



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

RANSKALAINEN UUSKLASSISMI JA MUSII- KILLINEN HUUMORI

Jasper Koekoek

Opinnäytetyö
Maaliskuu 2017
Musiikkipedagogin koulutus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogin koulutus
Instrumentipedagogin suuntautumispolku

JASPER KOEKOEK:

Ranskalainen uusklassismi ja musiikillinen huumori

Opinnäytetyö 73 sivua, joista liitteitä 13 sivua
Maaliskuu 2017

Tämä opinnäytetyöraportti liittyy 9.11.2016 pidettyyn opinnäytekonserttiin, jonka nimenä oli "Onnelliset vuodet". Työssä käsitellään musiikillista huumoria maailmansotien välisen ajan ranskalaisen uusklassismin näkökulmasta.

Konsertin tavoitteena oli paitsi käsityksen luominen Pariisin tuonaikaisen musiikin ominaispiirteistä myös kolmen lempiteoksen esittäminen. Raportissa käsiteltiin tämän lisäksi musiikillista huumoria. Pohdittiin, kuinka säveltäjät käyttävät teoksissaan huumoria, kuinka ranskalaiset uusklassistit sitä tekivät, ja miksi humoristinen musiikki oli niin ominaista Ranskalle – nimenomaan Pariisille. Tutkimusta tukevinä menetelminä olivat taiteellinen työskentely, musiikkianalyysi sekä aiheeseen liittyvään ohjelmistoon perehtyminen. Tutkimus oli pitkälti henkilökohtainen ja sidottu konsertin ohjelmistoon ja aihealueeseen.

Huumori oli omiaan käännättämään ajatuksia pois sekä ensimmäisessä maailmansodassa koetuista kauhuista että hämmöttävästä toisesta maailmansodasta. Sitä myös käytettiin mielellään välineenä monissa rajoja rikkovissa teoksissa. Rajojen rikkominen aiheutti skandaaleja, mikä oli monissa tapauksissa jopa tahallista. Keino, jolla tehdä huumoria musiikissa, on aina yllätyksellisten poikkeusten tekeminen jostain ennalta-odotettavasta seikasta. Musiikillisen huumorin toteutustapa on sidoksissa säveltäjän persoonallisuuteen ja sävelkieleen. Ennen kaikkea wieniläisklassismin huumoria on jo tutkittu paljon (Alfred Brendel, Andreas Wildner, Andreas Ballstaedt), mutta muihin kulttuurialueisiin ja aikausiin liittyvää tutkimusta on mahdollista syventää.

Asiasanat: uusklassismi, Ranska, huumori

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Music Pedagogy

KOEKOEK, JASPER:
French Neoclassicism and Humour in Music

Bachelor's thesis 73 pages, appendices 13 pages
March 2017

This Bachelor's thesis has been made in conjunction with the Bachelor concert held on 9 November 2016 that went by the name "Onnelliset vuodet" (The Joyful Years). The thesis is about humour in music, examined from an interwar period point of view.

The aim of the concert was, besides shedding light on features typical to Parisian interwar music, performing three favourite chamber works. In the thesis, the focus was on musical humour – how composers tend to use it, how French neoclassicists use it, and why humorous music is so typical of France, specifically of Paris. The research methods used in the thesis were artistic study, musical analysis, and familiarisation with music relevant to the subject. The study was, to a high degree, of a personal nature and tied to the above-mentioned concert's program and subject.

Humour played a vital role in diverting people's thoughts from the horrors of World War I and lingering World War II. Moreover, it was used as a tool in numerous works that were aimed at breaking barriers. Breaking barriers tended to raise scandals, which was, in many cases, intentional. The way to create humour in music, is always through some surprising anomaly – an exception from a predictable thing. How humour in music is implemented depends largely on the composer's personality and musical language. Musical humour from the Classical period has already been widely studied (i.e. Alfred Brendel, Andreas Wildner, Andreas Ballstaedt), though on delving into the subject of humour in music, it becomes evident that further investigation can be done regarding other cultural-geographic areas and time periods.

Key words: neoclassicism, France, humour.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	6
2. KONSERTIN JÄRJESTÄMINEN.....	8
2.1. Ohjelmistovalinnat ja konsertin tausta.....	8
2.2. Yhtyeiden kokoaminen ja konsertin ajankohta.....	9
2.3. Markkinointi	9
2.4. Käsiohjelma	11
2.5. Harjoitukset.....	11
2.6. Encore	12
2.7. Taltiointi ja pukukoodi.....	13
3. KONSERTIN TEOKSET JA NIIDEN SÄVELTÄJÄT	14
3.1. F. Poulenc: sekstetto puhaltimille ja pianolle, FP 100.....	14
3.2. D. Milhaud: La création du monde, konserttisarja, op. 81b	14
3.3. B. Martinů: La revue de cuisine – Kuchyňská revue, H 161	15
4. HUUMORI.....	17
4.1. Etymologia.....	17
4.2. Huumorin määrittely	17
4.2.1. Huumorin psykologia	18
4.2.2. Huumorin filosofia	19
4.2.2.1. Ylemmyysteoria	19
4.2.2.2. Ristiriitaisuusteoria	20
4.2.2.3. Helpotusteoria	21
5. HUUMORI MUSIIKISSA	23
5.1. Huumorisisältöinen musiikki maailmansotien välisen ajan Pariisissa ...	23
5.1.1. Musiikillisen huumorin jäsentely.....	24
5.1.1.1. Alfred Brendelin luoma jäsentely	24
5.1.1.2. Leonard Bernsteinin luoma jäsentely.....	26
5.1.1.3. Opinnäytetekonserttiohjelmiston mukainen jäsentely	28
6. HUUMORI F. POULENCIN SEKSTETOSSA PUHALTIMILLE JA PIANOLLE	29
6.1. I. Allegro vivace	29
6.2. II. Divertissement.....	41
6.3. III. Finale	46
6.4. Yhteenveto	54
7. POHDINTA.....	56
LÄHTEET.....	58
LIITTEET	61

Liite 1. Konserttiäänite	61
Liite 2. Juliste	61
Liite 3. Käsiohjelma	62

1. JOHDANTO

Työn tavoitteena oli luoda yleisölle käsitys ranskalaisten uusklassisteiksi luokiteltavissa olevien säveltäjien musiikista sekä selvittää, kuinka huumori voi toimia musiikillisena ilmaisuvälineenä taidemusiikin säveltäjälle.

Jos tarpeeksi etsitään, kaikissa taidemusiikin aikakausissa paikasta riippumatta on löydettävissä kuulijoita huvittavia piirteitä, olipa kyseessä renessanssiajan motetti tai Mahlerin sinfonia. Huumorin perustana on ennalta odotetun, *tavallisen* asian korvaaminen jollakin *epätavallisella*. Siinä maailmansotien välisen ajan ranskalaissäveltäjät loistivat. Siksi halusin kohdistaa opinnäytetyöni ranskalaissäveltäjien musiikillisen huumorin käsittelyyn.

Luvussa 2 kerron siitä, mitä kaikkea opinnäytetekonserttini järjestämiseen liittyi. Konserttiäänite, konserttijuliste ja käsiohjelma ovat tämän työn liitteinä (Liitteet 1, 2 ja 3). Opinnäytetyöni konserttiosuuden ohjelmaan kuuluivat Francis Poulencin sekstetto puhaltimille ja pianolle, Darius Milhaud'n *La création du monde* -baletin konserttisarja jousikvartetille ja pianolle sekä Bohuslav Martinůn *Kuchyňská revue* -baletin konserttiversio. Näitä teoksia säveltäjineen käsittelen luvussa 3.

Käsittelen huumoria ensin yleisellä tasolla, sitten syvennyn musiikilliseen huumoriin, ja lopuksi syvennyn edelleen yksittäisen teoksen tasolle. Luvussa 4 yritän lyhyesti määrittellä huumorin ja sen, miksi siitä nautimme ja mistä se on peräisin. Avaan huumorin merkitystä psykologisesta ja filosofisesta näkökulmasta. Filosofinen määrittely on haastavaa, koska teorioita on lukemattomia. Otan käsittelyyn kolme yleisesti hyväksyttyä teoriaa. Kappale 5 on omistettu musiikillisen huumorin jäsentelylle. Tyhjentävää vastausta siihen, mitä on musiikillinen huumori, on mahdotonta antaa, mutta tuon aiheeseen muutamia näkökulmia. Luvussa 6 teen huumorianalyysin yhdestä opinnäytetekonsertissa soittamastamme teoksesta, Francis Poulencin sekstetosta. Keskityn yhteen teokseen, sillä kaikkien historian saatossa esiintyneiden taidemusiikin humorististen piirteiden käsitteleminen ei voisi mahtua tähän opinnäytetyöraporttiin.

Musiikillisesta huumorista ei ole kirjoitettu läheskään niin paljon kuin mitä voisi olettaa

sen perusteella, paljonko muusikot ovat sen kanssa tekemisissä. Olen löytänyt vain rajallisesti lähteitä, jotka tarttuisivat tähän nimenomaiseen aiheeseen. Työni on vaatinut paljon omaa pohdintaa sekä huumorin tarkastelua ulkomusiikillisesta näkökulmasta.

Opinnäytetyön kokonaisuudessa tavoitteena oli paitsi oma taiteellinen ilmaisu myös kaksi yleishyödyllisempää asiaa. Ensimmäkin toivon, että musiikillista huumoria tutkittaisiin ja ymmärrettäisiin paremmin. Olisi hyvä, jos me *vakavan musiikin* edustajat ymmärtäisimme etsiä nykyistä enemmän musiikin kevytmielisiä Aspekteja (millä en tietenkään tarkoita kevyttä musiikkia!). Toiseksi haluan nostaa esiin ranskalaista uusklassismia, joka on minulle hyvin läheinen aihe. Tällä tarkoitan säveltäjiä kuten Françaix'ta, Poulenciä, Milhaud'ta ja Tailleferrea sekä Ibertia ja Martinůta omalla tavallaan.

2. KONSERTIN JÄRJESTÄMINEN

2.1. Ohjelmistovalinnat ja konsertin tausta

Olen Tampereen ammattikorkeakoulun opintojeni aikana soittanut kolmasti erityisen laajoja kamarimusiikkiteoksia (yhtyeen koon ja teoksen keston kannalta). Näiden esiin tuominen on vaatinut omaa panostustani. Teosten valikoitumisella on syynsä, ja niistä kerron tässä luvussa.

Kun vuoden 2015 syyslukukauden opinnäytetyöhön valmistavilla kursseilla kyseltiin, mitä ideoita mahdollisista opinnäytetyöaiheista opiskelijoilla on, tiesin jo valmiiksi, että haluaisin järjestää konsertin. Minulle uusklassismi – nimenomaan ranskalaissäveltäjien toteuttamana – on aina ollut erityisen läheinen aihe. Halusin konserttini liittyvän siihen. Olin aikaisempien opintojeni aikana ollut kolmasti esittämässä kyseiseen aiheeseen lukeutuvia kamarimusiikkiteoksia.

Jo pian opintojeni alkamisen jälkeen joulukuussa 2013 järjestin kamarimusiikkikonsertin “Kitchen Revue”, jonka päänumerona oli Bohuslav Martinůn teos *La revue de cuisine*. Siinä soittivat Andreas Heino, Iiro Sinisalo, Lauri Karhi, Matilda Seppälä, Jyri Häkkinen ja minä. Huhtikuussa 2015 Hanna Juntunen, Venla Närhi, Marjukka Manner, Jyri Häkkinen ja minä esitimme toisessa kamarimusiikkikonsertissa konserttisarjan Darius Milhaud’n *La création du monde* -baletista (op. 81b). Harjoittelimme Saara Lehtosen, Jenni Koskisen, Katri Laakson, Iiro Sinisalon ja Heidi Eskelisen kanssa Poulencin seksteton (FP 100), josta saimme ainoastaan yhden esityksen aikaiseksi. Esitys toimi kolmen yhtyeen jäsenen kamarimusiikkitutkintona. Kehitimme yhtyeellemme lyhyestä olemassaolostaan huolimatta nimen *QsicK*.

Kukin näistä teoksista oli ollut pitkään joko mielessäni tai nuottihyllyssäni odottamassa sopivaa tilaisuutta. Esimerkiksi Poulencin seksteton nuotit olin hankkinut jo vuosia aikaisemmin, mutta arvioin sen pianostemman kuuluvan B- ellei jopa diplomitasolle, joten annoin sen odottaa.

Minulla oli tuolloin syksyllä 2015 ohjelmistossa siis kolme laajaa kamarimusiikkiteosta valmistettuna, siispä koin hyväksi ideaksi palauttaa ne takaisin mieleen ja koota ne yhteen

konserttiohjelmaan opinnäytetyökseni. Arvioin siitä tulevan vähintään tunnin mittainen konsertti.

2.2. Yhtyeiden kokoaminen ja konsertin ajankohta

Yritin koota uudelleen samat soittajat, jotka olivat olleet mukana teosten edellisissä esi-tyksissä. Kussakin yhtyeessä oli lopulta yksi soittaja, joka ei pystynyt osallistumaan. Hei-dät piti korvata, mutta se ei osoittautunut ongelmaksi. Heidi-Annina Nikkilä korvasi Ma-tilda Seppälän, Hilikka Miettunen Hanna Juntusen ja Andreas Heino Katri Laakson, ja uudet stemmat omaksuttiin ihailtavan nopeasti. Yhtyeiden jäsenet olivat tiedossa keväällä 2016. Harjoitukset tuli aloittaa heti seuraavana syksynä.

Halusin järjestää konsertin Tampereen musiikkiakatemia Pyynikkisalissa monesta syystä.

- Konsertin pääkohdeyleisönä olivat muusikot sekä ahkerammat konserttikävijät. Konsertin sisältö tuskin veti passiivisempia konserttikävijöitä. Halusin paikalle muusikoita, jotta musiikki, jonka toivoin saavan enemmän huomiota, tekisi vai-kutuksen heihin.
- Sali soittimeen on minulle tuttu, joten pystyin siellä paremmin kuin muualla keskittymään itse musiikkiin enkä soittimeen mukautumiseen.
- Salin koko on otollinen. Pienelle yhtyeelle sopii yleensä pieni tila, mutta varsinkin Poulencin sekstetto on luonteeltaan niin voimakas, että se vaatii konserttilavan.

Pyysin jo keväällä 2016 tuottaja Elina Orjatsalolta, että hän selvittäisi minulle mahdolli-sen saliajan loka- tai marraskuulle. Lopullinen aika, 9. marraskuuta 2016 klo 19, saatiin varmistettua vasta elokuun loppupuolella. Liian kiireiseksi tämä ei kuitenkaan muodos-tunut, olihan meillä kuukausia aikaa.

2.3. Markkinointi

Halusin saada mahdollisimman suuren yleisön ilman yhtäkään rahoituslähdettä. Musiik-kiakatemiallakin oli osansa markkinoinnissa, mikä oli kätevää. Suunnittelin grafiikan ja

lähetin sähköposteja medialle. Päätin, että kaikki tehtävät grafiikat olisivat keskenään yhtenäiset. Tämä näkyy liitteenä olevasta julisteesta ja käsiohjelmasta (Liitteet 2 ja 3).

Konsertin nimen, *Onnelliset vuodet*, valinta perustuu siihen, että maailmansotien välisenä aikana pariisilaisten säveltäjien musiikki on laajalti hyväntuulista tai koomista. Nimi ei kuitenkaan täysin kuvastanut sitä, mitä ajoin takaa, mutta päätin pitää sen, koska yhtyetoverini pitivät nimeä parempana kuin antamiani korvaavia ehdotuksia. Ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä vuosia voisi sanoa Ranskan osalta onnellisiksi. Nimen ongelmana oli se, ettei se päde siihen jaksoon, kun kansallissosialismi järjestytti Euroopan vakautta toisen maailmansotaa edeltävinä vuosina. Onnellisuus ei ole sama asia kuin huvittuneisuus. Huvittunut voi olla onnettomanakin. Olin ajanut takaa oikeastaan lähinnä huvittuneisuutta ja humoristista asennoitumista musiikkiin, joka näkyy Pariisin uusklassistien musiikissa. Vaikkeivät "onnellinen" ja "huvittunut" ole synonyymejä, molemmat termit voi ymmärtää "kohonneen mielialan" alamerkityksinä. Siksi suostuin jättämään ensimmäisen ideani "Onnelliset vuodet" sellaisekseen.

Laadin mainostukseen yhden esittelytekstin, jota käytin monissa eri paikoissa. Tekstin työstäminen oli työlästä, koska pyrin siinä täydellisyyteen. Se ei saanut olla liian syventävä muttei myöskään lukijaa aliarvioiva. Annoin monen tuttuni oikolukea tekstini, ja sain hyviä vinkkejä. Minun tuli suunnitella juliste, aulamonitorikuva Musiikkiakatemialle, lentolehtisiä sekä tietyn kokoisia kuvia kuhunkin käyttämäni verkkomainonnan kohteeseen mukaan lukien sosiaaliseen mediaan.

Olen aikaisemmin huomannut, että verkosta saa julisteisiin näyttäviä, laillisia, ilmaisia kuvia, jos tietää, mistä etsiä. Löysin kuvia laillisesti ladattavaksi tarjoavalta Pixabay-sivustolta itseäni miellyttävän mustavalkokuvan, jossa Eiffel-torni näytetään hyvin läheltä, mutta jossa torni on silti erehtymättömän tunnistettavissa. Otin Ranskan tunnetuimman maamerkin julisteeni teemaksi. Yhtenäisyyden kannalta tärkeää oli myös tietty valitsemani punainen värisävy, jonka päällä oli valkoista tekstiä. Otsikon alla näkyi aina himmeä tähtikuvio. Kävin kierroksen Tampereen keskustassa julisteiden kanssa. Vein niitä kirjastoon ja mahdollisimman moneen liikkeeseen. Näin tein myöhemmin myös lentolehtisten kanssa.

Lisäsin tapahtuman laatimallani esittelytekstillä valtakunnalliselle Tapahtumainfo.fi-sivustolle, Aamulehden Menoinfo.fi:hin sekä Tamperelainen-ilmoituslehden tapahtumasivustolle. Lähetin konserttitiedotteen sähköpostitse Aamulehteen ja Tamperelaiseen. Lähetin samantapaisia ilmoituksia Radio Moreeniin ja Radio Classiciin. Jälkimmäisessä minulle luvattiin (oletettavasti melko pieni) maininta Konserttikalenteri-ohjelmassa. Konsertin Facebook-tapahtumaa hallinnoi Tampereen Musiikkiakatemia (tiedottaja Tarja Reijonen), mutta sain tehdä siihen kuvan, ja sain tapahtumalle näkyvyyttä jakamalla sitä tutuille.

2.4. Käsiohjelma

Panostin käsiohjelmaan paljon. Hioin yksityiskohtia ja lauserakenteita, ja kiinnitin huomiota yksinkertaisuuteen. En esimerkiksi käyttänyt otsikoita, koska jokainen asia oli yhden sivun mittainen. Se lisäsi visuaalista selkeyttä (Ja sekös sopi uusklassismin arvoihin!). Sain jälkepäin käsiohjelman laadinnasta kiitosta. Ne, jotka olivat ehtineet sitä lukea, kokivat sen mielenkiintoiseksi. Käsiohjelma on tämän työn liitteessä 3.

Halusin, että ohjelmaa pystyisi lukemaan salissakin. Konserttisaleissa on yleensä hämärää – hämärä ja pieni kirjaisinkoko yhdessä aiheuttavat sen, etteivät kävijät lue ohjelmaa. Itse konserttikävijänä koen sen turhauttavaksi. Jokuhan on kuitenkin aina nähnyt vaivaa sellaisen laatimiseen. Huolehdin, ettei salin katsomo olisi aivan yhtä hämärä kuin tavallisesti. Käytin helposti luettavaa kirjaisinkokoa, niin isoa kuin vaikka viihderomaanissa.

Etukansikuvassa käytin samaa visuaalista ilmettä kuin oli julisteissa. Takakanteen kehitin samanlaisen ulkoasun, mutta Eiffel-tornin asemesta siinä oli kahdentoista konsertissa esiintyvän muusikon omakuvasta tehty mustavalkoinen kollaasi. Olin pyytänyt kultakin soittajalta oman promokuvan.

2.5. Harjoitukset

Kolmen yhtyeen ja yhteensä kahdentoista soittajan aikataulujen sovittaminen yhteen oli työlästä. Kaksi sekstettiä ja kvintetti ovat kohtuullisen laajoja yhtyeitä. Riittävän suurten harjoitustilojen saatavuus oli huomioitava. Yksi Poulenc-yhtyeen soittajista kävi vieläpä

aliupseerikoulutusta samanaikaisesti, minkä takia yhtyeen harjoitusajat vaativat vielä parempaa ennakkointia. Milhaud-yhtyeen kanssa haluttiin sisäilman takia vältellä Musiikkiakatemian tiloja, joten harjoittelimme yleensä koulun pianolaboratoriossa.

Koska kyse oli kamarimusiikista, harjoitusajat oli sovittava kulloinkin yhteisesti niin, että kaikille sopi. Asioiden sopimiseen etäyhteydellä käytimme pikaviestipalvelua, jota ilman käytännön järjestelyt olisivat olleet vieläkin haastavemmat. Harjoitusjaksoimme keskelle osui Tampereen musiikkiakatemian oopperaproduktio Kuun maailma, joka vaikutti harjoittelutahtiimme muttei silti onneksi tuottanut turhaa kiirettä ohjelmiston valmistumisen kannalta.

2.6. Encore

Kaksi kuukautta ennen konserttia puhuimme Martinů-yhtyeen harjoituksissa mahdollisesta ylimääräisestä numerosta. Jo soitettun musiikin toistamista encorena pidettiin lapsellisena, joten piti keksiä jotain muuta.

Helmikuussa 2016 musiikin historian lehtori Markus Yli-Jokipii antoi suomalaisen musiikin historian kurssin luennolla tehtävän, jossa piti kirjoittaa Uuno Klamin teosta. En ollut syventynyt säveltäjään aikaisemmin, mutta hänen musiikkinsa alkoi kiinnostamaan minua erityisesti siksi, että tämä oli opiskellut Pariisissa ja saanut vaikutteita sieltä 1920-luvulla. Tutustuin Klamin tuotantoon. Kiinnostuin teoksesta *Ragtime & Blues* (kokoonpanossa klarinetti, trumpetti, kaksi viulua ja piano), ja tilasin sen nuotit Music Finlandista. Tilatessani minulla ei ollut vielä näkyvissä esitystä sille. Teos vaikutti mielenkiintoiselta, vaikkei se juuri häikäissyt Klamin muun tuotannon ohella. Jätin nuotit odottamaan sopivaa tilaisuutta. Teos palautui mieleeni, kun puhe oli opinnäytekonsertin encoresta. Se myös sopi konsertin aiheeseen.

Sovimme esittävämme jälkimmäisen osan, Bluesin. Encoren soittava yhtye piti koota konsertissa soittaneista muusikoista. Se olisi helppoa, sillä Martinů-yhtyeestä puuttuisi vain yksi viulisti. Soittajat olisivat minun lisäksi Andreas Heino, Lauri Karhi, Heidi-Annina Nikkilä ja joku toinen viulisti. Jostain syystä 1. ja 2. viulu on kirjoitettu kappalessa alusta loppuun unisonoon lukuun ottamatta kahta mitättömän pientä eroavaisuutta,

jotka kestävät alle tahdin. Aikoinaan Turun konservatorion salonkiorkesterissa soittaesani opin, että juuri *kaksi* unisonossa soittavaa jousisoittajaa on intonaation kannalta kaikkein haastavin yhdistelmä. Välttyäksemme työläältä virittämiseltä päätimme jättää toisen viulun pois. Säästimme runsaasti aikaa ja vaivaa – tosin partituuriuskollisuuden kustannuksella.

2.7. Taltiointi ja pukukoodi

Sovimme musiikkiteknologiapedagogiopiskelija Severi Kärjen kanssa jo keväällä 2016, että hän tulisi tallentamaan opinnäytekonserttini. Hän teki sen sovitun mukaisesti. Hänelle toi haastetta se, että orkesteri lopetti harjoitukset vasta tunnin ennen konserttimme alkua. Käytettävissä oli vain vähän aikaa laitteiden pystytykseen. Hän järjesti myös videotallenteen. Vähän ennen konserttia hän pyysi minua tarkistamaan, olinko tyytyväinen kameran suuntaukseen, mutta harmillisesti kaiken toiminnan keskellä se jäi tekemättä. Kamera oli vähän huonosti suunnattu, mutta kaikkien onnistuneiden asioiden joukossa se ei tosin tuntunut niin vakavalta. Tallenne konsertista on liitteenä (Liite 1)

Halusin myös saada jonkun ottamaan konsertista kuvia. Toivoin, että Ville Hautakangas olisi päässyt sinne, koska olen nähnyt häneltä hienoja kuvia. Hän ei päässyt. Tarja Reijosen ottamat kuvat olivat kuitenkin varsin hyviä.

Pukukoodista piti tehdä mielenkiintoinen. Kysyin yhtyeiltä, millainen olisi hyvä, mutta he lähinnä odottivat minun sanelevan sen heille. Koska konsertissa oli ranskalainen teema, keksin, että olisi hauskaa (vaikkei täysin omaperäistä) hyödyntää Ranskan trikoloria. Poulenc-yhtyeellä oli “mustaa ja jokin sininen asia”, Milhaud-yhtyeellä “mustaa ja jokin valkoinen asia” ja Martinů-yhtyeellä “mustaa ja jokin punainen asia.” Itse kävin ostamassa kolme kravattia, ja vaihdoin ne teosten välillä.

3. KONSERTIN TEOKSET JA NIIDEN SÄVELTÄJÄT

3.1. F. Poulenc: sekstetto puhaltimille ja pianolle, FP 100

Francis Poulencin (1899–1963) sävelkieli juontui niin konserttisaleista kuin Pariisin kahviloista, sirkuksista ja kaduilta (Los Angeles Philharmonic 2017). Hän otti runsaasti vaikutteita ympäröivästä kevyestä musiikista. Poulenc omaksui Erik Satien ja kirjailija Jean Cocteaun normeja halveksuvan asenteen. Poulencin ja hänen lähipiirinsä taiteilijoiden pyrkimyksenä oli luoda vastarintaa impressionismin muodostamalle pilvenhattaralle. Arvostelun kohteena olivat Debussyn ja Ravelin kaltainen ylenpalttinen eteerisyys ja hennotus. (Los Angeles Philharmonic 2017.) Poulenc kuului kiisteltyyn Les six -säveltäjäryhmään, jota edustivat hänen lisäksi Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger ja Darius Milhaud. Hän sai musiikkiinsa vaikutteita Emmanuel Chabrier’lta, Igor Stravinskilta ja Mozartilta.

Poulencin sekstetto puhaltimille ja pianolle vuodelta 1932 sisältää huomattavia yhtenäisyyksiä Konserttoon kahdelle pianolle ja orkesterille, joka valmistui samana vuonna (Los Angeles Philharmonic 2017). Seksteton kiehtovuus ei piile niinkään sen lievästi muunnellussa klassisessa muodossa vaan pikemmin niissä sydämellisen romanttisissa melodioidissa, jotka Poulenc kiinnitti sen muutoin pelkistettyyn rakenteeseen. Teos tarjoaa mahdollisuuden paitsi näyttävään pianismiin myös puhaltajien tunteikkaaseen ilmaisuun. (Ivry 1996, 116–117.)

3.2. D. Milhaud: La création du monde, konserttisarja, op. 81b

Monen pariisilaisen avantgardistin maine nousi kiitoon 1920-luvun modernistisessä kuunnassa (Earsense 2017). Tuotteliaan Darius Milhaud’n (1892–1974) polyfonisen, polytonaalisen ja diatonisen sävelkielen oli tällöin helppo tulla kuuluville. Hän sai ympärilleen samanhenkisiä säveltäjäystäviä muun muassa Les six -ryhmästä, jota hän osaltaan edusti. Tässä ryhmässä hänen uusklassinen tyylinsä otettiin tosissaan. Suuressa osassa Milhaud’n tuotantoa on myös kuultavissa eksoottisia aineksia hänen maailmanmatkoiltaan: brasilialaista karnevaali-tanssimusiikkia sekä varhaista yhdysvaltalaista jazzia (Earsense 2017).

Milhaud kuuli ensimmäisen kerran jazzia Pariisissa. Myöhemmin hän pääsi syventymään jazziin sen otollisimmassa ympäristössä, New Yorkin Harlemin kaupunginosassa (Earsense 2017). Afroamerikkalaisten muusikoiden jamisessiot innostivat häntä. Pariisiin palattuaan hän ryhtyi työstämään kirjailijan ja lavastajan kanssa teatteri Ballets suédois’lle balettia afrikkalaiseen kansanperinteeseen perustuvasta luomiskertomuksesta (Earsense 2017). Tarina kertoo kolmesta eksoottisesta jumalhahmosta, jotka yliluonnollisilla voimillaan muodostavat maapalloa peittävään tyhjyyteen kasvi-, eläin- ja ihmiskunnan (Klassika 2016). Baletti valmistui vuonna 1923.

La création du monden eli Maan luomisen vastaanottoa Milhaud kuvaili myöhemmin elämässään näin: “Kriitikot julistivat musiikin olevan huuhaata ja sopivampaa ravintoloihin tai tanssilavoille kuin konserttilavoille. Kymmenen vuotta myöhemmin nuo samaiset kriitikot keskustelivat jazzin filosofiasta – sivistyneesti vakuuttaen, että La création oli teokistani paras.” (Milhaud 1995, 120.) Tästä alunperin 17 soolosoittajalle sävelletystä balettista Milhaud kirjoitti myöhemmin sovituksen kahdelle pianolle sekä konserttisarjan kamariryhtyeelle.

3.3. B. Martinů: La revue de cuisine – Kuchyňská revue, H 161

Tšekkiläinen Bohuslav Martinů (1890–1959) on historian toistaiseksi ainoa säveltäjä, jolle on voitu jälkepäin lähes varmuudella diagnosoida Aspergerin oireyhtymä. Kehityshäiriö vei häneltä toivon viulistin urasta mutta antoi hänelle kyvyn tuottaa valtavia määriä laadukasta musiikkia ällistytävän nopealla tahdilla (Rybka 2011, takakansi).

Martinů varttui lähellä Böömin ja Määrin rajaa sijaitsevassa Poličkan kylässä (Kammermusikführer 2017a), jossa hän sai viulutunteja kylän räätälistä (Rybka 2011, 7; Kammermusikführer 2017a). Martinů päätyi Prahan konservatorioon, jossa hän joutui toistuvasti ongelmiin paitsi opettajiensa jääräpäisyyden myös autismiinsa liittyvän motorisen jäykkyyden vuoksi (Rybka 2011, 13; Kammermusikführer 2017a).

Vuonna 1923 hän lähti stipendin turvin kolmeksi kuukaudeksi Albert Rousselin oppilaaksi Pariisiin. Kolmesta kuukaudesta tuli 17 vuotta. Ranska viehätti häntä; hän rakasti ranskalaisen taiteen “järjestyä, selkeyttä ja mittasuhteita sekä sen täsmällistä, herkkää

ja välitöntä ilmaisu”. (Kammermusikführer 2017a.) Martinů ihaili Igor Stravinskia ja Claude Debussytä. Uusklassista inspiraatiota hän sai laajalti barokin concerto grossoista ja englantilaisista madrigaaleista.

Martinů teki läpimurtonsa Pariisissa vuoden 1927 jazz-baletillaan *La revue de cuisine* (Kammermusikführer 2017a). Baletti kertoo Kattilan, Kannen, Vispilän, Tiskirätin ja Lattiharjan mielettömästä, lemmekkästä ristiriidasta (České centrum 2017; Kammermusikführer 2017a). Martinů kirjoitti baletin jälkeensä neliosaiseksi “jazz-sarjaksi”.

Teoksessa on ironiaa, elämäniloa ja 20-luvun henkeä. Mielenkiintoista on teoksen *sointi-hajonta*: Jos valittujen soitinten sointivärit eivät muistuta liikaa toisiaan (vrt. jousikvartetti), kaikki soittimet kuuluvat läpi kirkkaina, olipa nyanssi mikä tahansa. (Kammermusikführer 2017a; Wikipedia 2017a.)

4. HUUMORI

Kuten mainitsin johdannossa, tarkoitukseni on käsitellä huumoria ensin yleisellä tasolla, sitten syventyä musiikilliseen huumoriin, ja lopuksi syventyä edelleen yksittäisen teoksen tasolle. Tässä kappaleessa yritän lyhyesti määritellä huumorin ja sen, miksi siitä nautimme ja mistä se on peräisin.

4.1. Etymologia

Huumori-sanan alkuperä ei ole yksiselitteinen. Olen onnistunut löytämään siitä kolme teoriaa. Vanhat merkitykset ovat saattaneet olla olemassa rinnakkain tai peräkkäin. Vuosilukuja tai aikakausia ei juuri mainita, minkä takia kronologinen asettelu on vaikeaa.

- Bremmerin ja Roodenburgin (1999, 9) mukaan sana “huumori”, “humeur” tulee alunperin ranskasta, ja aivan aluksi se merkitsi jotain aivan muuta: jotakin neljästä pääasiallisesta ihmiskehosta löytyvästä nesteestä (veri, lima, sappi ja musta sappi) – tästä juontuu sana “humoraalioppi” (Wikipedia 2017b).
- Ennen nykyistä merkitystään “huumoriksi” on ymmärretty se, mitä nykyään kutsutaan saksassa sanalla ”Laune” ja englannissa sanalla ”mood”, eli jotakuinkin “mieli” tai “mieliala”. Mielenkiintoista on, että suunniteltuun esperanton kieleen on jätetty molemmat merkitykset – “humoro” on mainittu ”Laune” tai ”mood”, ja “humuro” taas on “huumori”. Esperantoa kehiteltäessä 1890-luvulla on siis joissain Euroopan kielissä nähtävästi esiintynyt huumori-sana vielä tällä *mieliala*-merkityksellä.
- Robin Tapley vakuuttaa kirjoittamassaan essessä “On Morreall: A Failure to Distinguish Between Play and Humor”, ettei menneinä aikoina “huumori” ei merkinnyt huvittavuutta niinkään vaan pikemmin iloa ja leikkiä (Tapley 2013, 1).

4.2. Huumorin määrittely

Huumorin määrittelemineen on haastavaa. Olisi suorastaan mahdotonta määritellä yksiselitteisesti sellaiset olosuhteet, joissa jonkin huvittavan löytämisen todennäköisyys on suurin. (Tapley 2013, 4.) Meillä kaikilla on kuitenkin edes jonkinlainen käsitys siitä, mitä

se tarkoittaa. Asiaa syventääkseni selitän, miten sitä on määritelty tieteellisessä yhteydessä.

4.2.1. Huumorin psykologiaa

Saadaksemme käsityksen, miksi nauraisimme musiikille, on syytä ensin tarkastella huumorin psykologisia аспекteja.

Huumori on perusteeltaan sosiaalinen ilmiö. Nauramme ja vitsailemme paljon useammin seurassa kuin yksinämmme. Ihminen saattaa ajoittain nauraa yksinään – esimerkiksi televisiota katsellessa, kirjaa lukiessa tai huvittavaa henkilökohtaista tapahtumaa muistelllessa. Tällaisetkin tilanteet tosin ovat puoliksi sosiaalisia, koska ihminen edelleen reagoi muihin ihmisiin: televisio-ohjelman hahmoihin, kirjan kirjoittajaan tai muistojensa henkilöihin. (Martin 2007, 5.)

Luodakseen huumoria ihmisen on ensin päänsisäisesti käsiteltävä ympäristöstä saamaansa tietoa. Sitten ideoilla, sanoilla tai toiminnoilla leikitellään jollain luovalla tavalla. Lopuksi luodaan nokkela suullinen ilmaisu tai koominen nonverbaalinen toiminta (kuten musiikin kirjoittaminen tietyllä tavalla), jonka muut kokevat hauskana. Kun taas otamme vastaan huumoria, sisäistämme tietoa silmillämme ja korvillamme, käsittelemme tiedon merkitystä, ja teemme siitä oman arviomme: ei niin vakavaa vaan leikkisää, humoristista (Martin 2007, 6).

Huumoriin reagoiminen ei ole ainoastaan älyllistä. Huumorin vastaanottaminen tuottaa aina jossain määrin myös miellyttävän tunnekokemuksen. Sitä, millainen tunteisiin vaikuttava luonne huumorilla on, on yritetty selvittää muun muassa viimeaikaisissa aivokuvausta hyödyntävissä tutkimuksissa. Altistettaessa ihmistä humoristisille sarjakuville aivojen limbisen järjestelmän palkitsemisjärjestelmän on huomattu aktivoituvan. Mitä hausempi tietty sarjakuva on tutkimuskohteen mielestä, sitä vahvemmin nämä aivoalueet hänellä aktivoituvat. Jo aikaisemmista tutkimuksista tiedämme saman aivoalueen olevan yhteydessä mielihyvää tuottaviin asioihin kuten miellyttävään musiikkiin ylipäätään. Tämä selittää, miksi huumori on niin nautinnollista ja miksi ihmiset ponnistelevat saavuttaakseen tämän kokemuksen niin usein kuin mahdollista. Aina, kun nauramme jollekin

huvittavalle, koemme tunnepiikin, joka on biokemiallisesti lähtöisin aivoistamme. (Martin 2007, 7.)

Kuten muillakin tunteilla huumorin mukana tulevalla mielihyvää tuottavalla hilpeydellä on voimakas vaikutus. Se nimittäin aiheuttaa hymy- tai naurureaktion. Matalemmilla tasoilla hilpeyden tunne aiheuttaa pienen hymyn. Korkeammilla tasoilla se tuottaa pienen irvistyksen ja myöhemmin mahdollisesti voimakasta ääneen hekottamista. Hilpeyden korkeimmalla tasolla röhötetään, kasvat punertuvat ja keho alkaa tekemään liikkeitä: Pää kallistuu taakse, vartalo heiluu, reisiä läpsytetään käsillä tms. Nauru on siis pohjimmiltaan tapa ilmaista tai viestittää toisille tieto hilpeydestään. Se on sosiaalinen tapahtuma mitä suurimmassa määrin: Ilman ihmisiä, joiden kanssa kommunikoida, emme tarvitsisi naurua. Epäilemättä tämän takia nauru on niin kovaäänistä, aiheuttaa niin helposti tunnistettavia ääniteitä ja ilmenee niin harvoin sosiaalisesti eristyneissä tilanteissa. (Martin 2007, 9.)

4.2.2. Huumorin filosofiaa

Filosofi John Morreall on huumoria tutkineista filosofeista tunnetuimpia. Hän kertoo, että kokiessamme huumoria koemme yhtäkkisen mielentilan muutoksen, ns. *kognitiivisen siirron*. Normaaliolosuhteissa se olisi häiritsevää – tarkoitan tilannetta, jossa ottaisimme käsiteltävän asian liian vakavasti. Kun asia käsitellään erillään tavanomaisista asioista, otamme kuitenkin asian vastaan leikkimielellä, ja nautimme siitä. Ihmiset (ja lisäksi sellaiset apinaeläimet, jotka ovat kyenneet oppimaan jonkinlaisen kielen), ovat ainoita olentoja, jotka pystyvät tähän. Vain nämä olennot ovat rationaalisia olentoja. (Morreall 2009, xii.) Morreall käsittelee kirjassaan *Comic relief* monia huumorin filosofian teorioita. Olen tiivistänyt kolme klassisinta teoriaa.

4.2.2.1. Ylemmyysteoria

Ylemmyysteorian (engl. superiority theory) pääperiaatteet tulevat aina Platonilta (428/427–348/347 eaa.) asti. Sen mukaan huumori ja nauru johtuvat ihmisten liiallisesta keskinäisestä kilpailusta. Olemme vihamielisiä toisillemme, joten haluamme näyttää itsemme voittavan ja toisten häviävän. Jos tunne ylemmyydestä valloittaa meidät hyvin

pikaisesti, sorrumme helposti nauruun. (Morreall 2009, 6.) Ylemmyysteorian kannattajat väittivät, että, jos jokin aiheuttaa naurua, se johtuu jonkun toisen alemmuuden näyttämisestä (Morreall 2009, 7). Morreall kiistelee ylemmyysteorian kannattaja filosofi Thomas Hobbesin (1588–1679) väittämiä, joiden mukaan

- naurua ei voisi olla ilman että vertaamme itseämme muihin tai johonkin itsemme aikaisempaan muotoon ja
- aina, kun koemme “yhtäkkistä kunniaa”, nauramme.

Mutta nämä väittämät eivät pidä paikkaansa. Saatamme ajoittain nauraa vaikkapa jollekin metaforalle vertaamatta itseämme kehenkään. (Morreall 2009, 9.) Tämä teoria on ongelmallinen, koska se viittaisi siihen, että kaikki nauru ja huvi olisi ivallista ja toisten alistamista. Ainakin musiikillisessa huumorissa toisen ihmisen alistaminen on varsin hankala ajatus, ellei oteta huomioon musiikin mahdollisia sanallisia liitteitä, esimerkiksi teoksen nimeä tai laulutekstiä.

Ylemmyysteoriaa ei voi tosin täysin tuomita. Erik Satiehan legendan mukaan sävelsi seitsemänosaisen teoksensa Kolme päärynänmuotoista kappaletta (Trois morceaux en forme de poire) sen takia, että Claude Debussy kritiikissään oli moittinut Satien sävellysten muotoa.

4.2.2.2. Ristiriitaisuusteoria

Ristiriitaisuusteorian (engl. incongruity theory) mukaan naurun aiheuttaa aina asia, joka on ristiriidassa jonkin toisen kanssa (Morreall 2009, 10). Morreall käyttää osuvasti **Hora-tiuksen (65-8 eaa.)** esimerkkiä:

Jos kuvataiteilija päättäisi yhdistää ihmisen pään hevosen kaulaan levittää monenkirjavia sulkia raajoihin niin, että ylhäältä kaunis nainen päättyy takapäältä rumana mustana kalana, voisitteko te, ystäväni, – henkilökohtaisesti näkökulmastanne – pidättäytyä nauramasta (Morreall 2009, 10)?

Ristiriitaisuusteorian ytimessä on oletus, että ihminen toimii opittujen mallien avulla. Ennalta kokemamme valmistaa meitä käsittelemään tulevaisuudessa koettavia asioita. Kun ojennamme käden tehdäksemme lumipallon, oletamme lumen olevan kylmää. (Morreall 2009, 10.) Tai kun kuulemme Mozartin teoksessa dominanttiseptemisoinnun, jonka kvintillä on pitkä trilli, oletamme seuraavaksi kuulevamme täydellisen kadenssin.

Valtaosa kokemistamme tapahtumista noudattaa tällaisia malleja. Tulevaisuus osoittautuu samanlaiseksi kuin menneisyys. Joskus tosin havainnoimme tai kuvittelemme asian, joka osin rikkoo mielen ennalta rakentamia malleja, kuten Horatiuksen kuvailemassa maalauksessa. Koettuamme jotakin ristiriitaista emme tietenkään enää oleta totuttuja malleja noudatettavan. (Morreall 2009, 11.)

Vaikka ristiriitaisuusteoria juontuu antiikin ajoilta asti, musiikissa se on varsin helposti omaksuttavissa nykyäänkin. Musiikin kuulijaa naurattavat nimenomaan odotuksia rikkovat seikat. Kappaleen 4.2.2.1. lopussa mainittu Satien teos sopii tähänkin teoriaan, ihan muotonsa vuoksi.

4.2.2.3. Helpotusteoria

Niinsanottu helpotusteoria (engl. *relief theory*) nousi 1700-luvulla ristiriitaisuusteorian rinnalla kamppailemaan ylemmyysteorian kanssa. Helpotusteorian keskiössä oli naurun fysiologinen tapahtuma, erityisesti naurun yhteys hermostoon. Tämä oli jäänyt ylemmyys- ja ristiriitaisuusteorialta selittämättä. (Morreall 2009, 15–16.) Helpotusteorian suurimpia nimiä olivat Herbert Spencer (1820–1903) ja Sigmund Freud (1856–1939).

Spencerin mukaan hermojen energian on aina tapana aiheuttaa lihasten liikkeitä. Kun energia saavuttaa tietyn intensiteetin, lihakset lähtevät liikkeelle. (Morreall 2009, 16.) Epäsopiviksi koetut tunteet aiheuttavat hermoissa ylijäämäenergiaa, joka vapautuu lihasten kautta nauretaessa. Tapahtumalla on stimuloiva vaikutus. Ensin stimuloituvat puhumiseen yhteydessä olevat lihakset. Jos vapautettavaa energiaa on yhä, se jatkuu edelleen hengitystä sääteleviin lihaksiin ja lopulta raajoihin ja muihin lihasryhmiin. (Morreall 2009, 17.)

Sigmund Freud erottelee kolme naurutilannetta:

- vitsailun,
- komiikan ja
- huumorin. (Morreall 2009, 17–18.)

Kaikissa kolmessa nauru vapauttaa kehon sellaista energiaa, jota on kerätty kokoon fysiologista suoritusta varten ja jota on kertynyt ylijäämäksi asti. Ylijäämäenergia purkautuu naurun muodossa. (Morreall 2009, 17–18.)

- Vitsailussa on kyse tukahdutettujen aistimusten energiasta,
- komiikassa tukahdutetun ajattelun energiasta ja
- huumorissa tukahdutettujen tunteiden energiasta. (Morreall 2009, 17–18.)

Freudin mukaan ennalta valmistetut vitsit ja vitsikkäät huomiot liittyvät useimmiten seksiin tai vihamielisyyteen. Nämä ovat voimakkaimmat vietit, jotka yhteiskunta pakottaa meidät tukahduttamaan. Kun kuultavana tai kerrottavana on joko seksuaalinen vitsi tai sellainen vitsi, jossa väheksytään jotakin yksilöä tai ryhmittymää, syrjäytämme sisäisen sensurointimme. (Morreall 2009, 18.)

Freudin “komiikaksi” kutsumissa naurutilanteissa vapautuu elimistöön varastoitunutta, sittemmin tarpeettomaksi osoittautunutta ajatteluenergiaa. Esimerkkinä hän analysoi tilannetta, jossa ihminen nauraa sirkusklovnille. Ihminen katselee, kun klovnin komppuroi tilanteissa, joissa ihmisen on itse tapana edetä rauhallisen kitkattomasti. Energia, jonka hän muuten tuhlaisi klovnin liikkeiden ymmärtämiseen, varastoituu hänen elimistöönsä. (Morreall 2009, 18.)

Freudin kolmas naurutilanne “huumori” taas vastaa pitkälti Spencerin näkemyksiä, ja Freud käsittelee sitä varsin lyhyesti (Morreall 2009, 18). Siksi yllä esitelty Spencerin helpotusteoria riittää tässä tilanteessa antamaan käsityksen.

Helpotusteoria on periaatteessa käyttökelpoinen musiikilliseen huumoriin sovellettavaksi. Teoria perustuu tabuihin. Sen mukaan ihminen haluaa huvittuessaan aina ilmaista ”Ei noin saa tehdä/sanoa/säveltää/soittaa!”, mutta pidättäytyessään sanomasta sitä ihminen varastoi energiaa kehoonsa. Otetaan esimerkki: Taidemusiikkiin perehtynyt kuuliija kuulee ensimmäistä kertaa Jacques Ibertin teoksen Divertissement. Toisessa osassa, Cortègessa, on yhtäkkinen voimakkaasti soitettava sitaatti Mendelssohnin Kesäyön unelman häämärssista. Kun tämä kohta teoksessa tulee, hermoenergiaa varastoituu kuuliijan kehoon, koska hän ei pysty konserttiyleisössä ilmaisemaan huvittuneisuuttaan. Myöhemmässä tilanteessa konsertin jälkeen jokin saa hänet nauramaan. Tällä kertaa hänellä on lupa nauraa. Ibertin Mendelssohn-sitaatti on silloin taustalla vaikuttamassa. Sitaatin kuuleminen on joko madaltanut naurukynnystä tai nostaa naurun intensiteettiä.

5. HUUMORI MUSIIKISSA

Nyt kun syvennymme musiikilliseen huumoriin, on on hyvä pitää mielessä, ettei kaiken musiikin, joka esittäytyy humoristisena, välttämättä ole tarkoitus saavuttaa syvempää “huumorintajua” – edes niiden sävellysten, jotka on nimetty humoreskeiksi. Ensimmäinen humoreski-niminen sävellys oli Schumannin op. 20 vuodelta 1839. Tämän sävellyksen tarkoitus ei ollut tarkoitus sisältää mitään erityisiä vitsejä, vaan säveltäjän päämääränä oli ennemmin kirjoittaa jotain “eloisaa, iloista, oikullista”. (Jung-Kaiser & Diedrich 2015, 6.) Huumori nähdään joskus eri asiana kuin vitsikkyytenä.

5.1. Huumorisisältöinen musiikki maailmansotien välisen ajan Pariisissa

Uusklassiset pariisilaiset säveltäjät inspiroituivat klassismista ja barokista. Ei kuitenkaan riitä, että heidän taiteellista työskentelyään kuvailtaisiin näin yksinkertaisesti. He olivat mukana myös pariisilaisissa kulttuurikohtaamisissa ja maailmannäkemyksen muutoksissa. He elivät omintakeisesta sävelkielestään huolimatta pluralistisessa ympäristössä, jossa kaikille uusille ajatuksille, ideoille ja teoksille oltiin lähtökohtaisesti avoimia. Eteen saattoi tulla mitä absurdeimpia asioita, mutta pariisilaiset olivat tottuneita sellaisiin.

Ranskalaiselle maailmansotien välisen ajan taiteelle oli tyypillistä niittää mainetta skandaalien kautta. Niin kuva-, sana-, näyttämö- kuin säveltaiteilijoiden tavoitteena oli aiheuttaa yleisössään ristiriitoja. Näin heistä väiteltäisiin, ja näin he nousisivat puheenaiheiksi. Tällainen asennoituminen lähti liikkeelle vuosisadan vaihteesta. Jo Debussyllä nähtiin tällaista – “Faunin iltapäivähän” jakoi kriitikkojen mielipiteet kahtia (Wikipedia 2017c).

Esimerkiksi tuon ajan Saksasta tai Iso-Britanniasta on tiedossa nähdäkseni selvästi Ranskaa vähemmän skandaaleja, joissa liberaalit muusikot asettuivat vastakkain totuttujen arvojen ja tapojen kanssa. Musiikissa tällaisista skandaaleista laajimmin tunnettu lienee Stravinskin Kevätuhrin kantaesitys Pariisissa vuonna 1913. Muitakin oli. Esimerkiksi Milhaud aiheutti useita skandaaleja. *La création du monde* -baletin kantaesitys nostatti ihmisten verenpainetta (Milhaud 1995, 120) samoin kuin hänen Viisi etydiään pianolle ja orkesterillekin (Milhaud 1995, 91).

Hyvä keino päästä skandaalin keskelle oli tehdä taiteestaan mahdollisimman radikaalia ja absurdia. Kuvataiteessa esimerkiksi dadaismi ja surrealismi edustivat varsin absurdeja virtauksia. Yleisön kohahtamaan joko kunnioituksesta tai inhosta. Syynä absurdiin taiteellisuuteen oli muutakin kuin julkisuuden halu. Ranskassa, jossa ei ollut samanlaista sensuurin kulttuuria kuin vaikkapa Venäjällä tai Saksassa, voitiin taiteella osoittaa poliittisesti mieltä. Äärimmäisyyksiin menevä dadaismi toimi vastalauseena ensimmäisen maailmansodan aiheuttamalle mielettömälle ja merkityksettömälle kuolemalle (Wikipedia 2017d).

Musiikissakin huomattiin absurdiuksen teho. Erik Satie kirjoitti erään pianosävellyksen esitysmerkintöihin “Soitetaan molemmat kädet taskussa” (Barber 1998, 2) ja sävelsi *Gymnopédie*iden (itse keksitty sana) lisäksi *Kuivuneita sikiöitä* (*Embryons desséchés*), *Automaattisia selityksiä* (*Descriptions automatiques*) ja Muzio Clementiä peilailevan *Byrokraattisen sonatiinin* (*Sonatine bureaucratique*). Satien oli aikalaiskertomusten mukaan absurdiensa sävellystensä lisäksi ihmisenäkin läpeensä eksentrisen (Milhaud 1995, 137). Darius Milhaud teki laulusarjan *Machines agricoles* maatalouskoneiden katalogin teksteihin. Francis Poulenc sävelsi laulun tupakkahetken nautinnosta. Bohuslav Martinů sävelsi baletin kattilan ja kattilankannen välisestä romanssista.

5.1.1. Musiikillisen huumorin jäsentely

5.1.1.1. Alfred Brendelin luoma jäsentely

Alfred Brendel käsittelee esseessään *Gibt es eigentlich lustige Musik? - das umgekehrte Erhabene* (2013) musiikillista huumoria lähinnä wieniläisklassismin kautta (erityisesti Haydnin) mutta Schumannia sivuten. Käsittelee hänen esseetään, koska hänellä on musiikillisesta huumorista hyviä näkemyksiä.

Brendel (2013, 13) löytää Haydnin C-duurisonaatista, Hob. XVI:50, joukon koomisia piirteitä, joita hän yhdessä pitää “ainakin anglosaksisissa maissa” yleisesti koomisuuden keinovalikoimana:

- rikkomus tavallisuutta kohtaan (*Verstöße gegen das Übliche*)
- moniselitteisyyden vaikutelma (*der Anschein von Mehrdeutigkeit*)

- toimenpiteiden tai olosuhteiden naamiointi sellaisiksi, mitä ne eivät ole, esimerkiksi naiiveiksi ja rähjäisiksi (die Maskierung von Vorgängen oder Umständen als etwas, das sie nicht sind, zum Beispiel naiv und stümperhaft)
- peitetyt loukkaukset (verschleierte Beleidigungen)
- hölynpöly (und schließlich: Nonsens)

Brendel ei pura tätä valikoimaa yksityiskohtaisesti. Hän on ehkä halunnut listata vain tuon yksittäisen teoksen piirteitä. Lista on toisaalta yleismaailmallisestikin varsin kattava, joten erittelen tätä listaa hänen esseensä pohjalta täydentäen sitä osittain omilla näkökulmillani ja kokemuksillani. Näin siksi, että Haydnin huumori on täysin erilaista ranskalaiseen 1900-luvun huumoriin verrattuna.

Rikkomukset tavallisuutta kohtaan vaativat viitekehysten, josta poiketa. Esimerkiksi lapsi, joka ei ole vielä täysin sisäistänyt sitä, mitä on *tavallinen*, vielä puuttuu tämä vaadittava viitekehys huumorin ymmärtämiseksi. Myös passiivisempi musiikinkuuntelija voi nauttia tavallisuuden rikkomuksista. (Brendel 2013, 14.) Tosin mitä suurempi tällainen viitekehys ihmisellä on, sitä hienovaraisempia poikkeamien on oltava, jotta se koetaan huvittavana. Koettujen rikkomusten huvittavuutta voidaan selittää kappaleessa 4.2.2.2. käsitellyn ristiriitaisuusteorian avulla.

Moniselitteisyyden vaikutelma syntyy, kun emme tiedä, kuinka tulkita jotakin säveltä, äänenkuljetusta tai harmoniaa. Tähän voidaan katsoa lukeutuvan esimerkiksi enharmoniset modulaatiot.

Musiikilla on mahdollisuus loukata itsessään luotua järjestystä (kohta *peitetyt loukkaukset*). Annan tästä henkilökohtaisen esimerkin: Muistan itse huvittuneeni kuullessani Haydnin oopperaa *Kuun maailma*, jossa sama parin tahdin aihe soitetaan viisi kertaa (Kyseessä ei ollut ostinato). Sekä klassismin viitekehysten että oopperan kyseistä kohtaa edeltävän musiikin sisäistettyämme emme osaa odottaa aiheen nelinkertaista toistoa. Aihetta on aivan tavallista kerrata kerran, kahdesti tai kolmasti, mutta neljännen kertauksen kohdalla kuulija hämmentyy odottamattomasta tapahtumasta.

Hölynpölyksi voidaan mieltää sellainen, joka ei kuulu mihinkään mitenkään. Se on jotakin täysin odottamatonta, ja kuulija ei ymmärrä miksi se on siellä. Hyvänä esimerkkinä pidän Jacques Ibertin *Divertissement*'n toisen osan (Cortège) sitaattia Mendelssohnin *Kesäyön unelman* häämarssista.

5.1.1.2. Leonard Bernsteinin luoma jäsentely

Leonard Bernstein teki vuonna 1961 levytyksen teemaan *musiikillinen huumori* (“Leonard Bernstein – Humor in Music”, remasteroitu v. 2013), jossa hän johtaa Paul Dukas’n Noidan oppipojan, Modest Musorgskin Yön autiolla vuorella, Saint-Saënsin Danse macabren ja Richard Straussin Till Eulenspiegels lustige Streichen. Bernstein tallensi levyille myös puoli tuntia kestävän luento-osuuden, jossa hän henkilökohtaisesti kertoo musiikillisesta huumorista. Luentoön sisältyy musiikkiesimerkkejä sekä lyhyinä tallennepätkinä että pianolla soitettuina (oletettavasti hänen itsensä soittamina) näytteinä.

Bernstein (1961) jäsentelee huumorimusiikin keinovalikoimaa seuraavanlaisesti:

- ulkomusiikilliset asiat
 - teoksen ohjelma
 - laulun teksti
- musiikilliset asiat
 - sävelvalikoima
 - “väärät äänet”
 - teeman käsittely
 - teema odottamattomassa paikassa
 - teeman piilottaminen
 - sitaatit
 - sointi
 - soitinvalikoima
 - orkestrointi

Hän lisää sen, että liioittelulla (overstatement) ja vähättelyllä (understatement) on vaikutusta musiikin huvittavuuteen. Bernsteinin mukaan musiikin ei ole pakko aina olla hauskaa sillä tavalla, että naurattaisi ääneen, vaan joskus tarkoitus on ainoastaan, että kuulija kokee musiikin huvittavana (“witty”, “whimsical”). Tästä hän käyttää esimerkkinä Beethovenin Eroica-sinfonian scherzo-osan päätteemaa. (Bernstein 1961.)

Kuten Brendelin (2013) esseessä myös Bernsteinin (1961) luennossa käyvät ilmi huumorin kulttuuriset erot. Hän pitää itsestäänselvyytenä, että hänen kuulijakuntansa tuntee Iso-

Britanniassa ja Pohjois-Amerikassa vaikuttaneiden säveltäjä Arthur Sullivanin ja librettisti William Schwenk Gilbertin luomat koomiset oopperat. Mannereurooppalaisella ei välttämättä ole kosketuspintaa tähän musiikkiin. Tällöin vitseille on vaikea nauraa. Tämän lisäksi Bernstein vertailee toistuvasti asioita englanninkielisen kirjailijan Oscar Wilden komiikkaan.

Teoksen ohjelma voi olla sellaisenaan koominen. Bernstein (1961) käyttää tästä esimerkkinä Richard Straussin *Till Eulenspiegels lustige Streichea*. *Till Eulenspiegel* on Saksassa laajalti tunnettu keskiaikainen narri, joka saa aikaan tuotumusta tehdessään julkishenkilöitä naurunalaisiksi ja laiminlyömällä yhteiskunnan tapoja.

Bernstein (1961) kertoo, kuinka kappaleen teema voi palata huomaamatta ja yllättäen – silloin, kun sitä ei välttämättä odottaisi. Hän käyttää esimerkkinä Haydnin sinfoniaa nro 102, B-duuri. Haydn osaa myös harhauttaa kuulijaa tässä teoksessa. Teeman luullaan alkavan, mutta muutaman tahdin jälkeen tapahtuukin jotain aivan muuta. Tämä kuvastaa pohjimmiltaan Bernsteinin näkemystä musiikillisesta vitsistä: Musiikissa odotetaan tapahtuvan jotakin, mutta odotus palkitaan odottamattomalla.

Musiikillinen vitsi voi olla henkilökohtaisempikin ja vähemmän ilmiselvä. Straussin *Till Eulenspiegel*issä on kohta, jossa käyrätorvet soittavat teoksen pääteeman seitsemän säveltä rytmisesti laajasti augmentoituna niin, että viimeinen nuotti tulee vasta pitkän viiveen jälkeen. Vitsin ymmärtävät vain he, jotka tietävät sen ennestään, he, jotka ovat soittaneet käyrätorvistemmassa, sekä he, jotka ovat opiskelleet partituurin huolellisesti, kuten kapellimestari. (Bernstein 1961.)

Sitaatitkin ovat tietysti useimmiten humoristisia. Bernstein (1961) mainitsee Jacques Ibertin *Divertissement*'ssa kuuluvan Mendelssohnin häämarssin sekä Šostakovitšin 2. pianokonsertin finaalissa kuuluvat Charles-Louis Hanonin sormiharjoitukset.

Sointiväreillä ja soitinvalikoimalla voidaan tehdä huumoria. Bernstein (1961) pitää esim. fagottia ja es-klarinetiä humoristisina soittimina. Hän ei tosin mainitse Erik Satien lyömäsoitinkokeiluja tai vaikkapa Leroy Andersonin teoksia orkesterille ja soolosoittimelle kuten *The Typewriter* tai *Sandpaper Ballet*'tä. Orkestroinnin avulla voidaan kuvata ympäristön tapahtumia: George Gershwin saa teoksessaan *An American in Paris* vasket kuulostamaan erehtymättömästi auton äänitorvilta (Bernstein 1961).

Bernstein (1961) lähestyy musiikillista huumoria omasta näkökulmastaan, amerikkalaisena orkesterimusiikin tuntijana. Hän pohtii sitä, onko suurilla säveltäjillä (hän tarkoittaa peruskaanoniin lukeutuvia, 1900-lukua edeltäviä säveltäjiä.) varaa tehdä teoksistaan huvittavia vai heikentääkö sellainen yleisön kykyä ottaa säveltäjä vakavasti.

5.1.1.3. Opinnäytekonserttiohjelmiston mukainen jäsentely

Vastaavanlainen oma listani on käytännönläheisempi kuin Brendelin ja pohjautuu enemmän itse opinnäytetyökonserttini teoksiin. Niiden näkökulmasta musiikin voi tehdä humoristiseksi tai koomiseksi

- teoksen nimi tai lisänimi (tai omistus)
- lainaus
 - alluusio
 - sitaatti
- yksinkertaistaminen
- motiivi tai teema odottamattomassa paikassa
- koominen nuottikuva
- tekstuuri
 - staccato-aiheet laajoilla intervaleilla
 - nopeasti muuttuvat dissonanssit
- (yhteys laulun/juonnon tekstiin)

Teos saattaa olla huvittava pelkästään sille annetun nimen vuoksi, kuten Milhaud'n *Le bœuf sur le toit* (Härkä katolla) tapauksessa. Huvittavasta nimestä tehtiin jopa Pariisissa yökerho samalla nimellä. Jotkut ihmiset luulivat, että Milhaud oli nimennyt teoksensa yökerhon mukaan. Virheellinen tieto päättyi jopa Milhaud'n konserttien käsiohjelmiin. (Milhaud 1995, 104).

6. HUUMORI F. POULENCIN SEKSTETOSSA PUHALTIMILLE JA PIANOLLE

Valitsin opinnäytekonserttini teoksista yhden, jossa syvennyn tarkemmin musiikillisen huumorin käsittelyyn. Valitsin Poulencin seksteton, koska Poulenc on yleisesti nähty humoristisena säveltäjänä. Päätökseni taustalla on sekin, että Poulencin musiikissa kuuluu kaksi kontrastoivaa identiteettiä. Toinen identiteetti on pirteä ja leikkisä; toinen on lyyrinen, korostaa melodista kauneutta ja taipuu joskus melankolisuuteenkin. Lyyrisessä puolessa ei ole löydettävissä juurikaan koomisuutta, mikä on omiaan korostamaan toisen puolen humoristisia ominaisuuksia. Tässä kaksijakoisuudessa tuntuu olevan jotakin samaa kuin Robert Schumannilla (Schumann loi hahmot Eusebiuksen ja Florestanin, jotka edustivat hänen persooniaan (Wikipedia 2017e)).

Poulencin musiikin uusklassisuus näkyy myös suurmuodoissa. Osa Allegro vivace on so-naattimuotoinen. Sen kehittelyjakso on hidas ja lyyrinen. Kehittelyn kohteena on pieni kahdeksan sävelen teema. Divertissement'kin on kehysmuotoinen, ja Finaali on rondo.

Käytän nuottiesimerkeissäni kustannusyhtiö Wilhelm Hansenin vuoden 1945 laitosta. Koska nuottilaitoksessa ei ole tahtinumeroita, käytän omaa merkintätapaani paikkojen ilmoittamiseen. Harjoitusnumeron (hn.) jälkeen ilmoitan, montako tahtia (t.) ennen harjoitusnumeroa tai sen jälkeen nuottiesimerkkipätkä alkaa.

6.1. I. Allegro vivace

Seksteton avausosan nopeiden osuuksien päällimmäisenä koomisuutena ovat tekstuurin yhtäkkiset, tarkoituksella kaiken kehittelyn laiminlyövät muutokset (Nuottiesimerkit 1, 2 ja 3).

NUOTTIESIMERKKI 1. (hn. 5 – 2 t.)

(hn. = harjoitusnumero; t. = tahtia)

NUOTTIESIMERKKI 2. (hn. 7 – 2 t.)

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of five staves, and the second system consists of six staves. The music is in 3/4 time and features complex textures with many slurs and dynamic markings like 'fff' and 'ff'. There are handwritten annotations in the second system, including 'katse edellä' with an arrow pointing to a measure, and some numbers like '3' and '1' below the notes. A small star symbol is at the bottom right of the second system.

NUOTTIESIMERKKI 3. (hn. 17 – 9 t.)

Tällaiset katkeilevat tekstuurit ovat Poulencille hyvin ominainen piirre. Ne myös kertovat Poulencin usklassisuudesta. Esimerkiksi Haydnille ja Mozartille äkkinäiset muutokset soitinnuksessa ja tekstuurissa olivat tyypillisiä. Poulencilla fraasiaiheet ovat lähes aina symmetrisiä.

Très Vite et emporté ♩ = 135 1932-1938

Flute

Hautbois

Clarinette si Eb

Basson

Cor en Fa

PIANO

Très Vite et emporté ♩ = 135

8va basso

Handwritten notes: *ebji hirta*, *Koppur*, *5. kerrän aksentti*, *scinet stop*, *3*, *ei sahaa*

NUOTTIESIMERKKI 4. (alku)

Poulenc aloittaa teoksen suurellisesti (Nuottiesimerkki 4). Ensimmäisessä tahdissa kaikki soittimet esitellään *ff*-nyanssissa huilua lukuun ottamatta. Jo toisessa tahdissa peitetään odotukset siitä, mitä ensimmäisen tahdin perusteella olisi odotettu tapahtuvan: Alussa on erittäin nopea ylöspäinen melodinen a-molliasteikko, mutta se ei päätykään A-sävelle, vaan se jää vajaaksi – asteikko loppuu johtosävelle.

Flatterz.

ff

glisser

f

ff

NUOTTIESIMERKKI 5. (hn. 1 – 1 t.)

Poulencin soitinteoksia ei voi kutsua ohjelmallisiksi kevein perustein. Seksteton avaus-

osasta on kuitenkin olemassa hyvä vertauskuva: Siinä kuvaillaan Pariisia tavallisena kii-
reisenä arkipäivänä (Kammermusikführer 2017b). Veikeä käyrätorven glissando (Nuot-
tiesimerkki 5) kuulostaa esimerkiksi auton äkkijarrutukselta.

Poulencille on tyypillistä jakaa yksittäinen melodia useammalle soittimelle pätkittäin
(Nuottiesimerkki 6). Pianon säestyskuvio antaa musiikille hektisen luonteen.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six staves. The top four staves appear to be for woodwinds or strings, and the bottom two are for piano. The score is in 2/4 time and contains various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'très sec'. There are handwritten annotations in Finnish: 'legato' is written in several places, and 'mi keuhossa' and 'liha virtaa' are written in the lower staves. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs, creating a 'hectic' texture as described in the text.

NUOTTIESIMERKKI 6. (hn. 1)

Esittely- ja kertausjaksossa esiintyvät lyhyet ja nopeat kromaattiset aiheet kuulostavat
kontekstissaan humoristisilta. Pianostemmasta löytyy eräs merkillinen aihe (Nuottiesi-
merkki 7). Ylöspäinen H-duuriasteikko vuorottelee alaspäisen luonnollisen a-mollias-
teikon kanssa. Se antaa musiikille hetkellisesti polytonaalisen sävyn.

NUOTTIESIMERKKI 7. (hn. 1 + 7 t.)

Ylöspäinen, kromaattinen staccato-asteikkoliike (Nuottiesimerkki 8) toimii ikään kuin retransitiona (kahdeksasosatauolla ja oktaavihypyillä alkavaan) päätteeseen. Tämän liikkeen päällä on jäljittelevä, tavallaan vastaliikkeenä liikkuva kuudestoistaosakuvio.

NUOTTIESIMERKKI 8. (hn. 3)

Samantapaista jäljittelyä kuin nuottiesimerkissä 8 kuullaan myöhemminkin (Nuottiesimerkki 9). Jäljittelevät soittimet on käännetty toisin päin. Jäljiteltävä motiivi on kahden tahdin asemesta yhden tahdin mittainen. Kohdan intensiteetti on koettavissa tällä kertaa laskevaksi. Tämä nimenomainen motiivi on keskeinen teoksen yhtenäisyyden kannalta

(Vrt. nuottiesimerkkejä 9, 19, 39 ja 42). Jäljittelyaihe ei toimi tällä kertaa retransitiona vaan transitiona uuteen teemaan.

NUOTTIESIMERKKI 9. (hn. 5 + 4 t.)

Uuden jakson alkuun (Nuottiesimerkki 10) Poulenc on kirjoittanut niin klassisen teeman, että se voisi hyvin olla Mozartin tai Haydnin keksimä. Näin myös siksi, että basso-takapotku-säestyskuvio noudattaa tonaalisia, yksinkertaisia harmonioita (ks. sointuanalyysi). Teema alkaa Es-duurissa, mutta loppuun on laitettu kadenssi g-molliin.

Sointuanalyysi. 4/4 Es: V I6 II7 V | I6 II7 V(7) I | 5/4 g: II7 I6 IV V7 I

NUOTTIESIMERKKI 10. (hn. 6 – 1 t.)

Teema toistuu pian D-duurissa (Nuottiesimerkki 11), mutta 5/4-tahti on muutettu kahden tahdin pituiseksi ja harmonialtaan erikoisemmaksi, ja teema johtaakin h-molliin.

The image shows a musical score for 'Nuottiesimerkki 11'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'aula' and 'infan' with handwritten annotations '3', '3', '3', '3', '33'. The piano accompaniment is in 5/4 time and features a complex harmonic structure. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings like 'p', 'mf', 'f', 'très sec', and 'très'.

NUOTTIESIMERKKI 11. (hn. 7 – 5 t.)

Edeltäneen klassisen teeman täydelliseksi kontrastiksi Poulenc tekee pirullisen, ilkkuvan sävyn dissonoivalla staccato-tekstuurilla (12).

The image shows a handwritten musical score for 'Nuottiesimerkki 12. (hn. 7)'. The score is written on multiple staves. The top system includes a flute part with 'très sec' and 'Flatters' markings, and a piano accompaniment. The middle system features a 'solo' section for the flute with 'sec' markings. The bottom system shows a piano accompaniment with a 'Pinnalta' annotation and a circled section. The score is in 2/4 time and includes various dynamics like 'mf' and 'f'.

NUOTTIESIMERKKI 12. (hn. 7)

Lopulta Poulenc luopuu kokonaan kahdeksasosastaccato-tekstuuristaan (Nuottiesimerkki 13).

The image shows a musical score for five staves. The top staff has the handwritten annotation "erilainen artie." above it. A large, light-colored scribble is drawn over the first three staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f".

NUOTTIESIMERKKI 13. (hn. 8 – 4 t.)

Nuottiesimerkissä 13 on huvittavaa, että puhallinsoitinten toistaessa pianon esittelemän teeman artikulaatio on varsin erilainen. (Omassa tulkinnassamme pyrimme alleviivamaan tämän seikan.)

The image shows two systems of musical notation. The left system has five staves with handwritten annotations including "pizzicato", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100". The right system has four staves with a large scribble over the first two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff".

NUOTTIESIMERKKI 14. (hn. 9)

Harvoin Poulenc toistaa mitään yksittäistä aihetta neljästi (Nuottiesimerkki 14). Kun näin tapahtuu, se tuntuu odottamattomalta. Seuraavaksi Poulenc kehittää neljä tahtia mieltävaltaista dialogia (Nuottiesimerkki 15).

Sans ralentir

Sans ralentir

Sans ralentir

NUOTTIESIMERKKI 15. (hn. 9 + 4 t.)

Hidas, romanttisen lyyriinen keskijakso on täysi vastakohta edeltävälle musiikille. Siinä kuullaan Poulencin lyyrisempää sävelkieltä, josta mainitsin alussa. Tämä säveltäjäpuolisko ei tavoittele huvittavuutta musiikkiin.

Siirrytään kertausjaksoon. Poulenc lyhentää jaksoa tuntuvasti hyppäämällä yli esittelyjakson tahteja (Vrt. esittelyä nuottiesimerkissä 16 kertaukseen nuottiesimerkissä 17).

Musical score for Nuottiesimerkki 16, consisting of multiple staves. The score includes handwritten annotations: "solo" above a staff, "humori" and "kavalei" above another staff, and "leveyempi rytmisesti" above a lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

NUOTTIESIMERKKI 16. (hn. 2 + 2 t.)

Musical score for Nuottiesimerkki 17, consisting of multiple staves. The score includes dynamic markings such as "ff", "mf", and "sec". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

NUOTTIESIMERKKI 17. (hn. 17 – 21 t.)

Esittelyjakson kertaaminen katkaistaan yllättäen (Nuottiesimerkki 18). Alkaa transitiokoodaan.

Musical score for Nuottiesimerkki 18, featuring a horn section and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *fff* and *ff*. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

NUOTTIESIMERKKI 18. (hn. 17 – 9 t.)

Koodassa käyrätorvi toistelee hitaan keskijakson päätteeman alkua, vain paljon nopeampana kuin ennen (Nuottiesimerkki 19).

Musical score for Nuottiesimerkki 19, featuring a horn section and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *fff* and *ff*. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Handwritten annotations in Finnish are present, including "koodaus", "mustilla", "huomautus", and "tuppi".

NUOTTIESIMERKKI 19. (hn. 19 – 7 t.)

Avausosan huumori perustuu räikeisiin kontrasteihin ja odotusten pettämiseen.

6.2. II. Divertissement

Toisen osan alun tematiikka ja tekstuuri voidaan kokea hyvin klassisena, muttei niinkään koomisena. Siksi minulla ei jää tästä analyysinäkökulmasta erityistä sanottavaa ennen osan nopean jakson alkamista. Harmoniat ovat koko osan kuluessa pitkälti mozartmaisen klassisia, mutta modernein lisävärein täydennettyjä. Esimerkiksi II. asteen soinnut väritetään useimmiten septimisoinnuksi tai sen käännökseksi.

The image shows a musical score for a piece by Poulenc. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line (soprano) and a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello). The bottom system is for the piano. The score is in 3/4 time and includes markings such as 'Le double plus vite', 'f gai', and 'sec'. The piano part has fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The string parts have dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Sointuanalyysi. Es: I - IV6 II65 | V65 - I - | IV6 I64 II65 II7 | V65 - I -
 NUOTTIESIMERKKI 20. (hn. 2)

Kuten edellisessäkin osassa Poulenc siirtyy varoittamatta iloiseen, klassiseen allegro-tee-
 maan (Nuottiesimerkki 20). Sointimaailma on klassinen, ja harmoniat ovat yksinkertaisia,
 mutta harmonioiden asettelu on hieman epätavanomaista.

Varsin samantapaista harmonioiden etenemistä on esimerkiksi Stravinskin Suite italien-
 nassa. Poulenchän tunnetusti arvosti Stravinskia ja ihaili hänen sävellystyylään. Diver-
 tissement'n keskiosuudessa on nähdäkseni monia yhtymäkohtia Pulcinellaan. Siinä missä
 Stravinski ammensi barokista Poulenc ammensi klassismista.

NUOTTIESIMERKKI 21. (hn. 3 – 2 t.)

Nuottiesimerkissä 21 erikoisesti rinnakkaisia sointuja seuraa dominanttisointu es-sävelle, jonka 4–3-pidätystä ei pureta. Poulenc pettää odotuksen purkauksesta.

NUOTTIESIMERKKI 22. (hn. 4 – 2 t. – kohotahti)

Kuulija odottaa (Nuottiesimerkki 22) purkausta toonikaan tai I⁶:een, mutta säveltäjä yllättää siirtymällä tässä kohdassa kohotahtilla uuteen aiheeseen.

A complex musical score for Nuottiesimerkki 23. It features multiple staves with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and various articulation marks like accents and slurs. The notation is dense and detailed, typical of a modernist or impressionist style.

NUOTTIESIMERKKI 23. (hn. 4 – 6 t.)

Rinnakkaiset duurisoinnut vievät pois klassisesta tematiikasta (Nuottiesimerkki 23). Säveltäjä palaa kuuden tahdin ajan itselleen ominaiseen pomppivaan humppateksturiin ennen paluuta Divertissement’*n* klassiseen teemaan. Oboe ja klarinetti esittelevät pianosäestyksellä teeman uudelleen – tällä kertaa pitkin äänin legatossa.

A musical score for Nuottiesimerkki 24, primarily a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line marked *doux*, and two bass clef staves with harmonic accompaniment marked *pp*. The second system shows a grand staff with a treble clef staff marked *p* and a bass clef staff marked *pp*. The bass clef staff features a repeating rhythmic motif with a *ped.* (pedal) marking and asterisks indicating specific points. The overall texture is light and delicate.

NUOTTIESIMERKKI 24. (hn. 5)

Nuottiesimerkissä 24 näkyy se, mitä kutsuisin lopputeemaksi. Sävelikkö on hyvin suppea. Käytössä on ainoastaan neljää kromaattisesti vierekkäistä säveltä. Teeman rytmitys on Poulenciä tyypillisimmillään: Esitellään parin tahdin aihe, ja toistetaan se kuvioituna puolitetuilla aika-arvoilla. Tällä tavoin rakentuvia teemoja kuullaan melkein kaikissa Poulencin teoksissa.

Musical score for Nuottiesimerkki 25. The score consists of several staves. The top staves are for woodwinds, with dynamics like *pp* and *ppp*. The bottom staves are for piano, with dynamics like *pp* and *ppp*. There are markings for *subito p* and *solo*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

NUOTTIESIMERKKI 25. (hn. 6)

Musical score for Nuottiesimerkki 26. The score consists of several staves. The top staves are for woodwinds, with dynamics like *pp* and *mp*. The bottom staves are for piano, with dynamics like *p* and *pp*. There are markings for *doucement baigné de pédales* and *trb*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

NUOTTIESIMERKKI 26. (hn. 8 – 4 t.)

Käyrätorvi esittelee kahdeksan tahdin satsimuotoisen aiheen (Nuottiesimerkki 25). Kun oboe myöhemmässä vaiheessa toistaa tämän aiheen (Nuottiesimerkki 26), oboe muuttakin aihetta soittamalla ainoastaan käyrätorven neljä ensimmäistä tahtia ja jäämällä sitten toistelemaan alun tahteja (muutellen sävelten asettelua puolikadenssiin sopivaksi).

The image shows a musical score for Nuottiesimerkki 27. It consists of several staves of music. The top staff has a handwritten '8' above it. The second staff has a handwritten 'SUA' below it. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *pp doux*, *quasi pizz.*, and *led.* with an asterisk. The piece ends with the instruction *Durée 5' 30''*.

NUOTTIESIMERKKI 27. (loppu – 3 t.)

Divertissiment'n loppu (Nuottiesimerkki 27) on hämmentävä ja odottamaton: Kaiken edeltävän leikittelyn jälkeen osa päättyykin kahden tahdin atonaalisen etsiskelyn jälkeen hiljaiseen molliin.

6.3. III. Finale

Seksteton finaalin voi mieltää rondoksi. Osan ominaispiirteinä ovat lukuisat täydelliset kadenssit ja muut V(7)–I-purkaukset. Rondoteema (Nuottiesimerkki 28) on sävyltään leikittelevä, oikullinen ja varsin klassinen. Se alkaa kahden tahdin mittaisella periodilla ja jatkaa sitten modulaation kautta aina E-duurikadenssiin.

Musical score for Nuottiesimerkki 28, showing a piano introduction and five measures. The score includes staves for strings and piano, with handwritten annotations like "25? 24", "3 3 4", "1 1 3 2", "2 3", and "m.v.". Performance instructions include "f très gai" and "ff très sec".

NUOTTIESIMERKKI 28. (alku + 5 t.)

Käsitellään kuitenkin ensin alkua (Nuottiesimerkki 29). Finaali alkaa rytmeillä, jotka eivät anna selkeää kuulokuvaa tahtilajista. Tahtiviivojenkaan paikkaa ei voi teosta tunte-matta korvakuulolta hahmottaa ennen rondoteeman alkua. Oikullisella tekstuurilla tuodaan heti esille osan legato-jaksoa edeltävä humoristinen sävy.

Musical score for Nuottiesimerkki 29, showing a piano introduction and five measures. The score includes staves for strings and piano, with handwritten annotations like "25?", "3 3 4", "1 1 3 2", "2 3", and "m.g.". Performance instructions include "Prestissimo d = 116" and "ff sans ralentir".

NUOTTIESIMERKKI 29. (alku)

Poulenc käyttää neljässä kohdassa (Nuottiesimerkit 30, 31, 32 ja 33) transitiona lyhyitä, pianon yksin soittamia kahdeksasosa-unisono-staccatokuvioita. Järjestyksessä toista täl-laista kuviota (Nuottiesimerkki 31) lukuun ottamatta ne toimivat aina retransitioina ron-doteemaan. Kuvioden sävelvalikoima hämärtää kuulijan käsitystä voimassa olevasta to-naliteetista.

Musical score for Nuottiesimerkki 30. The score consists of two systems. The first system shows a piano introduction with a circled 'K' and a handwritten 'f'. The second system shows the beginning of the piece with a circled 'K', a handwritten '2532', and a circled 'f'.

NUOTTIESIMERKKI 30. (alku + 4 t.)

Musical score for Nuottiesimerkki 31. The score consists of two systems. The first system shows a piano introduction with handwritten 'sub. p cresc.' and 'glacé stacc'. The second system shows the beginning of the piece with handwritten 'poco?', 'mf', and 'VIVACE'.

NUOTTIESIMERKKI 31. (hn. 2 – 2 t.)

Musical score for Nuottiesimerkki 32. The score consists of two systems. The first system shows a piano introduction with a circled 'I' and a circled 'sec'. The second system shows the beginning of the piece with a circled 'I', a circled 'sec', and handwritten '212', '23', and '256'.

NUOTTIESIMERKKI 32. (hn. 5 – 2 t.)

Handwritten musical score for NUOTTIESIMERKKI 33. The top part shows five staves with rests. The bottom part shows a melodic line with handwritten notes and a 'poco' marking with an arrow.

NUOTTIESIMERKKI 33. (hn. 10 – 2 t.)

Handwritten musical score for NUOTTIESIMERKKI 34. It features five staves with musical notation, including dynamics like *ff très sec* and *ff sec*, and a piano part with handwritten notes and a '32' marking.

NUOTTIESIMERKKI 34. (hn. 1 – 8 t.)

Monet pomppivat säestystekstuurit muodostavat ilakoivan sävyn musiikissa (Nuottiesimerkki 34).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of five staves. The top four staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *p*, *f sans ralentir*, *mf*, and *sp*. There are also handwritten annotations in blue ink, including numbers (5, 4, 3, 2, 1) and symbols (↑, ↓, v) indicating fingerings and articulation. The word "subito" is written at the end of the piece.

NUOTTIESIMERKKI 35. (hn. 1)

Epäsäännöllisesti tikuttavat kahdeksasosat pianostemman pienen oktaavin keskialueella antavat veikeän kuulokuvan käyrätorven toistaessa rondoteemaa (Nuottiesimerkki 35).

NUOTTIESIMERKKI 36. (hn. 2 + 7 t.)

Nuottiesimerkissä 36 esitellään ekspressiivinen, laulava legato-sivuteema. Teemaa toistetaan monta kertaa, ja viimeisellä kerralla (Nuottiesimerkki 37) säveltäjä yllättää tekemällä äkkimodulaation puolisävelaskeleen alemmas, jolloin teema kadensoi rinnakkaismollin asemesta e-molliin.

NUOTTIESIMERKKI 37. (hn. 5 – 7 t.)

NUOTTIESIMERKKI 38. (hn. 6 + 1 t.)

6/4-tahtilajin teemassa (Nuottiesimerkki 38) on neljän tahdin fraasi, joka sitten toistetaan hieman suppeampana, kolmessa tahdissa. Alkuosuuden lopussa on puolikadenssin tapainen fortissimo-tahti, jossa melodiaa soittavat huilu ja oboe. Jälkipuoliskon vastaavassa paikassa käyrätorvi soittaakin kadenssin ikään kuin inversiona.

NUOTTIESIMERKKI 39. (hn. 7 – 2 t.)

Nuottiesimerkin 39 aihe on sellainen, joka korostaa teoksen ykseyttä. Tässä se on huilulla ja toimii pikaisena transitiona ennen uuden jakson alkua. Aihe esitellään aivan teoksen alussa, toistetaan ensimmäisen osan hitaan jakson alussa pianolla ja kuullaan monasti

muissakin yhteyksissä, kuten nuottiesimerkissä 19. Finaalissakin aihe kuullaan useita kertoja. Selvimmin eroteltuna se on hitaassa koodassa (Nuottiesimerkki 42).

The image shows a musical score for Nuottiesimerkki 40. It consists of two systems of staves. The top system includes a piano part (treble and bass clefs) and a string ensemble (violin I, violin II, viola, and cello/bass). The piano part features a melodic line with a triplet and a fermata. The string ensemble provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'ff' and 'f'. The bottom system shows a piano part with a melodic line and a bass line. Dynamics include 'ff' and 'f'. The score is in 3/4 time and features a 'très sec' (very dry) texture.

NUOTTIESIMERKKI 40. (hn. 10)

Rondoteeman esiintyessä viimeisen kerran (Nuottiesimerkki 40) se katkaistaan keskeltä, ja tilalle tulee aikaisemminkin kuultu legato-sivuteema (Nuottiesimerkki 36). Sitäkään ei kuulla kuin muutaman tahdin verran. Poulencille on hyvin tyypillistä, että, kun kerrataan teemoja tai teemaryhmiä, niitä ei toisteta kokonaisuudessaan. Sen sijaan niitä typistetään tällä tavoin.

On mielenkiintoista, että aivan lähellä loppua ennen koodaa (Nuottiesimerkki 41) Poulenc haluaa luoda vielä pienen jakson, jonka teemat eivät liity mihinkään aikaisempaan eivätkä vakiinnu mihinkään uuteen merkillepantavaan uuteen teemaan. Hän ikään kuin harhauttaa kuulijaa luulemaan, että näistä teemoista kehittyisi vielä jotain. Hidas kooda ei kuitenkaan vastaa tätä kuulijan tekemää oletusta.

Musical score for NUOTTIESIMERKKI 41. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with chords and moving lines. Dynamics include *ff*, *blanche cursive*, and *fff ossenti*. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics like *fff* and *mf*. There are also markings for *très acc.* and *vivace*.

NUOTTIESIMERKKI 41. (hn. 11 + 1 t.)

Musical score for NUOTTIESIMERKKI 42. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with chords and moving lines. Dynamics include *pp*, *pp très doux*, and *pp*. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics like *pp* and *pp*. There are also markings for *expressif très doux et mélancolique* and *très acc.*

NUOTTIESIMERKKI 42. (hn. 13 + 4 t.)

6.4. Yhteenveto

Olen nyt käynyt läpi Poulencin seksteton tutkien, kuinka hän käyttää huumoria teoksessaan. Hänellä on käytössään tietyt keinot, jotka ovat ajoittain uusia ja erilaisia mutta jotka

näyttävät silti pitäytyvän tietyissä lainalaisuuksissa. Voi ajatella, että Poulenc omistaisi kokonaisen sarjan musiikillisen huumorin työkaluja, joita hän hyödyntää, kun näkee sopivaksi. Seksteton avulla voidaan tehdä tulkintoja siitä, mitä kuului Poulencin omaan leikkisyyden, oikullisuuden ja koomisuuden työkalupakkiin:

- Yhtäkkiset siirtymät ilman kehittelyä sekä terassisuus: Nuottiesimerkit 1, 2, 3, 18, 22, 27, 34, 35, 39 ja 40
- Odotukset pettävät asteikot: 4 ja 22
- Odotukset pettävät harmoniat: 10 vrt. 11, 22, 27, 28, 34, 36 vrt. 37, 38, 40 ja 41
- Soitinkohtaiset efektit (käyrätorviglissando, flatterz.): 5 ja 12
- Hetkittäinen polytonaalisuus: 7 ja 41
- Staccato(maiset)-aiheet: 8, 20, 21, 28, 34, 38 ja 41
- Staccatomaiset aiheet laajoin intervalein: 15, 30, 31 ja 32
- Humppamaiset staccato-aiheet (bassoisku ja takapotku): 12, 20, 34, 35 ja 41
- Aiheiden odottamattomasti päättyvät toistot: 10 vrt. 11, 18 ja 38
- Artikulaatioilla leikittely: 13
- Mielivaltaista atonaalista dialogia: 15, 27 ja 29
- Pienmuotojen oikullisuus: 14, 25 vrt. 26, 38, 41 ja 42
- Suurmuotojen oikullisuus: 16 vrt. 17, 28 vrt. 36 vrt. 40 ja 41
- Kuulonvaraista rytmihahmotusta häiritsevät aiheet: 15 ja 29
- Saman motiivin käyttö täysin eroavissa konteksteissa: 9 vrt. 19 vrt. 39 vrt. 42
- Naiivit, klassismia imitoivat teemat: 10, 20, 21, 23:n loppu, 28 ja 35

7. POHDINTA

Tätä työtä tehdessä olen tullut huomanneeksi, että kohdesäveltäjien ja -teosten tutkimukseen liittyvän huumorin tutkiminen olisi voinut olla paremmin kohdennettua, jos olisin ymmärtänyt ranskaa. Minun oli turvaututtava englannin- ja saksankielisiin lähteisiin. Kieli on sidoksissa kulttuuriin, ja tuon sidoksen huomaa kirjallisuuden saatavuudessa näiden vajaan sadan vuoden jälkeenkin.

Musiikillisen huumorin kulttuurisidonnaisuus osoittautui melko vahvaksi. Saksalaisen kielialueen huumori tuntuu painottuvan hovikulttuurin viihteeseen – musiikilliseen huumoriin liittyvän tutkimuksen ja keskustelun keskiössä on usein Haydn tai muut wieniläis-klassikot. Mielestäni tätä musiikkia ei aina ole esittäjän helppo tulkita humoristisesti, sillä sävellykselliset toteutustavat ovat usein niin yksinkertaisia, ettei heti ymmärretä, mitkä seikat on tarkoitettu huvittaviksi. Esittäjältä vaaditaan silloin kykyä korostaa huvittavia seikkoja, jotta ne tulisivat kuulijalle läpi. Amerikkalainen Bernstein kokee huumorin efektien, tekstien tai muiden sellaisten asioiden kautta, jotka ovat esillä ja helposti lähestyttävissä. Ranskalaisia huvittavat usein rivien välistä luettavat asiat, arkipäivään liittyvät asiat, kaikin tavoin oikulliset ja epäloogiset asiat sekä pilailu menneiden aikojen kustannuksella.

Toivon tämän raportin herättävän kiinnostusta uusklassismin kultakauteen eli maailmansotien väliseen aikaan sekä tärkeimpään siihen kytköksissä olevaan kaupunkiin eli Pariisiin. Toivon myös lisää perehtymistä siihen, kuinka maailmansotien välisen ajan maantieteelliset-poliittiset olosuhteet vaikuttivat taiteeseen. Olen tehnyt tämän raportin lähtökohteisesti oman taiteellisen työskentelyni täydentämiseksi.

Koen työni onnistuneeksi. Asioiden tutkiminen ja pohtiminen musiikkiaiheiden ulkopuolelta, kuten psykologiaan, filosofiaan ja politiikkaan liittyen, oli mielenkiintoista. Kehitettävää olisi voinut olla ehkä näiden asioiden yhdistämisessä konkreettisiin havaintoihin musiikissa. Raportti voisi olla aloitteena uusille tutkimusaiheille. Jatkotutkimuskohteina voisivat olla esimerkiksi

- nykymusiikin huumori,
- dadaismin vaikutteet musiikkiin tai
- uusklassismin kansalliset erot.

Ennen kirjallisen työni aloittamista minulle annettiin vaikutelma, että huumorin määritteleminen ja käsitteleminen olisi vaikeaa. Uskoin tähän itsekin, mutta aihe tuntui niin kiinnostavalta ja läheiseltä, etten halunnut vältellä sitä. Jälkeenpäin pohdittuna aihe oli ennalta kuviteltua helpommin lähestyttävissä. Huumoria tutkittaessa on aluksi hyväksyttävä se, kuinka vahvasti henkilökohtaista ja subjektiivista se on, ja vasta sitten linkitettävä yksilöiden kokemuksia johtopäätöksiä aikaansaamiseksi.

LÄHTEET

Barber, D. W. 1998. *Better Than It Sounds. A Dictionary of Humorous Musical Quotations*. 1. painos. Toronto: SoundAndVision.

Bernstein, L. 1961. *Leonard Bernstein – Humor in Music*. [Äänite Spotify-suoratoistopalvelusta]. 2011. Kuunneltu 17.2.2017. <https://open.spotify.com/album/4PHX26efyTeDwxKnN2iCu6> <http://www.prestoclassical.co.uk/r/Sony/88765452722>

Bremmer, J. & Roodenburg, H. 1999. *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. 1. painos. Darmstadt: Primus Verlag.

Brendel, A. 2013. Gibt es eigentlich lustige Musik? Das umgekehrte Erhabene. *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 8 (2), 5–26.

České centrum. 2017. Bohuslav Martinů - Kuchyňská revue. Päivitetty 17.2.2017. Luettu 17.2.2017. <http://paris.czechcentres.cz/cs/program/detail-akce/kuchynska-revue/>

Earsense. 2017. Milhaud, La Création du monde (Suite de concert pour piano et quatuor à cordes), Op. 81. Päivitetty 17.2.2017. Luettu 17.2.2017. <http://www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=9249>

Ivry, B. 1996. *Francis Poulenc*. 1. painos. Lontoo: Phaidon Press Limited.

Jung-Kaiser, U. & Diedrich, S. 2015. *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* 1. painos. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Kammermusikführer. 2017a. La Revue de Cuisine. Päivitetty 10.2.2017. Luettu 17.2.2017. <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/3939>

Kammermusikführer. 2017b. Sextett. Päivitetty 18.2.2017. Luettu 25.2.2017. <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1395>

Klassika. 2016. Darius Milhaud (1892-1974): *La Création du monde*. Päivitetty

9.9.2016. Luettu 17.2.2017. <http://www.klassika.info/Komponisten/Milhaud/Ballett/081/>

Los Angeles Philharmonic. 2017. Sextet for Piano and Winds. Päivitetty 17.2.2017. Luettu 17.2.2017. <http://www.laphil.com/philpedia/music/sextet-for-piano-and-winds-francis-poulenc>

Martin, R. A. 2007. The psychology of humor. An integrative approach. 1. painos. Burlington: Elsevier Academic Press.

Milhaud, D. 1995. My happy life. Darius Milhaud; translated from the French by Donald Evans and Christopher Palmer; with an introductory essay by Christopher Palmer. Käännöksen 1. painos. Lontoo: Marion Boyars Publishers.

Morreall, J. 2009. Comic relief. A comprehensive philosophy of humor. 1. painos. Malden: Wiley-Blackwell.

Rybka, F. J. 2011. Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose. 1. painos. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.

Tapley, Robin [Springer Science+Business Media]. 2013. On Morreall: A Failure to Distinguish Between Play and Humor. [PDF]. Julkaistu 17.4.2013. [Lähde vaatii sisäänkirjautumisen.] Luettu 17.2.2017. https://www.academia.edu/5294236/On_Morreall_The_Distinction_Between_Humor_and_Play

Wikipedia. 2017a. Spaltklang. Päivitetty 28.1.2017. Luettu 17.2.2017. <https://de.wikipedia.org/wiki/Spaltklang>

Wikipedia. 2017b. Humoraalioppi. Päivitetty 31.1.2017. Luettu 17.2.2017. <https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Humoraalioppi>

Wikipedia. 2017c. Prélude à l'après-midi d'un faune. Päivitetty 13.2.2017. Luettu 17.2.2017. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l%E2%80%99apr%C3%A8s-midi_d%E2%80%99un_faune

Wikipedia. 2017d. Dada. Päivitetty 8.3.2017. Luettu 22.3.2017. <https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Dada>

Wikipedia. 2017e. Florestan und Eusebius. Päivitetty 3.3.2017. Luettu 22.3.2017. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Florestan_und_Eusebius

LIITTEET

Liite 1. Konserttiäänite

Liite 2. Juliste

Konsertti

Onnelliset vuodet

Katsaus maailmansotien välisen ajan
pariisilaiseen uusklassismiin

Hilkka Miettunen, viulu
Venla Närhi, viulu
Marjukka Manner, alttoviulu
Jyri Häkkinen, sello
Heidi-Annina Nikkilä, viulu
Andreas Heino, klarinetti
Lauri Karhi, trumpetti
Saara Lehtonen, huilu
Jenni Koskinen, oboe
Iiro Sinisalo, fagotti
Heidi Eskelinen, käyrätorvi
Jasper Koekoek, piano
Severi Kärki, äänitys


Kvintettoja ja sekstettoja säveltäjiltä
Poulenc, Milhaud, Martinů

9.11.2016 klo 19
Pyynikkisalissa
Tampereen Musiikkiakatemia
F. E. Sillanpään katu 9

Vapaa pääsy




#musiikkiakatemia
tampereenmusiikkiakatemia.fi



Onnelliset vuodet
Katsaus maailmansotien välisen ajan
pariisilaiseen uusklassismiin

Kamarimusiikkia säveltäjiltä
Poulenc, Milhaud, Martinů

Pyynikkisalissa klo 19



#musiikkiakatemia
tamperenmusiikkiakatemia.fi

Francis Poulenc (1899–1963)
Sekstetto puhaltimille ja pianolle
FP 100 (1932)

Allegretto vivace
Divertissement
Finale

Darius Milhaud (1892–1974)
La création du monde, konserttisarja
Op. 81b (1923)

Prélude
Fugue
Romance
Scherzo
Finale

Väliaika.

Bohuslav Martinů (1890–1959)
La revue de cuisine – Kuchyňská revue
H 161 (1927)

Prologue
Tango
Charleston
Final

Saara Lehtonen, huilu
Jenni Koskinen, oboe
Andreas Heino, klarinetti
Iiro Sinisalo, fagotti
Heidi Eskelinen, käyrätorvi
Jasper Koekoek, piano

Hilkka Miettunen, viulu
Venla Närhi, viulu
Marjukka Manner, alttoviulu
Jyri Häkkinen, sello
Jasper Koekoek, piano

Andreas Heino, klarinetti
Iiro Sinisalo, fagotti
Lauri Karhi, trumpetti
Heidi-Annina Nikkilä, viulu
Jyri Häkkinen, sello
Jasper Koekoek, piano

Pidän iloisesta musiikista. Ranskalaisen uusklassismin kiehtovuus piilee ehkä siinä, että teoksista kuulee aina pienen pilkkeen säveltäjän silmäkulmassa. Musiikissa on elämäniloa, huumoria, veikeyttä, optimismia – tai sitten kyse on satiirista.

Uusklassismi on kiinnostanut minua pitkään. Olen tutustunut ilmiöön vuosien varrella perehtyen säveltäjien elämäkertoihin. Olen yrittänyt ymmärtää, miten ilmiö syntyi, mikä siinä viehätti ja miksi se hiipui. Jostain syystä musiikin historian opetukseen sisältyy aina pelkästään ensimmäinen edellä mainituista.

Vaikkei uusklassismi ole mikään tyyli-*kausi* siinä missä vaikkapa klassismi, sen mielletään kuuluvan historiaan. Se on puolittuus. *Jean Françaix'n* kuoltua ei ole enää olemassa säveltäjää, jonka henkilökohtainen sävelkieli olisi kovinkaan kokonaisvaltaisesti uusklassinen. Sen sijaan uusklassismi elää yhtenä osana nykypäivän pluralismia. Eli mitäpä, jos mietitään uusklassisten säveltäjien asemesta uusklassisia piirteitä ja vivahteita? Niitä löytyy vaikka keneltä, vaikka mistä, vaikka miltä ajalta Prokofjevin *Klassisen* ja nykypäivän välillä: Strauß, Roussel, Ibert, Palmgren, Kuula, Rota, Kapustin, Bernstein jne.

– Jasper Koekoek, pianisti, opinnäytekonsertin tekijä

P. S. Kahdessa tänään kuultavassa teoksessa on jazz-vaikutteita. Teen pienen tunnustuksen: Viehätykseni jazzia kohtaan ei oikeasti ole mikään kummoinen verrattuna kiinnostukseeni näitä eriskummallisia taidemusiikissa ilmeneviä jazz-*vivahteita* kohtaan.

Uusklassismi on tyyliuunta, jossa otetaan vaikutteita klassismista ja barokista ja panostetaan musiikilliseen selkeyteen. Tähän liittyy usein myös ajatus määrätietoista, tasaisesta pulssista sekä äkillisesti, ilman kummempaa kehittelyä muuttuvista motiiveista.

Musiikissa uusklassismi syntyi 1910-luvulla, ja sen suurin kukoistuskausi ajoittui maailmansotien väliin. Pariisista tuli uusklassismin ja samalla monien muiden taidenäkemysten kohtauspaikka, ei vähiten lukuisten siellä järjestettyjen maailmannäyttelyjen takia. Kaupunki oli otollinen paikka ranskalaisen säveltaiteen uusien tuulien etsimiseen. Erik Satie, tämän seuraajat *Les six* -säveltäjäryhmässä sekä monet muut vastustivat wagneriaanista romantiikkaa ja impressionismia. Useimmat *Les sixin* jäsenistä sävelsivät uusklassismin keinoin. Heidän asenteensa vallitsevia normeja kohtaan olivat erityisen vallankumoukselliset.

Sointitekstuureista tehtiin väljiä, rytmeistä tasaisia ja melodioista diatonisia: Uusklassistit yksinkertaistivat monia asioita. Vaikka yksinkertaistaminen antaa helposti konservatiivisen vaikutelman, konservatiivisuutta uusklassismi ei ollut. Barokki ja klassismi nähtiin uudessa valossa nimenomaan *modernismin* kautta. Tavoitteena ei koskaan ollut imitoida Rameaun, Haydnin, Mozartin ym. musiikkia vaan inspiroitua siitä. Tässä mielessä uusklassismin ilmiö oli jopa avantgardistinen. Sen tiesi myös Bohuslav Martinů, jonka sävelkieltä kuvailtiin kerran osuvasti näin: “Vaikutelmaa yksinkertaisuudesta ei voi antaa olemalla yksinkertainen.”

Railakkuutta, pilkkaa, ivaa, kyynisyyttä, vihjailua, röyhkeyttä. Puupuhaltimilla on kyky ilmaista kaikkea tätä. *Francis Poulencin* musiikilliseen leikittelyyn tämä sopi täydellisesti.

Poulencin sävelkieli juontui niin konserttisaleista kuin Pariisin kahviloista, sirkuksista ja kaduilta. Hän otti runsaasti vaikutteita ympäröivästä kevyestä musiikista.

Poulenc omaksui Erik Satien ja kirjailija Jean Cocteaun normeja halveksuvan asenteen. Poulencin ja hänen lähipiirinsä taiteilijoiden pyrkimyksenä oli luoda vastarintaa impressionismin muodostamalle pilvenhataralle. Arvostelun kohteena olivat Debussin ja Ravelin kaltainen ylenpalttinen eteerisyys ja hentous. Poulenc kuului kiisteltiin *Les six* -säveltäjäryhmään, jota edustivat hänen lisäksi Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger ja Darius Milhaud. Hän sai musiikkiinsa lyyrisyyttä Emmanuel Chabrier'ltä, pontevuutta Igor Stravinskilta ja leikkisyyttä tietysti Mozartilta.

Poulencin *Sekstetto* sisältää huomattavia yhtenäisyyksiä *Konserttoon kahdelle pianolle ja orkesterille*, joka valmistui samana vuonna. Seksteton kiehtovuus ei piile niinkään sen lievästi muunnellussa klassisessa muodossa vaan pikemmin niissä sydämellisen romanttisissa melodioissa, jotka Poulenc kiinnitti sen muutoin pelkistettyyn rakenteeseen. Teos tarjoaa mahdollisuuden paitsi näyttävään pianismiin myös puhaltajien tunteikkaaseen ilmaisuun.



Francis Poulenc

Monen pariisilaisen avantgardistin maine nousi kiitoon 1920-luvun modernistisessa kuohunnassa. Tuotteliaan *Darius Milhaud'n* polyfonisen, polytonaalisen ja diatonisen sävelkielen oli tällöin helppo tulla kuuluville. Hän sai ympärilleen samanhenkisiä säveltäjäystäviä muun muassa *Les six* -ryhmästä, jota hän osaltaan edusti. Tässä ryhmässä hänen uusklassinen tyylinsä otettiin tosissaan. Suuressa osassa Milhaud'n tuotantoa on myös kuultavissa eksoottisia aineksia hänen maailmanmatkoiltaan: brasilialaista karnevaali-tanssimusiikkia sekä varhaista yhdysvaltalaisista jazzia.

Milhaud kuuli ensimmäisen kerran jazzia Pariisissa. Myöhemmin hän pääsi syventymään jazziin sen otollisimmassa ympäristössä, New Yorkin Harlemin kaupunginosassa. Afroamerikkalaisten muusikoiden jamisessiot innostivat häntä. Pariisiin palattuaan hän ryhtyi työstämään kirjailijan ja lavastajan kanssa teatteri *Ballets suédois'lle* balettia afrikkalaiseen kansanperinteeseen perustuvasta luomiskertomuksesta. Tarina kertoo kolmesta eksoottisesta jumalhahmosta, jotka yliluonnollisilla voimillaan muodostavat maapalloa peittävään tyhjyyteen kasvi-, eläin- ja ihmiskunnan.

La création du monde eli *Maan luomisen* vastaanottoa Milhaud kuvaili myöhemmin elämässään näin: "Kriitikot julistivat musiikin olevan huuhaata ja sopivampaa ravintoloihin tai tanssilavoille kuin konserttilavoille. Kymmenen vuotta myöhemmin nuo samaiset kriitikot keskustelivat jazzin filosofiasta – sivistyneesti vakuuttaen, että *La création* oli teoksistani paras." Tästä alunperin 17 soolosoittajalle sävelletystä baletista Milhaud kirjoitti myöhemmin sovituksen kahdelle pianolle sekä *konserttisarjan* kamariyhtyeelle.

Tšekkiläinen *Bohuslav Martinů* on historian toistaiseksi ainoa säveltäjä, jolle on voitu jälkeenpäin lähes varmuudella diagnosoida Aspergerin oireyhtymä. Kehityshäiriö vei häneltä toivon viulistin urasta mutta antoi hänelle kyvyn tuottaa valtavia määriä laadukasta musiikkia ällistytävän nopealla tahdilla.

Martinů varttui lähellä Böömin ja Määrin rajaa sijaitsevassa Poličkan kylässä, jossa hän sai viulutunteja kylän räätätiltä. Martinů päätyi Prahan konservatorioon, jossa hän joutui toistuvasti ongelmiin paitsi opettajiensa jääräpäisyyden myös autismiinsa liittyvän motorisen jäykkyyden vuoksi.

Vuonna 1923 hän lähti stipendin turvin kolmeksi kuukaudeksi Albert Rousselin oppilaaksi Pariisiin. Kolmesta kuukaudesta tuli 17 vuotta. Ranska viehätti häntä; hän rakasti ranskalaisen taiteen “järjestystä, selkeyttä ja mittasuhteita sekä sen täsmällistä, herkkää ja välitöntä ilmaisua”. Martinů ihaili Igor Stravinskia ja Claude Debussytä. Uusklassista inspiraatiota hän sai laajalti barokin concerto grossoista ja englantilaisista madrigaaleista.

Martinů teki läpimurtonsa Pariisissa jazz-baletillaan *La revue de cuisine* (*Keittiörevyy*). Baletti kertoo Kattilan, Kannen, Vispilän, Tiskirätin ja Lattiaharjan mielettömästä, lemmekkästä ristiriidasta. Martinů kirjoitti baletin jälkeenpäin neliosaiseksi “jazz-sarjaksi”.

Kuulemamme kutkuttava teos sisältää juuri sopivasti ironiaa, elämäniloa ja 20-luvun henkeä. Mielenkiintoista on teoksen “sointihajonta”: Jos valittujen soitinten sointivärit eivät muistuta liikaa toisiaan (vrt. jousikvartetti), kaikki soittimet kuuluvat läpi kirkkaina, olipa nyanssi mikä tahansa.



Les six (1921)

Taltiointi: Severi Kärki
 Markkinointiapu: Tarja Reijonen

Lähteet. Sextuor

Ivry, B. 1996. Francis Poulenc. Lontoo, Iso-Britannia: Phaidon Press. (116-117)
www.laphil.com/philpedia/music/sextet-for-piano-and-winds-francis-poulenc

La création du monde

Shapiro, R. 2011. Les six. The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie. Lontoo, Iso-Britannia: Peter Owen Publishers. (201)

Milhaud, D. 1995. My Happy Life. Lontoo, Iso-Britannia: Marion Boyars Publishers. (120)

www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=9249

www.klassika.info/Komponisten/Milhaud/Ballett/081

content.thespco.org/music/compositions/the-creation-of-the-world-darius-milhaud/

La revue de cuisine

Rybka, F. J. 2011. The Compulsion to Compose. Plymouth, Iso-Britannia: Scarecrow Press. (331)

www.kammermusikfuehrer.de/werke/3939

paris.czechcentres.cz/cs/program/detail-akce/kuchynska-revue/

Valokuvat

Heidi-Annina Nikkilä (ylärivi, 2. vasemmalta): kuvaaja Katja Valkkio

Marjukka Manner (keskirivi, 1. vasemmalta): kuvaaja Tiia-Mari Tervaharju

Jasper Koekoek (vasen alakulma): kuvaaja Ville Hautakangas

Muut: Kuvaajaa ei mainittu.

Etukansi: Pixabay.com. “Eiffelturm, Paris, Wahrzeichen”. Vapaa kaupallinen käyttö.

Kuva “Francis Poulenc”: i.ytimg.com/vi/kbUngCS8n-k/maxresdefault.jpg

Kuva “Les six”: mq.oxfordjournals.org/content/88/4/523/F2.large.jpg

