidensä ensiesityksiin Amerikassa. Poulenc huomasi myös radion kasvavan ja vahvistuvan aseman, ja vuosien 1947–1949 välillä hän suunnitteli ja esitti sarjan lähetyksiä Ranskan kansallisessa radiossa. (Chiménes 2015.)

Koko 1950-luvun Poulenc keskittyi säveltämiseen. Hän oli erittäin itsenäinen ja harkitusti etäännytti itsensä ajan musiikillisesta valtavirrasta, kuitenkin säilyttäen tarkkaavaisuu-

tensa ajan tapahtumille. Poulencin tämän ajan töistä, kuten Milanon *La Scalan* tilaamasta oopperasta *Dialogues des Carmélites*, tuli nopeasti kansainvälisesti hyvin suosittuja. (Chiménes 2015.)

Vuonna 1962 Poulenc keskittyi kahteen projektiin. Hän sävelsi puupuhallinsonaatit oboelle ja klarinetille, ja Jean Cocteaun näytelmään *Renaud et Armide* Poulenc sävelsi kokoelman taustamusiikkia, johon hän ei ollut koskaan tyytyväinen. Varmana lähestyvistä kuolemastaan, Poulenc toivoi saavansa sarjan puupuhallinsonaatteja valmiiksi ennen poismenoaan. Vuonna 1956 sävelletyn huilusonaatin seuraajia olivat klarinetti- ja oboesonaatti. Nämä kaksi sonaattia ovat täydellisimmät esimerkit Poulencin kypsästä taiteesta, sillä niissä esiintyy kaikki Poulencin musiikille luonteenomaiset piirteet samassa kappaleessa: seesteisyys, syvällisyys ja lyyrisyys. Klarinetti- ja oboesonaatti jäivät Poulencin viimeisiksi töiksi, eikä hän ehtinyt kirjoittaa sonaattia fagotille, mikä olisi viimeistellyt hänen sarjansa. (Daniel 1982, 55.)

Poulencin aktiivisuus ei heikentynyt vähääkään hänen viimeisenä elinvuotenaan, sillä hän säilyi terveenä ja vahvana aina loppuun asti. Hän aloitti uuvuttavan kahden viikon konserttikiertueen Italiassa helmikuussa 1962. Poulenc sävelsi ja matkusti läpi seuraavan kesän, vaikka kuumuus vaivasikin häntä usein. Tammikuussa 1963 Poulenc ja Denise Duval pitivät lyhyet konsertit Belgiassa ja Hollannissa. Palattuaan takaisin Pariisiin Poulenc kuoli yllättäen sydänkohtaukseen Pariisin asunnossaan tammikuun 30. päivä vuonna 1963. (Daniel 1982, 55.)

2.2 Musiikillinen tyyli

Poulenc halusi musiikkinsa iskevän kuulijoihinsa vaistonvaraisesti, spontaanisti ja vilpittömästi. Tyyliä voidaan analysoida pureutumalla sen ainutlaatuisen yhdistelmään perinteisiä tekniikoita ja modernia estetiikkaa. Hän oli monivivahteinen aikansa säveltäjä, joka lainasi musiikkiinsa aineksia vapaasti ja täysin tietoisesti toisilta säveltäjiltä, eikä tuntenut siitä minkäänlaisia tunnontuskia. (Daniel 1982, 57, 94).

Poulenc sävelsi kaikille 1800-luvun lopun tyypillisille instrumenteille, hän ei koskaan yrittänyt käyttää elektronisia, kokeellisia tai keskiaikaisia instrumentteja. Instrumentinhallintatekniikka, jota hänen teostensa esittäminen vaatii, on melko tavanomainen. Epätavallisin tekniikka, jota hän vaati puhallinsoittajilta, oli flutterkieli. Myös hänen orkesterissaan

käyttämä kokoonpano on konservatiivinen: jouset on harvoin jaettu diviseihin ja puhaltimia ei ole koskaan enempää kuin kolmen ryhmässä, lukuun ottamatta neljää käyrätorvea. Eksoottisia soittimia kuten mandoliinia tai saksofonia, joita monet säveltäjät tuohon aikaan lisäsivät orkesterin kokoonpanoon, ei löydy Poulencin teoksista. (Daniel 1982, 57.)

Poulencin teokset, verrattuna useisiin aikalaisiinsa, ovat kestoltaan melko lyhyitä. Hän kirjoitti vain yhden sinfonisen teoksen ja täyspitkän oopperan. Hänen kamarimusiikkinsa, pääosin kolmiosaiset teokset, ovat kestoltaan tyypillisesti 15–20 minuuttia ja suurin osa hänen pianoteoksistaan on pienoiskuvia. Poulenc suosi teoksia, jotka oli koottu sarjaksi useammasta pienemmästä kappaleesta. (Daniel 1982, 58.)

Hallitsevinta Poulencin instrumentaalimusiikissa on muunneltu A^1BA^2 -muoto. Tässä A^1BA^2 -rakenteessa A^2 -osa on usein joko lyhennetty tai muunneltu laajentamalla, tyypistämällä tai siinä tapahtuu muutoksia melodioissa. Toiseksi suosituin muoto on rondomuoto, joka usein nähdään moniosaisen teoksen viimeisenä osana. Poulencin rondorakenne on usein tiivis ja se harvoin laajenee suuremmaksi kuin $A^1BA^2CA^3$ tai $A^1B^1A^2CA^3B^2A^4$. Hitaisissa kappaleissa tai osissa hän käytti usein vapaasti varioivaa kahden tai kolmen teeman tai motiivin vuorottelua. Moniosaisissa instrumentaaliteoksissa on usein viimeisessä osassa käytetty jo aiemmin kuultua materiaalia, joskus vain osa teemasta, mutta usein alkuperäisen tarkka lainaus. Näiden lisäksi hän käytti, etenkin hänen uransa alkutaipaleella ja viimeisinä vuosinaan, menetelmää, jota kutsutaan solumaiseksi kirjoittamiseksi (cellular writing). Tähän kuuluu yhden tai kahden tahdin mittainen motiivi, joka toistetaan välittömästi ennen kuin tulee uusi idea. On tietenkin olemassa myös poikkeuksia ja variaatioita näistä edellä mainituista peruskaavoista. Hän suosi myös teemojensa toistamista. Hän käytti niitä uudelleen eri sävellajeissa tai eri soittimille kirjoitettuna tai erilaisen säestyksen kanssa tai siirtyen heti toiseen ideaan ja ehkä palasi ensimmäiseen teemaan myöhemmin. (Daniel 1982, 58–59.)

Koska Poulenc oli erinomainen melodioiden kirjoittaja, on hänen teoksissaan usein paino juurikin melodioilla. Hänen melodinen tyylinsä eroaa merkittävästi eri tyyliä edustavissa teoksissa. Melodiarikkaimpia ovat hänen kamarimusiikkiteoksensa ja konserttonsa. Tärkein piirre Poulencin melodioissa on diatoninen lähtökohta, jossa näkyy selkeästi Erik Satien ja Igor Stravinskyn vaikutus. Vallitseva diatonisuus hämärtää usein kromaattikantuntua. Suurin osa kromaattisista sävelistä voidaan nähdä usein melodisina suurina septimeinä. Itse asiassa suurin osa muusta kuin asteikkoihin pohjautuvasta kromaattikasta on tulosta joustavasta ja vapaasta harmonioiden -ja modulaatioiden käytöstä.

Les Six -ryhmä noudatti artisti ja elokuvantekijä Jean Cocteaun neuvoa sisällyttää musiikkiinsa vaikutteita ranskalaisesta populaarimusiikista. Poulenc noudatti tätä neuvoa tunnollisimmin ja käytti tätä keinoa johdonmukaisemmin kuin muut ryhmän jäsenet. Poulenc selkeästi suosi diatonisia melodioita, mutta hän usein lisäsi kromaattisia appoggia-turia tai hajasäveliä tai sekoitti duuria ja mollia saadakseen aikaan kromaattisia sävyjä. (Daniel 1982, 63–65, 67–68, 71.)

Poulenc oli myös taitava harmonioiden käsittelijä. Hänen teostensa harmoniat ovatkin usein loisteliaita, jopa selvästi vietteleviä, kun niitä verrataan hänen aikalaistensa tuotantoon. Suurin osa Poulencin musiikista on yksiselitteisesti tonaalista, tosin hän ei aina käyttänyt sävellajimerkintöjä, mutta musiikki lähes aina antaa vakaan sävellajitunteen. Voidaan sanoa, että Poulencin harmoniat ovat pohjimmiltaan diatonisia ja funktionaalisia. Funktiot ovat usein monimutkaisia tai epäsuoria, mutta usein kuitenkin tunnistettavia. Suurin osa Poulencin soinnuista on terssirakenteisia, mutta hän käytti septimi- ja noonisointuja yhtä usein kuin yksinkertaisia kolmisointuja. Kvartti- ja kvinttiharmonioita näyt-täytyy vain harvoin. Poulencilla oli tapana käyttää neli- tai viisisointurakenteita kolmisoin-tujen sijaan, mikä luo täyteläistä sointia. Poulenc on myöntänyt: ”Tiedän todella, että en ole Stravinskyn, Ravelin tai Debussyn kaltaisten harmonioiden kehittäjien joukossa, mutta mielestäni uudelle musiikille, jossa käytetään huolettomasti muiden säveltäjien luomia sointukulkuja, on paikkansa. Eikö näin ollut myös Mozartin ja Schubertin tapauk-sessa?”³ Hän lainasi rohkeasti sointukulkuja useilta säveltäjiltä (renessanssisäveltäjä Thomás Luis de Victoriasta Sergei Prokofieviin) ja useista tyyleistä (renessanssin mote-teista populaarimusiikin kappaleisiin). Näiden tulos on selvästi erottuva harmoninen kieli. (Daniel 1982, 73–77.)

Yksi persoonallisimmista piirteistä Poulencin harmonioissa on kadenssit. Suurimpaan osaan puolilopukkeista hän tulee joko toisen asteen soinnulla tai alennetulla kuudennen asteen soinnulla puolisävelaskelliikkeellä. Osana autenttisia kadensseja ovat usein vä-hennetyt septimisoinnut tai dominanttisoinnut, joissa on lisätty nooni tai tredesimi. Ka-denssit, joissa on lisättyjä ääniä, ovat usein hallitsevia. (Daniel 1982, 82, 84.)

Poulenc vakiinnuttaa ja vaihtaa tonaliteetin keskusta jouhevasti ”siellä sun täällä”, ei-vätkä sävellajivaihdokset rajaa teosta muotoyksiköihin. Hänen teoksensa päättyvätkin

³ Tekijöiden vapaa suomennos

usein eri sävellajiin kuin mistä ne ovat alkaneet. Poulencin musiikki moduloi yhtä vapaasti kuin kenen tahansa 1900-luvun tonaalisuutta noudattavan säveltäjän musiikki. Monet hänen modulaatioistaan tapahtuvat muutaman soinnun aikana, useimmiten dominantilla ja sitä valmistavalla soinnulla. Poulenc leikkeli usein modulaatioilla, mikä antaa hänen musiikilleen vaikuttavan ja persoonallisen ilmeen. (Daniel 1982, 85–86, 88.)

Dissonansseilla on merkittävä rooli Poulencin tavallisesti konsonoivassa musiikissa. Yksi Poulencin tavoista lähestyä dissonansseja oli täysin väärät äänet, lisätyt äänet tai pidätykset, jotka riitelevät tavanomaisempaa taustaansa vasten. Poulenc käyttää dissonansseja sekä luomaan leikkisyyttä että särmiä. Septimi-, nooni- ja tredesimisoinnut ovat kokonaisvaltaisesti silmiinpistävin tapa, jolla Poulenc loi dissonansseja. Tosin käsite dissonansseista on suhteellinen. Usein nämä edellä mainitut dissonanssirakenteet, jotka korvaavat kolmisointuja, alkavat kuulostaa konsonoivilta. (Daniel 1982, 89–90.) Tämä johtuu siitä, että dissonansseja on käytetty niin usein, että osa niistä alkaa kuulostaa vähemmän dissonoivilta.

Poulencin rytmeissä on vahva vaikutus populäärimusiikista. Toisaalta hän on kuitenkin yksi ainoista aikansa säveltäjistä, joka ei ottanut vaikutteita jazzista. Hän käytti varsinkin alkutuotannossaan usein ostinatoa. Poulencilla oli mieltymys kirjoittaa pitkiä jaksoja, välillä jopa kokonaisia osia tai kappaleita, jotka saattoivat koostua jatkuvista kahdeksasosakuluista. Harvat Poulencin teoksista ovat rytmisesti niin haastavia, että ne tuottaisivat esittäjälleen ylitsepääsemättömiä vaikeuksia. Hän ei juurikaan käyttänyt pienempiä aika-arvoja kuin kuudestoistaosanuotit eikä vaikeaselkoisia synkooppeja. Poulenc käytti teoksissaan paljon tahtilajivaihdoksia. Monet tahtilajivaihdokset ovat peräisin epäsäännöllisistä tai epäsymmetrisistä fraaseista. (Daniel 1982, 91–92, 94.)

2.3 Tyylikaudet

Poulencin tyyli muuttui läpi hänen uransa. Sen sijaan, että hän olisi luopunut uransa varrella yhdestä tyylistä ja siirtynyt toiseen, hän yksinkertaisesti lisäsi uusia tekniikoita työkalupakkiinsa. Hänen uransa voidaan kuitenkin jakaa kolmeen tyylikauteen. (Daniel 1982, 94.)

Ensimmäinen tyylikausi sijoittuu vuosille 1917–1922 ja sitä voidaan kutsua ”fauve” kaudeksi (fauve tarkoittaa esimerkiksi aggressiivista henkilöä tai petoa). Veijo Murtomäki

(2006) kutsuu tätä artikkelissaan ”vaistomaiseksi kaudeksi”. Hän oli tuolloin röyhkeä nuori säveltäjä, joka tarkoituksella yritti shokeerata kuulijoitaan. Tuolloin hänestä tuli myös Les Six -ryhmän jäsen. Ennen oman tyylinsä syntymistä, Poulenc oli vaikuttunut Erik Satien musiikista ja hän ihaili erityisesti Mozartia ja Schubertia. Tärkeimmät tyyllilliset elementit hänen musiikissaan tuolloin olivat muun muassa vaatimattomat mittasuhteet, huoleton asenne, ohut ja lineaarinen tekstuuri, useimmiten diatoniset melodiat ja modaalisuuden ja ostinaton käyttö. Teoksissa oli usein tunnelma, josta kuulijat pitivät. (Daniel 1982, 94–95.)

Toista sävellyskautta, vuosina 1923–1935, voidaan kutsua neoklassiseksi kaudeksi. Murtojärven (2006) artikkelissa sitä kutsutaan ”ammattilistumiskaudeksi”. Tuolloin hän siirtyi kohti työstetympää materiaalia, polymeetriikkaa, polyharmoniaa ja otti vaikutteita Stravinskyn musiikista. Hän palasi myös aikaisempiin säveltäjiin ja tyyliin ja käytti niitä inspiraationa, etenkin 1500-luvun ranskalaisia chansoneita, Mozartia sekä Chopinia. Tekstuuri oli yleisesti ohutta, ”väärä ääni” -dissonanssien käyttö yleistä. Hän yritti etsiä yksilöllistä tietä pois Les Six -ryhmästä. (Daniel 1982, 96–97.)

Kolmannella kaudella, 1936–1952, Poulenc käänsi suunnan vakavampaan ja lyyrisempään ilmaisuun. Poulenc lisäsi uuden ulottuvuuden ja huomattavan syvyyden musiikkiinsa. Myös romanttiset sävyt alkoivat täyttää hänen musiikkiaan. Hän alkoi käyttää muun muassa murtoääntä, rubato tempoa ja vaihtuvia tahtilajeja. Hän ei myöskään hylännyt täysin ensimmäisten teostensa huumoria, yksinkertaisuutta ja räväkkyyttä. (Daniel 1982, 98–99.)

Neljäs ja viimeinen kausi sijoittuu vuosille 1953–1963. Murtojärvi (2006) kutsuu tätä artikkelissaan ”ilmaisukeinojen hallinnan” kaudeksi. Tuolloin hänen musiikkinsa pehmentyi, harmonioista tuli rikkaampia ja tempoista hitaampia. Huolimatta näistä kaikista pienistä yksityiskohdista Poulencin musiikillisesta tyylistä, kokonaisuudessaan hänen tyylinsä muuttui vuosien aikana vain vähän. Hän ei ikinä hylännyt esimerkiksi nuoruuden tekniikoitaan, vaan hänen tyylinsä koki vain asteittaisen syvenemisen uran aikana. Yksi syy miksi Poulencin tyyli muuttui vuosien aikana vain vähän, saattaa olla hänen ajatuksensa, että säveltäminen on taito eikä taidetta. (Daniel 1982, 98–99.)

2.4 Kamarimusiikki

Suurin osa Poulencin merkittävimmistä ja nykyään eniten soitetuista teoksista on juuri hänen kamarimusiikkiteoksiaan. Nämä kolmetoista teosta sisältävät hänen ensimmäisen ja viimeisen julkaisunsa. Näiden lisäksi on lukuisia sonaatteja, joista on tullut merkittävä osa nykypäivän muusikoiden repertuaaria. Kamarimusiikkiteokset ovat usein iloisia, melodiarikkaita, räväköitä ja ehkä jopa ”kieli poskessa” sävellettyjä. Teoksissa voi nähdä jälkiä pariisilaisesta populäärimusiikista. Hitaat osat ovat usein melankolisia ja toimivat siis kontrastina nopeille osille. (Daniel 1982, 101.)

Poulencin kamarimusiikkiteoksista voi nähdä, että hän suosi puhallinsoittimia jousisoittimien sijaan, vain kolme teosta kolmestatoista sisältää soolojousisoittimen. Hän sävelsi puhallinsoittimille taidokkaasti, käyttäen soittimelle luonteenomaista artikulaatioita, äänialaa ja kuviointia, samalla tutkien kaikkien instrumenttien ilmaisullisia mahdollisuuksia. Poulenc on myös näyttänyt ymmärtävänsä miten yhdistää puhallinsoittimia toistensa sekä pianon kanssa. Hän suosi puupuhaltimia vaskien sijaan, joita hän käyrätorvea lukuun ottamatta käytti vain kahdessa kamarimusiikkiteoksessa. (Daniel 1982, 101–102.)

Kaikki paitsi kolme teosta on sävelletty kolmiosaisiksi, pääosin perinteiseen tapaan nopea-hidas-nopea. Usein kaksi ensimmäistä osaa ovat A^1BA^2 -muotoisia ja viimeinen osa on rondo. Poulenc loi rondomuodon usein lisäämällä muotovaiheita teemojen kehittelyn sijaan. Nopeat osat on rakennettu usein siten, että niissä esiintyy teemoja ja motiiveja peräkkäin, kun taas hitaissa osissa on toistoa ja vain pientä teemojen kehittelyä. Poulenc oli myös mieltynyt käyttämään tempovaihteluita ja tunnelman muutoksia osien sisällä. Esimerkiksi hidas ja melankolinen jakso saattaa olla keskellä nopeaa ja humoristista osaa. (Daniel 1982, 102.)

Tekstuuri kamarimusiikkiteoksissa on usein teeman ja säestyksen homofonia. Jaksot oktaaveissa, rinnakkaiset motiivit, vuoropuhelu ja kontrapunkti ovat yleisiä yhteyteoksissa, mutta useimmiten yksi linja erottuu kuitenkin ylitse muiden. Pianon rooli on usein tasavertainen muiden instrumenttien kanssa, toisin sanoen sillä ei ole koko aikaa säestävää roolia. (Daniel 1982, 102.)

Kamarimusiikkiteokset voidaan jakaa kolmeen kauteen, joista ensimmäinen sijoittuu vuosille 1917–1939. Kausi sisältää seitsemän teosta, joista viimeinen on sekstetto pu-

halmille ja pianolle, joka sävellettiin vuonna 1932. Tämän jälkeen Poulenc paranteli teosta ja se julkaistiin uudelleen vuonna 1939. Yhtäkään näistä teoksista ei sävelletty tietyille virtuooseille. Toinen kausi kattaa 1940-luvun ja sisältää ainoastaan kaksi teosta, viulu- ja sellosonaatin. Tuolloin Poulenc oli inspiroitunut virtuooseista ja omisti molemmat sonaatit tietyille jousisoitintaiteilijoille. Teokset linkittyvät toisiinsa romanttisemman tyylinsä takia, joka vallitsi Poulencin sävellyksissä 1940-luvulla. Kolmas ja viimeinen kamarimusiikkiteosten kausi kattaa kuusi viimeistä vuotta Poulencin elämästä. Hän ei kirjoittanut kamarimusiikkia vuosina 1948–1956. Kausi sisältää neljä teosta puhallinsoittimille ja pianolle. Teoksista voi huomata Poulencin kypsymisen, ne eivät ole paljaita ja tavanomaisia kuten ensimmäisen kauden teokset, eivätkä paatoksellisia kuten jousisonaatit. Sen sijaan oboe-, huilu- ja klarinettisonaatit muistuttavat tunnelmaltaan ja rakenteeltaan *Sekstettoa* puhaltimille. Teos käyrätorvelle, *Élégie*, on sävelletty Poulencin auto-onnettomuudessa kuolleen läheisen ystävän Dennis Brain muistolle. (Daniel 1982, 103, 119, 125–127.)

Poulencin kamarimusiikki on hänen yksi yhtenäisimmistä tyylilajeistaan. Hän sävelsi kamarimusiikkia jokaisella vuosikymmenellä, ja luonteenomaiset piirteet musiikissa muuttivat vain vähän. (Daniel 1982, 133.)

3 **Sekstetto** pianolle, huilulle, oboelle, klarinetille, fagotille ja käyrätorvelle op. 100

3.1 Teoksen taustoista

Sekstetto, ranskalaiselta nimeltään *Sextour*, on viimeinen teos Poulencin ensimmäiseltä kamarimusiikkiteosten kaudelta. Hän sai teoksen valmiiksi vuonna 1932 ja se ensiesitettiin 16.12.1933 *La Sérénade* -konsertissa. Poulenc ei ollutkaan tyytyväinen teokseen ja veti sen takaisin. Hän korjasi teosta laajasti ja julkaisi sen uudelleen vuonna 1939. Korjatun teoksen kantaesitys oli 9.12.1940 *Association Musicale Contemporaine* -konsertissa. (Daniel 1982, 116.)

Seksteton tarkoitus on yksinkertainen, kuten Poulenc on itse kertonut: ”Tämä on kamarimusiikkia sen yksinkertaisimmassa muodossaan: kunnianosoitus puhallinsoittimille, joita olen rakastanut siitä hetkestä lähtien kun aloin säveltää.”⁴ Teoksen taustalla on Poulencin tarve miellyttää ja hurmata kuulijansa, ja suurimmassa osassa hänen instrumentaalimusiikkiaan on kyse juuri siitä. (Daniel 1982, 116.)

3.2 Havaintoja teoksesta

Poulencin *Sekstetto* on kolmiosainen teos. Se noudattaa samoja pääpiirteitä rakenteeltaan kuin suurin osa Poulencin kamarimusiikkiteoksista. Ensimmäinen ja toinen osa ovat A¹BA² muotoisia. Kolmas osa on rondo. Teos on kestoaltaan noin 20 minuuttia, kuten suurin osa Poulencin kamarimusiikkiteoksista.

Analysoimme alla olevissa osioissa kaikkia *Seksteton* kolmea osaa erikseen, ja ne muodostavat kukin oman alaotsikkonsa. Keskitymme analysoinnissamme erityisesti teoksen muotoon, muotoa tukeviin sävellajivaihdoksiin ja teoksen eri osien rajapaikkojen paikantamiseen ja tapahtumiin niiden ympärillä. Aina kun puhumme sävellajeista analyysiosuudessa, tarkoitamme niillä sävellajituntumia. Teoksesta on usein hankala paikantaa yhtä tiettyä sävellajia, sillä sävellajit vaihtuvat tiuhaan ja sävellajiin kuulumattomia säveliä ja sointuja esiintyy myös paljon. Käytämme analyysimme tukena erilaisia nuottiesimerk-

⁴ Tekijöiden vapaa suomennos

kejä, jotka auttavat esille nostamiemme teemojen ja kiintopisteiden hahmottamista. Jokaisen osan yhteyteen olemme myös lisänneet karkean rakennekaavion, joka helpottaa osien kokonaisuuksien hahmottamista. Kaikki seuraavaksi esiintyvät nuottiesimerkit ovat kopioituja Wilhelm Hansenin editiosta. Soitinten järjestys näkyy kuviosta 2. Mikäli fagotilla, käyrätorvella (in F) tai pianolla on muu kuin ensimmäisessä nuottiesimerkissä näkyvä nuottiavain, näkyy se aina kyseisen esimerkin kohdalla.

3.2.1 Ensimmäinen osa - *Allegro vivace*

Seksteton ensimmäinen osa on elävä allegro, ja se on muodoltaan A¹BA²-muoto, johon kuuluu myös coda. Ensimmäinen osa alkaa 5 tahdin introlla ja introa seuraa A¹-osa. A¹-osassa on piirteitä sonaattimuodon esittelyjaksosta, johon sisältyy pääteema, transitio, sivuteema ja lopputeema. B-osa ei kuitenkaan ole luonteeltaan kehittäelyjakso, vaan täysin oma itsenäinen vaiheensa. B-osa on tunnelmaltaan hidas ja melankolinen. A²-osa voidaan nähdä sonaattimuotoon kuuluvana ty pistettynä kertausjaksona, jossa kerrataan vain pääteema ja sen jälkeen tulee coda. Alla olevassa taulukossa (kuvio 1) on kuvattu osan muotovaiheissa tapahtuvia kadensseja ja sävellajituntumia.

INTRO	A ¹	B	A ²	CODA
1–6	6–120	120–183	184–221	222–250
Am	A	Fis Hm	Fis D	Gis ⁰⁷ Am → A
	A: I	Hm: V I	D: I	Am: VII ⁰⁷ I A: I

Kuvio 1. Ensimmäisen osan rakennekaavio.

Seksteton ensimmäisen osan nimi on *Allegro vivace*. Ensimmäisen osan alussa esitysmerkintä on *trés vite et emporté* (hyvin nopeasti ja kiivaasti) ja metronomimerkinnässä neljäsosanuotti on 138. Osan tunnelma on hyvin vauhdikas ja siinä on aika ajoin jopa kiireen ja hurjastelun tuntua. Teos alkaa yhteisellä viiden tahdin introlla, jossa a-ääneltä lähtevät nousut vaihtuvat soittimelta toiselle, ja kaikki muut soittimet huilua lukuun ottamatta kohtaavat toisessa tahdissa yhteisillä päättäväsillä ja napakoilla kahdeksasosaäänillä. A¹-osan eli esittelyjaksoson alku esittelee yhden A-osien tärkeimmistä teemoista. Alla olevassa kuviossa 2 on nuottiesimerkki alun teeman kahdesta ensimmäisestä tahdistista. Teema alkaa oktaavin hypyllä, jonka jälkeen seuraa liikkuvia kuudestoistaosia kromaattisesti ylöspäin. Tämä teema on nimenomaan yhteydessä aina A-osaan. Teema esiintyy A-osissa useita kertoja eri soittimien esittelemänä ja eri korkeuksilta. Erityistä

teemassa on se, että se ei tahtien 115–116 poikkeusta lukuun ottamatta koskaan esiinny kahden tahdin kokonaisuutenaan samalla instrumentilla. Teeman alku- ja loppupuolisko, ensimmäinen ja toinen tahti, vaihtuvat aina soittimelta toiselle. Tämä on yksi merkittävimmistä Poulencin käyttämistä tekniikoista hänen kamarimusiikissaan ja hänelle hyvin tyypillistä. Teeman soitinnuskin vaihtuu joka kerta erilaiseksi, mikä on myös hyvin tyypillistä Poulencille.

The image shows a musical score for the beginning of the A¹ section. It includes staves for Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Horn (F), and Piano. The Flute part begins with a circled '1' and a dynamic marking of 'ff'. The Piano part starts with a dynamic marking of 'mf' and a '7' below the first measure. The score is in 2/4 time and shows the first two measures of the theme.

Kuvio 2. Alku A¹-osan alun teemasta.

Sekstetto alkaa introlla, joka etenee a-mollissa. Intron ensimmäisen tahdin nopeat ylöspäin liikkuvat kuviot etenevät kaksi ensimmäistä kertaa melodisen a-mollin säveliä pitkin ja kolmannella eli viimeisellä kerralla luonnollisen a-mollin säveliä pitkin. Ensimmäisen A-osan (A¹) pääsävellajista on kuitenkin vaikea sanoa onko se A-duurissa vai a-mollissa, sillä siellä esiintyy koko ajan vuorotellen sekä duuriin kuuluvaa cis-ääntä että molliin kuuluvaa c-ääntä. A¹-osan alussa esiintyy muiltakin osin sekä A-duuriin kuuluvia ääniä, kuten fis ja gis, että a-molliin kuuluvia ääniä, kuten f ja johtosävel gis. Olemme oman analyysimme kohdalla hahmottaneet A¹-osan alun kulkevan vahvemmin kuitenkin A-duurissa. Poulencin musiikissa ylipäättänsä yhden tietyn sävellajin paikantaminen on hankalaa, ja tämänkin osan alussa puhumme ennemminkin sävellajituntumasta.

Harjoitusnumerossa 6 eli tahdissa 64 alkaa A¹-osan laulavampi ja lyrisempi jakso, jota kutsumme työssämme sivuteemaksi. Sivuteemaan johtaa neljän tahdin mittainen transiatio, joka on pianon solo. Esimerkki transitiosta ja sivuteeman alusta löytyy kuviosta 3. Transiatio alkaa kuviossa 3 toisen tahdin puolivälissä ja sivuteema alkaa kuvion 3 kuudennessa tahdissa. Transitiossa tahtilaji vaihtuu hetkellisesti 4/4-tahtilajista 2/4-tahtilajiin. Transition alku on a-mollissa. Transition alkua edeltää tahti, josta on löydettävissä

a-äänelle johtava pohjimmiltaan E-duurin säveliä pitkin menevä kromaattinen kulku. Kulku esiintyy sekä pianolla että fagotilla. Kun päästään sivuteemaan sävellajituntuma on sen alussa Es-duuri, joka on tritonuksen päässä a-mollista.

The image shows a musical score for the piece 'Presser tres peu'. It is divided into two systems. The top system is labeled 'Presser tres peu' and features a circled number '6' above the first measure of the upper staff, indicating the start of a side theme. The bottom system is also labeled 'Presser tres peu' and includes a section marked 'TRANSITIO' and another marked 'SIVUTEEMA'. The score is written for piano and bassoon, with various musical notations such as dynamics (mf), articulation, and phrasing slurs.

Kuvio 3. Transiatio ja sivuteeman alku A¹-osassa.

A¹-osan harjoitusnumerossa 7 eli tahdissa 72 laulavampi linja loppuu ja siirrytään hyvin erilaiseen, pisteliäämpään ja tökkivämpään tunnelmaan ja nuotinnukseen. Tämä tunnelma jatkuu ensimmäisen A-osan (A¹) loppuun asti. Tätä jaksoa voidaan kutsua esitteilyjakson lopettavaksi lopputeemaksi. Koko ensimmäisen A-osan (A¹) päättää fagotin kahdeksan tahdin mittainen erittäin melodinen ja hiukan haikeakin, sitkeää legatolinjaa noudattava soolo. Ennen kuin fagotin soolo alkaa, on päädytty G-duuri soinnulle, jossa ylimääräisenä esiintyy myös sävel as. Fagotin soolo, joka on samalla myös A¹-osan päätös, päättyy fis-äänelle. B-osa alkaa h-mollissa. Fis-ääni on h-mollissa dominantti, joten B-osan siirtyminen voidaan käsittää tapahtuvan h-mollin V I -kadenssin kautta.

B-osa eroaa tunnelmaltaan täysin A¹-osasta. B-osan tempo on huomattavasti rauhallisempi kuin A¹-osan, ja sen esitysmerkintä on *subitement, presque le double plus lent sans trainer* (yhtäkkiä, lähes puolet hitaammin kuitenkin ilman viivyttelyä). B-osa alkaa h-mollissa. Tunnelma B-osassa on herkkä, jopa hiukan mysteerinen. Läpi B-osan sen sävellajituntuma on vahvemmin mollissa kuin duurissa ja sekin tuo ison eron osien välille. B-osa alkaa pianon 6 tahdin mittaisella soololla, jossa piano esittelee B-osan pääteeman (kuvio 4). Tämän jälkeen teema toistuu eri instrumenteilla, ensimmäisenä oboella.

10 Subitement, presque le double plus lent sans trainer

Subitement, presque le double plus lent sans trainer

mf légèrement rubato

Kuvio 4. B-osan aloittava pianon teema.

B-osan tunnelma muuttuu osion edetessä loppua kohden yhä mysteerisemmäksi, jopa hiukan pelottavaksi. B-osa päättyy Fis-duurisointuun, jossa ais-ääni on kirjoitettu fagotille enharmonisena b-äänenä. Pianolla ja oboella on kolmen tahdin ajan urkupisteinä fis- ja cis-äänit. Fagotti soittaa näiden urkupisteiden päälle yksittäisiä lyhyitä kahdeksasosanuotteja, jotka tulevat selkeästi esille oboen ja pianon äänten alta, ja luovat hyvin erikoisen ja aavemaisen lopun koko B-osalle. Fagotin soolo ja pianon ja oboen urkupisteet löytyvät kuviosta 5.

Kuvio 5. B-osan päättävä fagottisolo ja pianon ja oboen urkupisteet.

Takaisin A-osaan (A²) palataan harjoitusnumerossa 16 eli tahdissa 184. A²-osa voidaan nähdä tyypistettynä kertausjaksona, jossa kerrataan vain pääteema, jonka jälkeen tulee

coda. A²-osan alussa esitysmerkintänä lukee tempo 1. subito, joka tarkoittaa alkuperäiseen tempoon palaamista heti. A²-osa lähteeikin käyntiin aivan yllättäen ja melkein identtisenä A¹-osan alun kanssa. Sävellaji on kuitenkin kvinttiä alempi alun A-duuriin nähden eli D-duuri. B-osa päättyi Fis-duuri soinnulle ja A²-osa alkaa D-duurissa eli terssin alemmaa. 1800-luvulla musiikissa vakiintui tapa käyttää terssisuhteisia siirtymiä vaihdettaessa kaukaisesta sävellajista toiseen (Murtomäki 2005). Soinnuilla on siis yhteinen sävel fis. Erikoista A²-osassa on kuitenkin se, että pianon säestys pysyy täysin samana kuin alussa. Tämä käy ilmi alla olevasta kuviosta 6. Se ei transponoidu kvinttiä alemmaksi niin kuin muiden instrumenttien stemmat. A-osat erottaa toisistaan säestys, joka A²-osassa ei ole samassa sävellajissa puhallinsoitinten kanssa: pianon säestys on alun tapaan A-duurissa ja puhallinsoittimet moduloineet D-duuriin.

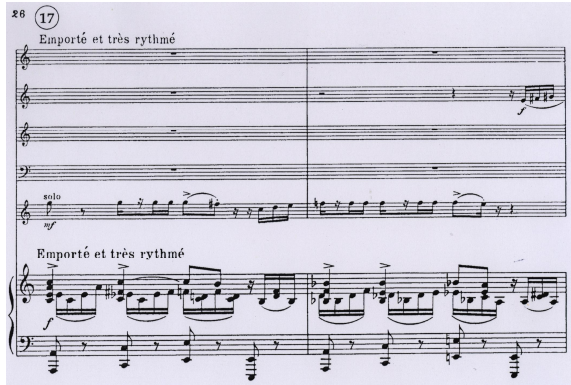
The image shows a musical score snippet for piano accompaniment. It is marked with a circled '16' and the tempo instruction 'Tempo I. subito'. The score is in 2/4 time. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (F major/D minor). The piano part is marked with 'ff' (fortissimo) and 'sec' (secco). The tempo instruction 'Tempo I. subito' is repeated below the piano part.

Kuvio 6. Pianon säestys A²-osan alussa.

Kirjassaan *Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style* Keith Daniel (1982, 116) kuvaa pianon säestyksen juuri tässä kohtaa olevan Poulencin teosten pianosäestyksistä kaikista epäkäytännöllisin. Me näemme A²-osan alun kuitenkin jonkinlaisena ironiana tai sarkasmina, joka on tarkoituksenmukaista: piano palaa kertaussaksossa (A²) takaisin A¹-osaan kuin ”unohtaen”, että tässä kohtaa pitikin moduloida toiseen sävellajiin eli D-duuriin. A²-osa on lyhennetty kertaus alun A¹-osasta. A²-osa päättyy vähennettyyn gis-septimisointuun, jonka johtosävel on gis (a-mollin VII⁰⁷).

Coda alkaa tahdistista 222. Coda alkaa a-mollissa ja etenee hyvin rytmisesti eteenpäin. Codan esitysmerkintä on *empoté et très rythmé*, joka tarkoittaa kiivasta ja hyvin rytmistä. Coda on kiihkeä päätös koko Seksteton ensimmäiselle villille osalle. Rytmisen teema,

jonka käyrätorvi aloittaa, vaihtuu vuorotellen soittimelta toiselle ja ajaa osaa loppua kohden. Kuviossa 7 on nuottiesimerkki codan alun rytmisestä teemasta. Ennen loppua tahdistista 235 eteenpäin codan rytmisen teema toistuu yhä useammalla soittimella yhtä aikaa, ja osan tunnelma vain kiihtyy kiihtymistään loppua kohden.



Kuvio 7. Codan alun rytmisen teema käyrätorvella.

Tahdissa 242 codan tunnelma kuitenkin vielä rauhoittuu ja ainoastaan käyrätorvi jää toistamaan codan alun teemaa. Tähän kukin soitin liittyy vuorotellen mukaan. Esimerkki ensimmäisen osan päätöksestä löytyy kuvioista 8. Puhaltimista huilu, oboe, klarinetti ja fagotti kohtaavat pitkällä a-äänellä juuri ennen loppua, ja piano soittaa tämän äänen päälle nousevaa sävelkuviota a-mollissa samaan tapaan kuin aivan ensimmäisen osan in-trossa. Käyrätorvi soittaa pitkän a-äänen kanssa samanaikaisesti kirjoitettua dis-ääntä (in F) eli soivaa gis-ääntä. Puhumme tästä Poulencille tyypillisestä dissonanssista kuvion 23 yhteydessä. Tällä kertaa kulku etenee kuitenkin harmonisen a-mollin säveliä pitkin. Ensimmäinen osa päättyy selkeään A-duurisointuun.

Kuvio 8. Ensimmäisen osan päättävät viimeiset neljä tahtia. (Huomaa erityisesti pianon nousu alun tapaan.)

Poulenc käyttää *Sekstetossa* tapaa, jossa ison hypyn lähtösäveltä seuraa paluu takaisin tälle sävelelle tai sen jommallekummalle viereiselle sävelelle (Daniel 1982, 71–72). Teoksesta löytyy ainakin kaksi esimerkkiä, jotka havainnollistavat hyvin tätä tekniikkaa. Ensimmäisessä osassa kaksi tahtia ennen harjoitusnumero 14:ää, tahdissa 161, käyrätorven melodiassa (kuvio 9) on kirjoitetulta fis-ääneltä (soi kvinttiä alempaa) ylöspäin menevä oktaavin hyppy. Hyppyä seuraa heti alaspäin kulkeva hyppy, jossa alempaa fis-ääntä ympäröi sen ylempi sivusävel g. Tämän jälkeen melodia palaa takaisin oktaavia korkeampaan lähtösäveleensä, josta se laskeutuu alemmalle sivusävelelle eli kirjoitetulle eis-äänelle. Samaa tekniikkaa Poulenc käytti myös toisen osan avaavassa oboesoolossa (kuvio 11, ensimmäinen tahti), jossa melodia hyppää ensin ylös ja palaa sen jälkeen takaisin alas lähtösäveleensä sivusävelensä kautta.



Kuvio 9. Käyrätorven melodia tahdeissa 161–162.

3.2.2 Toinen osa - *Divertissement*

Toisen osan muoto on A^1BA^2 , jossa A-osat ovat hitaita ja B-osa nopea. Osan nimi *Divertissement* tarkoittaa muun muassa kevyttä musiikkia pienelle ryhmälle sävellettyinä (Wikipedia2 2015). Osa on rakenteeltaan hyvin tyypillinen Poulencin kamarimusiikkiteosten toinen osa. Alla olevassa taulukossa on kuvattu osan muotovaiheissa tapahtuvia kadensseja ja sävellajituntumia. Suurimmasta osasta osan taitekohtia on löydettävissä pohjimmiltaan kadenssia muistuttava siirtymä, jotka voi nähdä rakennekaaviosta kuviossa 10. Poulencille tyypillisesti kadenssisointuja on maustettu, jopa niin, että kadensseja voi olla aika ajoin vaikea tunnistaa.

A ¹	B	(43)	A ²
1–18	19–77		77–92
Des	B ^{b9} ₇ Es	H ⁹ ₇ E	Es ^{b9} _{b5} As
Des: I	Es: V ^{b9} ₇ I	E: V ⁹ ₇ I	Asm
			As: V ^{b9} _{b5} I Asm: ⁶ V ⁹ I

Kuvio 10. Toisen osan rakennekaavio.

Osan esitysmerkintä on andantino ja metronomimerkinnässä neljäsosanuotti on 60. Osa alkaa Des-duurissa. A¹-osa sisältää kaksi samalla tavalla alkavaa aihetta ja niiden laajennukset. Oboe aloittaa osan kauniilla soololla, jossa esitysmerkintänä on *très doux et expressif* (erittäin suloisesti ja ilmaisuvoimaisesti). Tämä melodia on samalla toisen osan pääteema (kuvio 11), joka on yksi melankolisimmista ja lyyrisimmistä Poulencin kirjoittamista sooloista (Daniel 1982, 117).

Kuvio 11. Toisen osan pääteema, ensimmäiset neljä tahtia.

Toinen aihe A¹-osassa alkaa tahdista 12. Pääteema toistuu tässä vain lyhyenä motiivina (kuvio 12, harjoitusnumero 1) huilun ja fagotin soittamana.

Kuvio 12. Pääteeman esiintyminen lyhyempänä motiivina.

Kuviossa 13 on nuottiesimerkki siirtymästä harjoitusnumerossa 2 alkavaan B-osaan, joka tapahtuu tahdista 18 fagotin aloittamalla ja pianon jatkamalla nousevalla kuudestoistaosakululla. Fagotin kulusta pohjimmiltaan muodostuu B⁷-sointu. Kokonaisuudessaan tahti voidaan nähdä olevan V^{b⁹₇}-sointu. Tämä sointu on osa V I -kadenssia B-osan aloittavalle Es-duurin toonikasoinnulle.

Presser un peu

(2) Le double plus vite
♩ = ♩ précédente

solo
ff

Presser un peu

très sec

ff

* sans pédale

gai

Le double plus vite
♩ = ♩ précédente

Kuvio 13. B-osaan siirtyminen.

B-osan esitysmerkintä on *le double plus vite*, joka tarkoittaa, että osa on yhtäkkiä kaksi kertaa nopeammassa tempossa. Myös tunnelma on A-osan vastakohta eli nopea, kevyt-kenkäinen ja hieman huoleton. B-osan teema kuullaan kaksi kertaa peräkkäin Es-duurissa, mutta toisella kertaa sen keskeyttää teeman puolesta välissä tahdista 37 käyrätorven eriskummallinen solo, josta löytyy esimerkki kuviosta 14. Tässä kohtaa sävellajituntuma on C-duuri. Tämän jälkeen tahdista 43 alkaa B-osan teema kolmannen kerran. Tällä kertaa lyhempana neljän tahdin motiivina, joka on E-duurissa, johon saavutaan V I -kadenssilla H⁹₇-soinnun kautta. B-osan lopettaa pitkä monivaiheinen paluu takaisin A²-osaan, jonka päättää V^{b9}_{b5} I -kadenssi As-duurissa.

4

solo

f sec

Kuvio 14. Käyrätorven eriskummallinen solo.

Ensimmäisessä osassa A¹-osa on A-duurissa ja A²-osa D-duurissa. Toisessa osassa A¹-osa on Des-duurissa ja A²-osa As-duurissa eli sävellajisuhteet ensimmäisen osan A-osien ja toisen osan A-osien välillä ovat toisiinsa nähden päinvastaiset, mutta puolissävelaskelta alemmaa. Mielestämme tämän voi nähdä osana Poulencin teoksessa käyttämää ironiaa.

A²-osassa pääteemaa ei kuulla alun tapaan oboen soolona, vaan kaikkien muiden instrumenttien soittamana. Alkuperäinen teema löytyy kuviossa 11. A²-osan teemasta nähdään esimerkki kuviossa 15. Poulencille on hyvin tyypillistä tämän tyyppinen instrumentoinnin variointi teeman esiintyessä uudelleen. Teeman aloittaa klarinetti, sitä jatkaa käyrätorvi, jonka jälkeen se siirtyy huilulle ja fagotille ja viimeisenä klarinetille ja käyrätorvelle. Tämän jälkeen tahdista 82 eteenpäin on oboen solo, joka aloittaa siirtymisen kohti osan loppua. Toinen osa loppuu as-mollisoinnulle, jota ennen voidaan löytää edeltävästä tahdista vivahteita as-mollin dominantista. Tämän takia toisen osa rakennekaaviossa (kuvio 10) viimeisen kadenssin kohdalla merkintä dominanttisoinnusta on lainausmerkeissä.

Kuvio 15. Vaihtuva instrumentointi pääteemassa.

3.2.3 Kolmas osa - *Finale*

Seksteton kolmas osa on rondo. Muodoltaan se on intro A¹BA²CA³ ja kaksi codaa. Osa muistuttaa siis tyypillistä Poulencin käyttämää rondon rakennetta, johon on lisätty intro ja codat. Kuten muissa osissa, tässäkin sävellajit vaihtuvat usein ja niiden vaihdokset eivät aina ole kovin selkeitä ja helposti havaittavia. Alla olevassa taulukossa (kuvio 16)

on kuvattu osan muotovaiheissa tapahtuvia kadensseja ja sävellajituntumia. Lähes jokaisesta osan taitekohdasta on löydettävissä pohjimmiltaan kadenssia muistuttava siirtymä.

INTRO	A ¹	B	A ²	C	A ³	CODA ¹	CODA ²
1-7	7-27	27-73	73-81	81-164	164-174	174-199	200-225
G	G ^(b9) ₇ C	G ^{b9} ₇ Cm	G	F ^{b9} _{b5} B	G ^{b9} _{b5} C	~	~ C ^{maj7}
	C: V ^(b9) ₇ I	Cm: V ^{b9} ₇ I	G: "V" I	B: V ^{b9} _{b5} I	C: V ^{b9} _{b5} I		C: I ^{maj7}

Kuvio 16. Kolmannen osan rakennekaavio.

Esitysmerkintä osassa on prestissimo ja metronomimerkinnässä puolinuotti on 116. Osan tunnelma on siis hyvin eläväinen. Intro koostuu yhteisestä aloituksesta ja käyrätorven aloittamasta, pianon jatkamasta soolosta, joka johtaa sujuvasti A¹-osaan. Intro alkaa G-duurisoinnilla, joka osoittautuu lopulta C-duurin dominantiksi. Kuvio 17 havainnollistaa miten intro johtaa dominantin kautta A¹-osaan (alkaa kuvion viimeisestä tahdistä) luoden V^(b9)₇ I -kadenssin C-duurissa.

Kuvio 17. Siirtymä introsta A¹-osaan.

A¹-osa alkaa C-duurissa kolmannen osan päätteellä, joka esiintyy uudestaan tahdistä 19 alkaen H-duurissa. Ensimmäisellä kerralla teema alkaa pianolla ja se jatkuu fagotilla, jonka jälkeen siihen liittyvät mukaan myös muut. Toisella kertaa teema tulee tahdistä 19 alkaen käyrätorven aloittamana ja sitä jatkaa tälläkin kertaa fagotti ja sen jälkeen mukaan liittyvät muut soittimet. Teema koostuu pääosin kahdeksasosanuoteista ja se on erittäin

rytminen. Kuviossa 18 nähdään miten A¹-osasta siirrytään B-osaan samantyyllisellä pianon soololla kuin introsta A¹-osaan. Soolosta voi pohjimmitaan löytää G^{b9}₇ -soinnun (dominantti) joka johtaa C-mollin toonikasoinnulle (harjoitusnumero 2).

The image shows a musical score for piano, likely for a recital or exercise. It consists of two systems of staves. The top system shows the beginning of section B, with a piano solo marked 'mf expressif'. The bottom system shows the continuation of the solo, with a circled number '2' in the top right corner. The key signature is C minor, and the tempo is marked 'mf'.

Kuvio 18. Siirtymä A-osasta B-osaan.

B-osan teema koostuu pääosin puolinuoteista ja se rauhoittaa hieman osan nopeaa ja elävää tunnelmaa. B-osa alkaa c-mollissa. Kuvioista 19 nähdään B-osan teema sen esiintyessä ensimmäisen kerran oboen aloittamana. Melodiaan yhtyy puolessa välissä käyrätorvi.

The image shows a musical score for oboe and horn, likely for a recital or exercise. It consists of two systems of staves. The top system shows the beginning of section B, with a piano solo marked 'mf expressif'. The bottom system shows the continuation of the solo, with a circled number '2' in the top left corner. The key signature is C minor, and the tempo is marked 'mf'.

Kuvio 19. B-osan teema ensimmäisen kerran.

B-osan aloittava teema esiintyy uudelleen B-osan loppupuolella tahdista 59 alkaen, jolloin se on monien vaiheiden jälkeen palannut takaisin c-molliin. Kuvioista 20 voidaan nähdä miten Poulenc on varioinut instrumentointia teeman esiintyessä uudelleen. Toisella kertaa teeman aloittaa käyrätorvi. Jälleen Poulenc vaihtaa taitavasti soolosoitinta, joka aloittaa teeman ja muita soittimia, jotka yhtyvät siihen tai jotka ovat säestävässä roolissa.



Kuvio 20. B-osan teema toisen kerran.

Myös B-osa päättyy pianon samantyyliiseen lyhyeen sooloon (kuvio21) kuin intro ja A¹-osa. Tällä kertaa soolon funktio dominanttina on häilyvämpi kuin vastaavissa kohdissa aikaisemmin. Tahtia ennen tätä A²-osaan (harjoitusnumero 5) johtavaa pianosooloa esiintyy tahdissa 70, kuvion 21 ensimmäisessä tahdissa, D^{maj7#5}-sointu. Pianosoolo voidaan tulkita olevan Dm^{b9}_{b5}, joten ennen A²-osan G-duurin toonikasointua on kuitenkin tuntuma dominantista. Tämän takia kolmannen osan rakennekaaviossa (kuvio 16) merkintä dominanttisoinnusta on lainausmerkeissä.



Kuvio 21. B-osan päättyminen.

A-osan kertaus (A²) alkaa G-duurissa. A²-osa on vain pieni välähdys alkuperäisestä A-osasta ja siinä esiintyy vain ensimmäiset neljä tahtia pääteemasta, jonka jälkeen se johtaa seuraavan neljän tahdin aikana C-osaan.

A²-osa vaihtuu C-osaan V I -kadenssilla F^{b9}_{b5}-soinnulta B-duurin toonikalle. C-osa alkaa siis B-duurissa tahdista 81. C-osa on sekoitus rytmisyyttä ja laulavuutta, tunnelma vaihtelee mahtipontisen ja odottavan välillä. C-osa koostuu siis erityyillisistä ja eritunnelmaisista teemoista. Ensimmäinen teema alkaa C-osan alusta ja se on tunnelmaltaan erittäin rytmisen. Toinen teema alkaa tahdista 92. Tämä teema on paljon pehmeämpi kuin edellinen ja tunnelmaltaan huoleton. Tässä teemassa pianolla on koko ajan melodia, jota Poulenc värittää vaihtuvilla puhallinsooloilla. Tahdista 124 alkaa tunnelmaltaan odottava jakso, joka johtaa tahdin 131 puolessa välissä alkavaan mahtipontiseen käyrätorven sooloon. Tämän jälkeen tunnelma laskee taas odottavaksi tahdissa 140. Kuvio 22 havainnollistaa tätä C-osasta löytyvää käyrätorvella esiintyvää aihetta, joka on aiemmin kuultu teeman alkuna B-osassa, ja se on tällä kertaa tunnelmaltaan aivan erilainen. C-osan lopettava teema alkaa tahdista 148 ja se on myös tunnelmaltaan erittäin mahtipontinen.

The image shows a musical score for a horn section. It consists of two systems of staves. The top system has four staves: two for the horn (treble clef) and two for the piano accompaniment (bass clef). The bottom system has two staves: one for the horn (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef). The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'molto' (moderato). There is a 'solo' marking for the horn player in the first system. The music features a mix of rhythmic patterns and melodic lines, with some passages marked as 'molto' and others as 'ff'.

Kuvio 22. C-osassa esiintyvä B-osan motiivi

C-osan lopusta tahdista 158 alkaen löytyy selkeä esimerkki Poulencin käyttämästä "väärä ääni" -dissonanssista. Tämän voi nähdä kuviossa 23, jossa kaikki muut puhallimet soittavat pitkää g-ääntä ja käyrätorvella on as-ääni (es in F). Tämä luo erittäin draamattisen vaikutelman. Käyrätorven "väärä ääni" voidaan nähdä myös sointuun kuulu-

vana alennettuna noonina, joka muiden puhallinsoitinten kanssa luo erittäin terävän dissonanssin. Vastaavanlaisia paikkoja on teoksessa ollut aikaisemminkin esimerkiksi ensimmäisessä osassa neljä tahtia ennen ensimmäisen osan loppua (käyrätorvi gis, muut puhaltimet a) (kuvio 8). Myös tässä kohdassa äänet voidaan nähdä kuuluvan samaan sointuun: gis a:n duuriseptiminä.

Kuvio 23. ”Väärä ääni” -dissonanssi.

A-osan paluuseen (A³) johtaa samantyylinen lyhyt pianosoolo kuin aiemminkin A-osiin ja B-osaan. Tämän voi nähdä kuvion 23 kahdesta viimeisestä tahdista. Tästä soolosta löytyy G^{b9}-sointu, joka johtaa A³-osan alkuun C-duurille, luoden V I -kadenssin. Toisen A-osan tapaan, myös kolmas A-osa on vain häivähdys ensimmäisestä. Pääteemaa ehdittään tälläkin kertaa kuulla vain neljä tahtia. Tämän jälkeen siirrytään tahdista 169 jo B-osasta (esimerkiksi alkaen tahdista 35) tuttuun motiiviin, jonka voi nähdä käyrätorven ja pianon soittamana kuviossa 24, ja sen jälkeen kohti ensimmäistä codaa.

Kuvio 24. B-osasta tuttu motiivi.

Kolmas A-osa ja ensimmäinen coda koostuvat useista lyhyistä teemoista. Coda¹ on erittäin rytmisen ja jokseenkin dramaattinen. Codan alkupuolelta löytyy kahdesti motiivi (kuvio 25 ensin fagotilla ja sitten klarinetilla), joka on kuultu aikaisemmin A²-osan viimeisenä motiivina tahdissa 80 ja C-osassa tahdissa 91. Coda¹ on täynnä kromatiikkaa ja sävel-lajituntuma on erittäin häilyvä.

The image shows a musical score for Coda 1. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for woodwinds (flute, oboe, clarinet) and two for strings. The second system has two staves: bassoon and double bass. The woodwinds and strings play a rhythmic motif in 4/4 time, marked with *ff*. The bassoon part includes the instruction *bouché coupé* and *ff*. The double bass part also includes *ff*. The motif is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Kuvio 25. Codassa¹ esiintyvä aikaisemmin kuultu motiivi.

Coda² on tunnelmaltaan aivan erilainen kuin koko muu osa. Esitysmerkintä on *subito très lent* (yhtäkkiä todella hidas) ja metronomimerkinnässä neljäsosanuotti on 60. Codan neljä ensimmäistä tahtia luovat hämyisen tunnelman, jonka jälkeen alkaa oboen hieman surullisen kuuloinen solo tahdissa 205. Tämä oboesolo alkaa samalla tavalla kuin ensimmäisessä osassa oleva B-osan aloittava pianosolo. Tämän yhtäläisyyden voi nähdä kuvioissa 4 ja 26. Molemmissa kohdissa teosta sooloon johtaa fagotin kadenssimainen-solo. Näiden oboen ja pianon solojen alku muistuttaa myös edeltävässä esimerkissä olevaa motiivia.

Kuvio 26. Oboesoolo kolmannen osan codasta.

Sävellajituntuma codassa² on c-molli. Oboen aloittama soolo toistuu myöhemmin muuttaman kerran lyhyempänä motiivina kunnes siirrytään tahdista 217 teoksen lopettavaan teemaan C-duurissa. Tässä teemassa pianolla on soolo (kuvio 27 pianon oikean käden ylin ääni), joka on kuultu aikaisemmin C-osassa tahdista 148 käyrätorven soittamana hyvin eritunnelmaisessa kohdassa. Coda² on tunnelmaltaan rauhallinen ja päättyy C-duurissa olevan teeman kautta toonikasoinnulle, joka esiintyy C^{maj7}-sointuna.

Kuvio 27. Pianon melodia, joka on aiemmin esiintynyt käyrätorvella.

4 Konsertti

4.1 Harjoitusprosessi

Poulencin *Seksteton* harjoitusprosessi lähti käyntiin syksyllä 2014. Pääsimme silloin kummatkin sisään Sibelius-Akatemian klassisen musiikin osastolle, toinen oboella ja toinen käyrätorvella. Heti alusta lähtien oli selvää, että jo opintojemme alussa haluamme tehdä kamarimusiikkia. Kamarimusiikin tärkeys ja into sen tekemiseen selittyi jo pelkästään sillä, että Metropolia opintojemme aikana kamarimusiikin tekeminen on ollut ajoittain todella hankalaa fagotistin ja välillä myös pianistinkin puutteen vuoksi, sillä puhallinkamarimusiikissa fagotti on tärkeässä asemassa osana kokoonpanoa ja hyvin vaikea korvata millään muulla soittimella. Kavereita kamarimusiikkiin on kyllä aikaisemminkin löytynyt, mutta teoksia kokoonpanoille, joissa ei ole lainkaan fagottia tai edes pianoa on todella hankala löytää. Olemme joutuneet aikaisemmin opinnoissamme tekemään kompromisseja kappalevalintojen suhteen, ja emme ole päässeet soittamaan esimerkiksi puhallinkvintettoja lainkaan fagotistin puuttumisen takia. Olimme siis todella innoissamme Sibelius-Akatemiaan päästyämme mahdollisuudesta uuteen ulottuvuuteen kamarimusiikin saralla, sillä siellä opiskelisi myös useampia fagotisteja.

Ryhmän muodostumisesta ja järjestäytymisestä saamme kiittää huilistiamme Sara Antikaista. Hänelle oli edellisenä kesänä muodostunut haaveeksi soittaa Poulencin *Sekstetto* ja hän oli se liikkeelle paneva voima, joka lähti kyselemään soittajia mukaan haaveensa toteuttamiseksi. Siinä vaiheessa, kun meitä pyydettiin mukaan soittamaan, ryhmään olivat lupautuneet mukaan jo kaikki muut soittajat: Topias Kiiskinen fagottiin, Niina Ranta pianoon ja Josu Izco klarinettiin.

Aluksi meitä hiukan hirvitti ja jännitti lupautua mukaan, sillä Poulencin *Sekstetto* ei ole kappale helpoimmasta päästä. Kummankin omat instrumenttiopettajat varoittelivat, että ei kannata valita niin kovin haastavaa kappaletta heti opintojen alkuun, vaan aloittaa hiukan kevyemmin. Saimme monelta suunnalta neuvoja, että kannattaisi aloittaa, jollain hiukan ”perinteisemmällä” kamarimusiikilla esimerkiksi klassismin ajalta. Onneksi pidimme kuitenkin ryhmänä oman päämme ja pitäydyimme valinnassamme.

Ehkä juuri kappaleen haastavuus muovasi meistä tiiviin ryhmän, joka halusi tarttua haasteeseen yhdessä. Kerta toisensa jälkeen jaksoimme tarttua teokseen ja hioa sen pienimpiä yksityiskohtia, kuitenkin kyllästymättä missään vaiheessa. Jokaisen harjoituksen alussa tuntui siltä kuin teos ei olisi vielääkään valmis. Aina oli jotain viilattavaa, vielä löytyi kohta, johon ei oltu osattu paneutua, tai jonka merkitystä ei oltu vielä huomattu.

Kävi joskus niinkin, että aikaisemmat havaintomme ja ratkaisumme tuntuivatkin seuraavalla kerralla hölmöiltä tai johonkin kohtaan sopimattomilta, ja meidän täytyi miettiä ja tutkia näitä paikkoja yhä uudestaan. Esimerkiksi *Seksteton* toisen osan kohdalla mietimme pitkään oboella alkavan teeman funktiota tahdeissa 55–62. Tässä kohtaa toisessa osassa alkaa paluu B-osasta takaisin A²-osaan. Mietimme kauan mikä rooli oboen aloittamalla teemalla on. Pitäisikö sen viedä B-osan loppua vääjäämättä eteenpäin vai onko kyse enemmänkin staattisesta toistosta, jonkinlaisesta mantrasta. Mieliapiteemme tästä kohdasta vaihtuivat viikoittain, mutta lopulta päädyimme lopputulokseen, jossa näimme kohdan paikallaan pysyvänä, hiukan salaperäisenä siirtymänä osasta toiseen. Nämä yhdessä tehdyt huomiot soittamisen kautta ovat auttaneet meitä omassa opinnäytetyösämme ja analyysissämme paljon. Olemme päässeet nimenomaan käytännön tekemisen kautta hyvin syvälle teoksen sisään. Olemme ryhmänä joutuneet miettimään, mitä erilaiset taitekohdat merkitsevät tai miten missäkin kohdassa saisimme omalla tulkinnallamme halutut tunnetilat esille.

Onneksi saimme apua omaan harjoittelutyöhömmme myös ulkopuolelta, asiantuntevilta opettajilta. Syksyllä 2014 saimme ohjausta huilisti Petri Alangolta ja keväällä 2015 klarinetisti Harri Mäeltä. Ohjatut tunnit jaksottivat hyvin harjoitteluamme. Pidimme itse harjoituksia aikatauluista riippuen viikon tai kahden välein ja muutaman oman harjoituskerran jälkeen saimme aina ohjausta. Ohjaajiemme apu oli meille todella tärkeää ja tuli tarpeeseen. Oli hienoa kuulla ulkopuolisen mielipiteitä meitä askarruttaneista kohdista tai musiikillisista näkökulmista. Ohjaajat toivat myös kaivattua kontrollia ja objektiivista näkökulmaa teoksen työstämiseen. Kohdat, jotka meistä saattoivat tuntua hyviltä ja hienosti ratkaistuilta, saattoivatkin ulkopuolisen korvin kuulostaa väkinäisiltä tai kömpelöiltä. Meistä oli myös hienoa, että ohjaavat opettajamme eivät antaneet meille ilmiselviä tai suoria vastauksia, vaan he kaivoivat tiedon meistä itsestämme ja panivat meidät ajattelemaan. Opettajamme eivät myöskään esittäneet omia ideoitaan välttämättöminä totuuksina vaan painottivat niiden olevan ehdotuksia ja heidän omia näkökulmiaan.

4.2 Konsertin suunnittelu ja esitys

Opinnäytetyökonsertin järjestämisen aloitimme talvella 2015. Onneksi olimme ajoissa liikkeellä, sillä tilavarauksien teko oli siinäkin vaiheessa jo melkein myöhäistä: Ruoholahden toimipisteen salivaraukset olivat jo melko täynnä ja yhteisiä aikoja, jotka kaikille ryhmämme jäsenille kävisivät, ei ollut kuin muutamia. Oman lisäjännityksensä päivän valitsemiseen toivat myös kaikkien ryhmämme jäsenien kevät kiireet. Tulossa oli tutkintoja, orkesteriperiodeja, koesoittoja ja jopa yksi valmistuminen. Toukokuun loppupuolella kaikkien kalentereissa alkoi kuitenkin olla enemmän tilaa ja saimme varattua Helsingin konservatorion konserttisalin itsellemme aikaista iltapäiväkonserttia varten.

Tilavarauksen lisäksi huolehdimme äänittäjän paikalle saamisesta. Äänityksen toteutti konservatorion tekniikan käyttömestari Tuukka Törneblom. Loimme konserttia varten tapahtumakutsun Facebookiin, jossa pystyimme helposti kutsumaan kavereitamme konserttiin. Konserttia varten kirjoitimme myös esittelytekstit esitettävistä teoksista ja kokosimme ohjelmalehtisen, jonka kannessa on kuva koko sekstetistämme.

Konserttimme nimeksi valikoitui yhteisellä päätöksellä *Seitinohut ranskalainen iltapäiväkonsertti*. Konsertin ajankohta oli 25.5.2015 klo 14 Helsingin konservatorion konserttisalissa. Esitimme konserttimme alussa teoksen *Divertissement op. 6* toiselta ranskalaiselta säveltäjältä Albert Rousseliilta. Rousselin *Divertissement op. 6* on kestoaltaan noin seitsemän minuuttia ja on siis huomattavasti lyhempi kuin Poulencin *Sekstetto*. Rousselin teos toimi meillä tällä kertaa täytekkappaleena, sillä pääpaino konsertissamme oli ehdottomasti Poulencin *Sekstetossa*, jonka soitimme seuraavaksi. Konsertin jälkeen olimme järjestäneet yleisöllemme pientä naposteltavaa ja juotavaa, marjapiirakan, keksien ja mehutarjoilun muodossa. Halusimme päättää konserttimme tarjoiluun, jossa pystyimme yhdessä yleisön kanssa jakamaan tunteuksia konsertistamme ja kuulemaan suoria mielipiteitä konsertin onnistumisesta heti esityksen jälkeen. Yhteinen herkkuhetki konsertin jälkeen päätti hienosti ja leppoisasti yhteisen konserttikokemuksen.

Ennen opinnäytetyökonserttiämme olimme esittäneet Poulencin *Seksteton* aikaisemmin jo kaksi kertaa. Pystyimme sen ansiosta omassa konsertissamme rentoutumaan eri tavalla kuin aikaisemmin. Teos alkoi olla jo niin tuttu, että sen osasi ulkoa ja yllätyksiä ei päässyt tapahtumaan. Ryhmädynamiikkamme oli vahvistunut vuoden aikana huomattavasti ja pystyimme luottamaan toisiimme täysin. Toisten seuraaminen ja yhdessä soitta-

minen olivat hioutuneet huippuunsa, ja juuri nämä tekijät loivat turvallisen ja rentoutuneen tunteen soittaa tämä hieno teos vielä kerran. Jännitystä ja kipinää esitykseen toi kuitenkin ympäristö. Emme olleet aikaisemmin esiintyneet yleisölle, joka oli täynnä meidän itsemme kutsumia ystäviä ja juuri tämän takia halusimme onnistua täydellisesti. Halusimme tietenkin esitellä ystävillemme mitä olemme vuodessa saaneet aikaan, ja toisaalta halusimme luoda pienen konserttituokion, josta kaikki pystyisivät nauttimaan.

Ryhmämme klarinetisti Josu Izco valmistui viime keväänä 2015 musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta ja meidän opinnäytetyökonserttimme oli hänen ja koko meidän ryhmämme päätöskonsertti ennen Josun paluuta takaisin Espanjaan, josta hän on kotoisin. Olemme kuitenkin jatkaneet melkein samalla ryhmällä eteenpäin kamarimusiikkiopinoissamme Sibelius-Akatemiassa. Josun tilalle on tullut uusi klarinetisti lines Kiuru. Pianisti Niina Ranta on tosin ainakin tällä hetkellä jättäytynyt pois ryhmästä. Ryhmällemme on tulossa hieno ja haastava vuosi, ja emme päästä itseämme ainakaan helpolla, sillä seuraavaksi aiomme tarttua Leoš Janáčekin puupuhallinsekstettiin *Mladi*, joten haasteita on tiedossa jatkossakin.

5 Pohdinta

Opinnäytetyön suunnittelu, valmistelu ja itse kirjoittaminen on ollut pitkä ja tunnerikas prosessi. Matka tähän hetkeen, jolloin työ on valmis, alkoi noin puolitoista vuotta sitten, kun kamarimusiikkiryhmämme kanssa ryhdyimme harjoittelemaan Poulencin *Sekstettoa*. Alusta asti meille oli selvää, että haluamme pitää työssämme pääpainon itse teoksessa, sillä mitä pidemmälle harjoitukset vuoden mittaan etenivät, sitä enemmän ihastuimme tähän hurmaavaan ja hienoon teokseen.

Seksteton harjoitusprosessi oli ollut käynnissä jo reilun puolen vuoden ajan, kun aloitimme opinnäytetyömme tarkemman suunnittelun. Suunnittelu alkoi konsertin järjestämisellä, ja ryhdyimme samaan aikaan hahmottelemaan opinnäytetyömme sisältöä. Meidän piti päättää mitä otamme mukaan työhömmä ja mitä haluamme työssämme painottaa. Meillä kummallakin oli yllättävän yhtenäinen mielipide siitä, että halusimme nimenomaan keskittyä työssämme itse teokseen ja sen analysointiin. Halusimme päästä *Sekstetossa* pintaa syvemmälle. Valintaamme vahvisti myös se tosiasia, että suomenkielistä tai yli-päätänsä minkään kielistä materiaalia Poulencin *Sekstetosta* oli erittäin vaikea, ellei mahdoton löytää. Ainoa lähde, jossa käsiteltiin suoraan Poulencin kamarimusiikkiteoksia, oli Keith Danielin kirja *Francis Poulenc His Artistic Development and Musical Style*. Poulencin *Sekstetosta* Keith Daniel kirjoittaa kirjassaan kuitenkin varsin lyhyesti vain muutaman kappaleen verran. Materiaalia *Sekstetosta* ei yksinkertaisesti ollut saatavilla.

Aloitimme *Seksteton* analysoinnin keväällä 2015, samoihin aikoihin kun harjoitusprosessimme oli loppusuoralla ja konsertti lähenemässä. Tässä vaiheessa kirjallista työtä ei vielä ollut tehty. Olimme kyllä analysoineet ja tutkineet nuottikuvaa hyvinkin tarkasti, mutta kirjallisen osuuden työstämisen aloitimme vasta kesän loppupuolella. Ennen konserttia tehty teoksen analysointi auttoi *Seksteton* hahmottamisessa huomattavasti, mutta oli yllättävää kuinka paljon juuri kirjoitusprosessin ja oman analysoinnin sanoiksi pukeamisen kautta *Sekstetto* avautui meille vieläkin enemmän. Keväällä tehty analyysityö auttoi meitä muun muassa teoksen muodon hahmottamisessa ja tunnelmanvaihdosten luomisessa. Pystyimme sen avulla myös hyvin tuomaan esille toistuvia teemoja ja motiiveja *Seksteton* osien sisällä ja osien välillä.

Näin jälkepäin olemme miettineet, että olisimme voineet aloittaa teoksen analysoimisen ja sen auki kirjoittamisen jo paljon aikaisemmin. *Seksteton* harjoittelu oli ollut käyn-

nissä jo hyvän aikaa ennen kuin heräsimme ajatukseen opinnäytetyön ja erityisesti analysoinnin aloittamisesta. Harjoitusprosessin aikana meille oli tietenkin muotoutunut melko selkeä käsitys teoksesta jo valmiiksi, ja olimme ryhmänä käyttäneet paljon aikaa teoksen hahmottamiseen ja erilaisten taitekohtien miettimiseen. Olemmekin jälkepäin pohtineet, että mitä jos kirjallinen analyysi olisi ollut valmis jo aikaisemmin harjoitusprosessin aikana? Kuinka huikeisiin tuloksiin olisimmekaan silloin konsertissamme päässeet? Olemme kuitenkin tulleet siihen lopputulokseen, että vaikka meidän analyysimme olikin melko myöhäisessä vaiheessa valmis, meidän sekstettimme pohdinnat ja yhteinen analysointi harjoitusten aikana ovat auttaneet meitä omassa työssämme todella paljon. Meille on ollut ensiarvoisen tärkeää pystyä peilaamaan omia näkemyksiämme ryhmämme näkemyksiin *Sekstetosta* ja oma analysointimme on edistynyt ja kehittynyt huomattavasti ryhmämme jäsenten ja heidän mielipiteidensä avulla.

Olemme hyvin positiivisesti yllättyneitä prosessista, jonka olemme opinnäytetyömme kanssa käyneet läpi. Erityisesti kirjoitusprosessin aikaan saama lopputulos on yllättänyt meidät täysin: kuinka paljon voikaan saada irti kappaleesta, kun vaivautuu menemään pintaa syvemmälle. Olemme myös hyvin iloisesti yllättyneitä omasta osaamisestamme. Viimeisimmistä teoriaopinnoista on meillä kummallakin jo pari vuotta aikaa ja aluksi tuntui suorastaan kauhistuttavalta ajatukselta tarttua käsiksi analysointiin ja sen kirjoittamiseen. Kun kirjoittamisen oli aloittanut, se lähti kuitenkin sujumaan yllättävän kevyesti ja meistä tuntuikin siltä, että meillähän on sanottavaa enemmän kuin olimme osanneet odottaa.

Toivomme, että opinnäytetyöstämme ja erityisesti *Seksteton* analysoinnista olisi hyötyä myös muille muusikoille. Olemme tehneet työssämme melko kattavan analyysin, josta voi olla apua *Seksteton* parissa työskenteleville kamarimusiikkiryhmille. He voivat saada analyysistamme ideoita omaan työskentelyynsä ja teoksen rakenteen hahmottaminen helpottuu tekemämme pohjatyön avulla. Rakennekaaviot ovat nopea ja yksinkertainen tapa saada käsitys teoksen muodosta. Nuottiesimerkit ovat poimintoja *Seksteton* meidän mielestämme oleellisista ja erityishuomiota vaativista kohdista, ja niitä kamarimusiikkiryhmät voivat käyttää pohjana omalle tulkinnalleen. Opinnäytetyömme sisältää myös paljon tietoa Poulencin elämästä ja hänen sävellystyylistään suomeksi, josta voi olla hyötyä monille muusikoille, sillä näin kattavaa suomenkielistä materiaalia ei ole aikaisemmin ollut saatavilla.

Lähteet

Chimènes, Myriam 2015. Poulenc, Francis 1. Life. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22202?q=francisc+poulenc&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit> (luettu 26.8.2015).

Daniel, Keith W. 1982. Francis Poulenc His Artistic Development and Musical Style. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press an imprint of University Microfilms International.

Griffiths, Paul. Six, Les. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25911?q=les+six&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit> (luettu 26.8.2015).

Murtomäki, Veijo 2005. Romantiikka musiikkityylinä. Muhi-tietokanta. <http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_romantiikka2&q=terssisuhteet&collection=1&type=basic&tab=0> (luettu 3.10.2015).

Murtomäki, Veijo 2006. Poulenc oli pianon postmoderni mestari. Muhi-tietokanta. <http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti_mod_poulenc&q=poulenc&collection=1&type=basic&tab=0> (luettu 7.8.2015).

Poulenc, Francis 1939. *Sextuor* pour piano, flute, hautbois, clarinette, basson et cor. Edition no. 3432. Copenhagen: Hansen, Wilhelm 1945.

Predota, Georg 2013. An Inconvenient Proposal! Francis Poulenc and Raymonde Linossier. Interlude. <<http://www.interlude.hk/front/an-inconvenient-proposalfrancis-poulenc-and-raymonde-linossier/>> (luettu 26.8.2015).

Wikipedia1, 2015. Divertissement. <<https://en.wikipedia.org/wiki/Divertissement>> (luettu 1.9.2015).

Wikipedia2, 2015. Winnaretta Singer. <https://en.wikipedia.org/wiki/Winnaretta_Singer> (luettu 28.8.2015).

Konsertin käsiohjelma

Seitinohut ranskalainen iltapäiväkonsertti

Leenan ja Katjan opinnäytetyökonsertti

25.5.2015 klo 14.00

Konserttisali



Albert Roussel - Divertissement op. 6

Francis Poulenc - Sextet for winds and piano op. 100

1. Allegro vivace. Très vite et emporte
2. Divertissement. Andantino
3. Finale. Prestissimo

Sara Antikainen, huilu

Leena Salminen, oboe

Josu Izco, klarinetti

Topias Kiiskinen, fagotti

Katja Reinisalmi, käyrätorvi

Niina Ranta, piano

Albert Roussel (1869-1937) oli ranskalainen säveltäjä. Hän oli Ranskan tärkein 1900-luvun sinfonikko Honeggerin ja Milhaudin ohella. Roussel syntyi Tourcoingissa Pohjois-Ranskassa, ja hän osoitti jo varhain kiinnostusta matematiikkaa kohtaan. Roussel orpoutui hyvin nuorena ja suunnitteli aluksi meripuseerin uraa. Hän palveli vuosina 1887-1894 laivastossa ja kävi muun muassa Kaukoidässä. Laivaston kanssa tehdyistä matkoista Roussel sai myöhemmin inspiraation moniin teoksiinsa. Vuonna 1894 Roussel kuitenkin jätti laivaston ja alkoi opiskella musiikkia Eugene Gigoutin johdolla. Myöhemmin hän oli lisäksi d'Indyn ja Debussyn oppilana. Roussel toimi ensimmäisessä maailmansodassa ambulanssinkuljettajana länsirintamalla ja sodan jälkeen hän osti itselleen kesaasunnon Normandiasta. Siellä hän omisti suurimman osan ajastaan sävellystyölle. Rousselista tuli yksi merkittävimmistä ranskalaisista säveltäjistä ensimmäisen ja toisen maailmansodan välillä.

Roussel oli "kapinallinen Debussyn seuraaja" ja hänen musiikkiinsa kuuluu vahvasti polyfonisuus ja sulokkuus. Hänen tyylillensä ominaista on musiikin ilmavuus, keveys ja läpikuultavuus, eikä hänen musiikissaan ole aina selkeästi havaittavaa bassolinjaa. Albert Rousselin sävellystyylissä kuuluu myös erilaisten motiivien päällekkäin asettelu. Motiivien liikkuvuus teki hänestä pitkällisen kehittelijän ja sinfonian palauttajan. Rousselin musiikille on tyyppistä impressionismia lähenevä eksotiikka ja aistillinen tunnelmallisuus. Hänen varhaisimmat teoksensa ovat saaneetkin paljon vaikutteita impressionismista, mutta myöhemmin hän kehitti myös paljon omintakeisemman tyylin, joka lähenteli jopa neoklassismia. Roussel oli kiinnostunut myös jazzmusiikista. Hänen tuotantonsa on hyvin laaja ja siihen kuuluu baletteja, neljä sinfoniaa, orkesterisarjoja, näyttämömusiikkia, kamarimusiikkia, pianokappaleita ja lauluja.

Albert Roussel sävelsi *Divertissementon op. 6* puhallinkvintetille ja pianolle vuonna 1906 ja se kuuluu hänen varhaiseen tuotantaansa. Toisin kuin hänen muussa varhaismuotantonsaan, *Divertissementossa* ei saman lailla näy impressionismin vaikutus, vaan se on paljon pelottomampi ja uhkarohkeampi. Teos koostuu neljästä osiosta, jotka lipuvat osiosta toiseen hidastettujen tai nopeutettujen jaksojen kautta. Roussel kunnioittaa sävellyksessään jokaista soitinta ja niillä kaikilla on mahdollisuus kertoa oma tarinansa tämän teoksen aikana. *Divertissement* esittelee lukuisia elementtejä Rousselin tulevien sävellysten tyylistä: elävien ja vilkkaiden rytmien ja dissonanssirikkaiden harmonioiden käyttö on hyvin tyyppistä hänelle, ja Rousselin oma persoona näkyy parhaiten nimenomaan hänen kamarimusiikkiteoksissaan.

Francis Jean Marcel Poulenc (1899-1963 Pariisi) oli hulvaton, määritelmiä pakeneva ranskalainen taidemusiikin säveltäjä ja pianisti. Tavallisimmin hänet luokitellaan uusklassikkoksi. Poulenc olisi voinut ansaita halutessaan leipänsä konserttipianistina. Hänen sävellystyössään näkyy elämä Pariisin taiteilijayhteisössä ja vuorovaikutus useiden tunnettujen säveltäjien, kuten Stravinskyn ja Milhaudin kanssa. Hän pyrki säveltämään kaunista, monipuolista ja yleisöön vetoavaa musiikkia. Paitsi aikalaisiltaan, hän sai vaikutteita myös muun muassa Mozartilta, Camille Saint-Saënsiltä ja Emmanuel Chabrierilta sekä runoudesta. Kamarimusiikin lisäksi Poulenc sävelsi oopperoita, baletteja, orkesteri- ja pianomusiikkia sekä uskonnollista musiikkia. Hän sävelsi lauluiksi toistasataa runoilijattaviansa runoa. Aikalaiset olivat yhtä mieltä siitä, että Poulenc oli ylittämätön melodikko sekä herkullinen rytmikko. Hän keksi loputtomiin uusia, kauniita, yllätyksellisiä ja mieltä kiihdyttäviä melodioita.

Kamarimusiikin alalla Poulenc ansioiti harvinaisempien soitinten parissa: hän sävelsi myös sonaateit viululle ja pianolle ja sellolle ja pianolle, mutta suosi muuten kamarimusiikkiteoksissaan etenkin puhaltimia. Teokset ovat yleisesti kevytenkäisiä, ravakointa ja "kieli poskessa" sävellettyjä. Poulencin kamarimusiikkiteokset voidaan jakaa kolmeen kauteen, joista ensimmäinen kausi sijoittuu vuosille 1917-1939. Tämän kauden viimeinen teos on Sekstetto (1932) huilulle, oboelle, klarinetille, fagotille, käyrätorvelle ja pianolle. Teos on yksi useista, joihin Poulenc ei säveltämisen jälkeen ollutkaan tyytyväinen ja kirjoitti teoksen uudelleen muutaman vuoden jälkeen ensi esityksestä (1939). Poulenc on kertonut: "Tämä on kamarimusiikkia sen yksinkertaisimmassa muodossaan: kunnianosoitus puhallinsoittimille, joita olen rakastanut siitä hetkestä lähtien kun aloin säveltää."

Sekstetossa on kolme osaa, jotka ovat *Allegro vivace* (nopea), *Divertissement* (hidas) ja *Finale* (nopea). Toisin kuin useissa puhallinkonsertoissa, joissa pianolla on usein säestävärooli, on tässä teoksessa pianolle annettu samanlainen rooli kuin muille kokoonpanon instrumenteille. Ensimmäinen osa on lennokkaas kunnes fagottisoolo johdattaa teoksen melankolisempaan jaksoon teoksen keskivaiheilla. Toinen osa (hidas-nopea-hidas) on käänteinen verrattuna ensimmäisen osan (nopea-hidas-nopea) tempoihin. Toinen osa päättyy yllättävän haikeaan tunnelmaan. Finaali mukaillee rondo-muotoa. Jälkimmäisen codan päämotivi oboella muistuttaa hyvin paljon ensimmäisessä osassa kuulua hitaamman jakson pianosoolon alkua. Osan tunnelma vaihtelee leikkimielisestä kukoistavan kauniiseen ja kruunataan vahvalla lopetuksella.