

Tuukka Lukkaroinen

Perhosia ja naamioita

Kirjallisia taustoja Schumannin Papillons-pianosarjaan op. 2

Perhosia ja naamioita

Kirjallisia taustoja Schumannin Papillons-pianosarjaan op. 2

Tuukka Lukkaroinen
Opinnäytetyö
Kevät 2023
Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma

Tekijä: Tuukka Lukkaroinen

Opinnäytetyön nimi: Perhosia ja naamioita

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2023

Sivumäärä: 45

Opinnäytetyö käsittelee Robert Schumannin pianosarjaa Papillons op. 2 ja sen kirjallisia taustoja. Olen soittanut teosta aiemmin ja nyt halusin tutkia sen kirjallisia taustoja ja syntyhistoriaa. Tavoitteena oli laajentaa tietoutta Papillonsista ja sen syntyhistoriasta, sekä Schumannista ja hänen musiikistaan. Tutkin hänen elämänsä huomioiden Schumannin kiinnostuksen niin musiikkiin kuin kirjallisuuteenkin. Kirjallisuus on myös suuressa osassa monissa Schumannin sävellyksissä.

Papillons jakaa läheisen suhteen myös moniin muihin Schumannin pianosarjoihin, jotka myös sijoittuvat naamiaisiin ja sisältävät monia arvoituksellisia viitteitä toisiinsa. Tutustuin lyhyesti näihin pianosarjoihin, joita ovat Davidsbündlertänze op. 6, Carnival op. 9 ja Faschingsschwank aus Wien op. 26.

Schumannin lempikirjailija oli Jean Paul ja hänellä oli suuri vaikutus Schumannin tyyliin sekä säveltäjänä että kirjailijana. Jean Paulin kirja Flegeljahre toimi Schumannin Papillonsin inspiraation lähteenä ja Papillons pohjautuukin kirjan kahteen viimeiseen lukuun, joissa kaksoisveljekset Walt ja Vult ottavat osaa naamiaisiin.

Schumann liitti Papillonsin kappaleisiin tekstikatkelmia Flegeljahresta. Näiden katkelmien pohjalta muodostin Papillonsista oman tulkintani. Lopuksi reflektoin omia kokemuksiani teoksen harjoittelusta ja tulkinnasta sekä niiden muutoksesta, ja pohdin ohjelmallisuuden vaikutuksesta teoksen tulkintaan. Musiikin kirjallinen tausta antaa keinoja monipuolisempiin tulkintoihin ja avaa Schumannin omia ajatuksia teoksesta. Toivon että opinnäytetyöni voi rohkaista lähestymään Schumannin musiikkia ja tutkimaan sen kirjallisia taustoja.

Asiasanat: Robert Schumann, Jean Paul, Papillons, musiikkisanalyysi, piano

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music Pedagogue

Author: Tuukka Lukkaroinen
Title of thesis: Butterflies and masks
Supervisor: Jouko Tötterström
Term and year when the thesis was submitted: Spring 2023
Number of pages: 45

This thesis deals with Robert Schumann's piano cycle Papillons op. 2 and its literary background. I have studied the work before and now I wanted to know more about its literary background and origins. My goal was to broaden my knowledge of Papillons, as well as Schumann and his music. I studied his life, focusing on his literary and musical skills and interests. Literature plays a big part in many of Schumann's compositions.

Papillons also have a close relationship with many other Schumann's piano cycles, which are set at masquerades and contain many mysterious references to each other. I will briefly describe these piano cycles, which are Davidsbündlertänze op. 6, Carnival op. 9 and Faschingsschwank aus Wien op. 26.

Schumann's favourite writer was Jean Paul, and he had a great influence on Schumann's style as both composer and writer. Jean Paul's book Flegeljahre (Walt and Vult) was the inspiration for Schumann's Papillons. Papillons is based on the last two chapters of the book, in which twin brothers Walt and Vult take part in a masquerade party.

I formed my own interpretation of Papillons' program using Schumann's cross-references between Flegeljahre and Papillons. Finally, I reflect on my own experiences of practicing and interpreting the work and how they have changed. The literary background of the music provides means for more diverse interpretations. It also sheds light on Schumann's own thoughts on the music. I hope that this work can encourage people to approach Schumann's music and explore its literary background.

Keywords: Robert Schumann, Jean Paul, Papillons, musical analysis, piano

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	ROBERT SCHUMANN KIRJALLISENA SÄVELTÄJÄNÄ	7
	2.1 Schumannin nuoruudesta.....	7
	2.2 Schumann ja kirjallisuus	9
3	PIANOSARJOISTA.....	13
	3.1 Davidsbündlertänze.....	13
	3.2 Carnival.....	15
	3.3 Faschingsschwank aus Wien	16
4	JEAN PAUL SCHUMANNIN IDOLINA.....	18
	4.1 Jean Paulin tyyli ja sen vaikutus Schumanniin	19
	4.2 Jean Paulin Flegeljahre	20
5	PAPILLONS.....	22
	5.1 Teoksen syntyhistoria.....	22
	5.2 Teosanalyysi	25
	5.3 Reflektointia teoksen harjoittelusta ja tulkinnasta	36
6	YHTEENVETO JA POHDINTA.....	40
	LÄHTEET.....	42

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aiheena on käsitellä Robert Schumannin vuonna 1831 säveltämää pianosarjaa Papillons op. 2 ja kirjallisuutta teoksen taustalla. Tavoitteena on tutkia, kuinka musiikin syntyhistorian ja kirjallisten taustojen tunteminen vaikuttaa teoksen ymmärtämiseen ja tulkintaan. Papillons koostuu esittelystä ja 12 lyhyestä pianokappaleesta, joiden ääripäästä toiseen nopeasti vaihtelevat karakterit herättävät kysymyksiä musiikin mahdollisesta ohjelmallisuudesta. Pianosarja pohjautuu Jean Paulin romaaniin Flegeljahre, jonka kahden viimeisen luvun tapahtumiin Schumann sijoitti Papillons-pianosarjansa.

Olen harjoitellut ja esittänyt teosta aikaisemmin ja valmistin sen muun muassa B-tutkintooni. Nyt halusin tutkia tarkemmin teoksen taustoja ja kirjallisuuden vaikutusta Schumannin sävellystyöhön. Tavoitteenani on myös laajentaa ymmärrystäni sekä teoksesta että Schumannista. Kirjallisuudesta toivon löytäväni keinoja käsitellä ja ymmärtää Papillonsia ja Schumannin musiikkia syvemmin.

Schumannista ja Papillonsista on kirjoitettu paljon englanniksi ja saksaksi, muttei juurikaan suomeksi. Opinnäytetyössäni käsittelen ensin toisessa luvussa Schumannin elämää keskittyen hänen kirjalliseen ja musiikilliseen taustaansa ja toimintaansa. Musiikin lisäksi Schumann oli kiinnostunut vastaavalla intohimolla myös kirjallisuudesta ja hänen sävellyksistään löytyy usein kirjallisia taustoja ja vaikutteita. Kolmannessa luvussa kerron lyhyesti Schumannin muista pianosarjoista, jotka sijoittuvat Papillonsin tavoin naamiaisiin. Näitä ovat pianosarjat Carnaval, Davidsbündlertänze ja Faschingsschwank aus Wien. Neljännessä luvussa kerron Jean Paulista Schumannin lempikirjailijana ja hänen vaikutuksestaan Schumannin musiikkiin, erityisesti 1830-luvun pianosävellyksiin. Kerron myös hänen romaaninsa Flegeljahren juonesta ja teemoista lyhyesti.

Viidennessä luvussa keskityn itse opinnäytetyön pääaiheeseen eli Papillons-pianosarjaan ja Flegeljahre-romaniin, niiden väliseen yhteyteen ja teosanalyysiin. Ensiksi kerron sävellyksen taustoista ja sen syntyhistoriasta. Schumann liitti yksittäisiin Papillonsin kappaleisiin tekstikatkelmia Flegeljahresta, muttei omaan salaperäiseen tapaansa koskaan tuonut tätä julkiseen tietoon. Tämän vuoksi analysoin Papillonsia Flegeljahresta otettujen katkelmien kanssa muodostaen siitä tulkintani. Tämän jälkeen pohdin omia kokemuksiani teoksesta ja sen soittamisesta sekä peilaan näitä kokemuksiani saamaani uuteen tietoon ja pohdin sen vaikutuksia käsitykseeni ja tulkintaani teoksesta.

2 ROBERT SCHUMANN KIRJALLISENA SÄVELTÄJÄNÄ

2.1 Schumannin nuoruudesta

Robert Schumannin isä August Schumann oli tuottelias kirjailija ja toimittaja (Jensen 2012, 3, 39–40). Hän toimi Leipzigin seudulla sekä kirjojen myyjänä että kustantajana ja julkaisi myös paikallista uutislehteä. Myös Schumannin äiti Cristiane arvosti kirjallisuutta sekä musiikkia, joten nuori Schumann pääsi jo lapsena tutustumaan kirjallisuuteen ja musiikkiin. Schumann kiinnostui jo lapsena palavasti sekä musiikista että kirjallisuudesta. Kuusivuotiaana hän aloitti opiskelun yksityiskoulussa ja siirtyi sieltä vuonna 1820 lyseoon. Seitsemän vuoden iässä hän pääsi pianotunneille Johann Gottfried Kuntschin oppiin ja esiintyi vuodesta 1819 lähtien Kuntschin järjestämässä amatöörikonserteissa pianistina ja runonlausujana. Schumann myös improvisoi pianolla tunteja päivässä ja tunsu halua luoda uutta joko musikaalisin tai kirjallisin keinoin. Hän sävelsi tansseja pianolle ja alkoi luonnostella useita alkusoittoja ja oopperakatkelmia, vaikkakin hänen tietonsa musiikin teoriasta, soinnutuksesta ja soitinnuksesta olivat vähäiset. (Jensen 2012, 6–9.)

Musiikista ja säveltämisestä huolimatta suurin osa Schumannin huomiosta suuntautui kirjallisuuteen. Hän kokosi kolmetoistavuotiaana luonnoslehtiön, johon oli kerännyt ja kirjoittanut muun muassa omia ja vanhempiensa runoja, säveltäjien elämäkertoja ja sekalaisia anekdootteja. Jouluna 1825 Schumann perusti ystäviensä kanssa kirjallisuusseuran tavoitteenaan kasvattaa kirjallista tietoutta ja edistää saksalaista kirjallisuutta. Samoihin aikoihin Schumann alkoi myös avustaa isäänsä julkaisutoiminnassa työskentelemällä sekä tutkijana, kirjoittajana että oikolukijana. Schumann myös kirjoitti Dresdeniläiseen sanomalehteen tavoitteenaan saada runojaan julkaistuksi kuitenkään siinä onnistumatta. (Jensen 2012, 9–10.)

Schumannin isä uskoi poikansa lahjoihin ja yritti vuonna 1826 saada poikansa opettajaksi Carl Maria von Weberin, joka toimi tuolloin Dresdenissä kapellimestarina. Weber kuitenkin lähti pian Lontooseen, jossa menehtyi tuberkuloosiin neljä kuukautta myöhemmin. Myös Schumannin isä menehtyi saman vuoden elokuussa keskeyttäen sopivan opettajan etsinnät, ja Schumannin musiikinopinnot jäivät oman onnensa nojaan. (Jensen 2012, 11.)

Schumann alkoi osoittaa yhä kasvavaa kiinnostusta säveltämiseen löydettyään Schubertin musiikin vuonna 1827. Hän tutustui saatavilla oleviin Schubertin liedeihin ja pianoteoksiin, joiden vaikutuksesta Schumann alkoi itsekin säveltämään liedejä ja alkoi luonnostella pianokonserttoa. Samoihin aikoihin hän tutustui myös Mozartin, Haydnin ja Bachin musiikkiin. Kesällä 1827 hän myös löysi Jean Paul Richterin (katso luku 4), jolla oli Schumanniin yhtä voimakas vaikutus kuin Schubertilla-kin. Näihin aikoihin Schumann suunnitteli kirjailijan uraa ja hänen päiväkirjansa täyttyivät kirjallisista viittauksista. (Jensen 2012, 13–15.)

Keväällä 1828 Schumann aloitti äitinsä ja veljiensä päätöksellä lain opiskelun Leipzigin yliopistossa, mutta opinnot eivät kuitenkaan sujuneet vaikeuksista. Schumannin ei viihtynyt Leipzigin opintojen laahasivat paikoillaan. Schumannin huomio suuntautuikin enemmän musiikkiin, mutta hän oli epävarma, kuinka edetä. Hän tutustui Gottlob Wiedebeinin laulusarjaan ja lähetti tälle itse kirjeen ja säveltämiään laulujaan neuvoja saadakseen. Wiedebeinin vastaus oli rohkaiseva, mutta sai Schumannin tajuamaan omat puutteensa musiikin teoriassa. Ristiriita perheen vaatimien lakio-intojen ja musiikin sekä kirjallisuuden välillä kuitenkin ahdisti Schumannia, ja hän vietti suuren osan ajastaan juhlien ja osallistuen illanviettoihin. Eräessä illanvietossa hän tapasi Friedrich Wieckin, jolta päätyi ottamaan muutamia pianotunteja. Wieck laitto Schumannin soittamaan yksinkertaisia sormiharjoituksia, mutta salli myös haastavampaa ohjelmistoa. Schumann soitti myös kamarimusiikkia opiskelijaystävineen, mikä innosti häntä säveltämään c-molli pianokvartetin (WoO E1), joka oli hänen huomattavin sävellyksensä siihen mennessä. (Jensen 2012, 15–16, 18–24.)

Keväällä 1829 Schumann vaihtoi äitinsä suostumuksella opiskelupaikakseen Heidelbergin yliopiston. Heidelberg liittyi vahvasti saksalaiseen romantiikkaan, ja majaansa siellä olivat pitäneet Schumannin ihailemat kirjailijat Clemens Brentano ja Achim von Arnim. Uudesta sijainnista huolimatta opinnot eivät juurikaan edenneet ja Schumann vietti aikaansa ystäviensä kanssa ja tehden matkoja lähiseudun kyliin. Schumann tutustui Heidelbergissä opettavaan kuuluisaan lakimieheen Anton Friedrich Justus Thibautiin, joka oli myös omalla tahollaan kiinnostunut musiikista ja järjesti musiikkiesityksiä kotonaan. Thibautilla oli vahvat mielipiteet musiikista, joita Schumann piti ahdasmielisinä, mutta hänen syvä rakkautensa ja intohimonsa musiikkiin tekivät vaikutuksen Schumanniin. (Jensen 2012, 25–29.)

Heidelbergistä Schumann teki matkan Sveitsiin ja Italiaan ja valmistautui matkaan lukemalla Vittorio Alfierin ja Francesco Petrarchin teoksia. Italian jälkeen Heidelbergin musikaalisen tarjonnan

suppeus turhautti Schumannia, mutta toisaalta hän sai seudulla pian mainetta pianistina. Heidelbergissä syntyivät myös aikainen versio myöhemmästä Toccatasta op. 7, tansseja, jotka myöhemmin päätyisivät teokseen Papillons op. 2 ja Abegg-variaatioiden osia. Keväällä 1830 Schumann matkusti Frankfurtiin kuulemaan Niccolò Paganinia, jonka virtuoottisuutta Schumann kyseenalaisti, mutta jonka muusikkous ja taiteellisuus siitä huolimatta ihastuttivat Schumannia. Samoihin aikoihin Schumann tutustui Heidelbergiin konsertoimaan tulleeseen viuluvirtuosi Heinrich Wilhelm Ernstiin. Paganinin ja Ernstin vaikutuksesta sekä omien viimeaikaisten esiintymistensä rohkaisemana Schumann päätti alkaa muusikoksi ja kirjoitti heinäkuussa 1830 kirjeen kotiinsa, jossa kertoi päätöksestään ja pyysi äitiään tiedustelemaan Friedrich Wieckiltä tämän mielipidettä asiasta ja alkaisiko hän opettamaan Schumannia. Schumannin äiti ja erityisesti veljet vastustivat ajatusta lakiopintojen hylkäämisestä, mutta Wieck lupaa kirjeessään tehdä Schumannista yhden hienoimmista pianisteista kolmessa vuodessa, ja niin Schumann palasi Leipzigiin opiskelemaan Wieckin alaisuudessa. (Jensen 2012, 29–36.)

2.2 Schumann ja kirjallisuus

Taiteiden väliset yhteydet olivat tiiviitä 1800-luvulla. Schumannin mukaan maalari voi maalata runon ja säveltäjä edelleen säveltää maalauksen musiikiksi. Monet aikakauden säveltäjistä olivat kiinnostuneet kirjallisuudesta, esimerkiksi Liszt oli aktiivinen kriitikko ja esseisti, Wagner puolestaan kirjoitti omien oopperoidensa libretot. Schumannin suhde kirjallisuuteen ja kirjoittamiseen oli kuitenkin poikkeuksellisen läheinen. Kaksikymmentävuotiaaksi asti Schumann aikoi ryhtyä ensisijaisesti kirjailijaksi. Schumannin ajatusmaailmassa kirjallisuudella ja musiikilla oli kiehtova yhteys. Hänelle molemmat olivat yhtä samaa taidetta musiikin ollessa kuitenkin näistä kahdesta hienostuneempi taiteenmuoto: ”Nuotit ovat sanoja, mutta korkeammalla tasolla... Musiikki on runouden korkein muoto, enkeleiden täytyy puhua nuotteina, henkiä runouden sanoissa... Jokainen säveltäjä on runoilija, mutta vain korkeammalla tasolla.” Schumann vertasi usein kokemuksiaan musiikista ja kirjallisuudesta keskenään linkittäen ihailemiaan säveltäjiä ja kirjailijoita keskenään. Esimerkiksi Jean Paulista hänelle tuli mieleen Beethoven tai Schubert. (Jensen 2012, 38–39.)

Schumannin käsitykset musiikista ja kirjallisuudesta olivat siis tiiviisti yhteen kietoutuneet, etenkin 1820-luvulla, kun hän piti itseään lahjakkaana sekä runoudessa että musiikissa eikä vielä ollut tehnyt uravalintaa näiden kahden kesken. Schumannin rakkaus taiteisiin ja erityisesti kirjallisuuteen

oli hänen isänsä perintöä. August Schumannin kirjat seurasivat aikansa suosittua tyyliä, jossa tarinat sijoittuivat usein keskiajalle tai eksoottisiin maihin, kuten Intiaan. Juonen muodostivat hyvän ja pahan välinen taistelu ja salaiset seurat, jotka olivat muistumia vapaamuurareista. Myös Jean Paul hyödynsi näitä elementtejä omassa tuotannossaan. Schumannin ensimmäiset kirjoitukset muistuttivatkin hänen isänsä tuotantoa sekä tyyliältään että sisällöltäänkin. (Jensen 2012, 39–40.)

Robert Schumannin ensimmäiset tuotokset olivat enimmäkseen runoja, ja 1820-luvulla syntyikin useampi runokokoelma. Myöhemmin hän kuitenkin keskittyi enimmälti proosaan ja kirjoitti runoja vain satunnaisesti. Schumann oli kiinnostunut myös draamasta ja kirjoitti muutamia näytelmiä. Vuonna 1831 Schumann työsti tarinaa *The Philistine and the Rascal King*, jota hän kutsui myös nimellä *Die Wunderkinder*. Samoihin aikoihin Schumann kirjoitti myös kahdeksan sivuisen fragmentin, josta oli tarkoitus tulla kirja nimeltä *Die Davidsbündler*. Kirjan henkilöihin olisivat kuuluneet muun muassa Paganini, Hummel, Wieck ja Clara. (Jensen 2012, 40–41.)

Kesällä 1834 Schumann perusti uudelle musiikille ja sen arvostelulle omistetun lehden *Neue Zeitschrift für Musik* (uusi musiikkilehti) vastalauseena ajan huonolle ja konservatiiviselle musiikkiarvostelulle. Lähes kaikki arvostelut ja kritiikit olivat musiikinkustantajien kirjoittamia, jotka asettivat omat julkaisunsa etualalle. Arvostelut ylistivät helposti kaupaksi meneviä salonkimusiikkikapaleita ja vierastivat kaikkea uutta, kuten Schumannin ja Chopinin sävellyksiä. *Neue Zeitschrift für Musik* julkaisi sekä sävellyks- että konserttiarvostelujen lisäksi myös keskustelua musiikin historiasta ja teoriasta, säveltäjäesittelyjä ja lyhyitä tarinoita sekä runoja. (Jensen 2012, 106, 108.) Schumann julkaisi lehteä aina vuoteen 1845 asti. Aikaa myöten lehden parissa työskentelyyn menevä aika turhautti häntä, sillä se oli pois säveltämisestä. Kasvavan säveltäjän maineensa turvin Schumann vähensi tehtäviään lehdessä ja lopulta myi sen pois. (Jensen 2012, 178, 182–183.)

Schumannin arvosteluissa *Davidsbündler*illä (katso luku 3.1) oli iso rooli. *Davidsbündler*in jäseniä, kuten Eusebius, Florestan ja Mestari Raro vieraili arvosteluissa esittämässä omia mielipiteitään ja keskustelemassa keskenään. Schumannin mukaan kritiikissä tärkeintä ei ollut objektiivisuus, vaan että se herättäisi lukijassaan saman vaikutuksen ja kokemuksen kuin kritiikin kohteena toimia teoskin. Lehti keräsi mainetta ja Schumann oli ensimmäisten mukana nostamassa maineeseen uusia säveltäjiä, esimerkiksi Chopinia ja Berliozia. Monet aloittelevat säveltäjät kirjoittivat Schumannille pyytäen neuvoja. Kehumisen lisäksi Schumann oli myös karkäs arvostelemaan suurta suosiotakin nauttavia säveltäjiä, mikäli katsoi näiden musiikin olevan sisällötöntä virtuoottisuutta tai pelkästään

yleisön miellyttämiseksi sävellettyä. Kirjoituksillaan Schumann asetti uudet normit musiikkikritiikille. (Jensen 2012, 108–111.)

Lehteen kirjoittaminen vei aikaa, ja suurin osa Schumannin 1830-luvun kirjoituksista onkin musiikkiarvosteluja. Siitä huolimatta Schumann kirjoitti fiktiota, mutta monet teokset jäivät kesken ja julkaisemattomiksi. Lisäksi Schumann alkoi jo nuorena pitämään päiväkirjaa ja kirjoitti myös lukupäiväkirjaa. Avioliittonsa aikana Schumannin pitämistä tilikirjoista löytyy taloudenpidon lisäksi paljon muitakin merkintöjä liittyen muun muassa päivittäisiin tapahtumiin ja sävellyksiin. Yhdessä nämä paljastavat Schumannin hämmästyttävän laajan lukeneisuuden. (Jensen 2012, 41, 169.)

Monilla tavoilla Schumannin kirjoitukset olivat luonnollisesti seurausta hänen lukemisistaan. Hän tunsi hyvin Euroopan kirjallisuuden kattaen runouden lisäksi muutkin tyylilajit, kuten draaman, fiktion, historian sekä elämäkerrat. Schumann oli opiskellut useita kieliä, mutta luki mieluiten omalla äidinkielellään. Opiskeluaikoina Schumann tutustui antiikin Rooman ja Kreikan kirjallisuuteen. Isältä Schumann peri kiintymyksen englantilaisiin kirjailijoihin, erityisesti lordi Byroniin. Läheisin suhde Schumannilla oli kuitenkin saksalaiseen kirjallisuuteen. (Jensen 2012, 41–42.)

Schumannin lukeminen vaikutti jatkuvasti myös hänen sävellystyöhönsä ja etenkin runoutta hän luki pitäen silmällä runojen sävellettävyyttä. Justinus Kernerin runous innoitti ensimmäisten laulujen säveltämiseen. Runoilijoista lähimpänä Schumannia olivat Friedrich Rückert ja Heinrich Heine. Kun runojen johtivat laulujen säveltämiseen, niin vastaavasti draamaa lukiessa Schumannin ajatukset liikkuivat oopperoiden säveltämisessä. Schumann sävelsi ja julkaisi lopulta vain yhden oopperan nimeltään *Genoveva*, josta ei kuitenkaan tullut menestystä. (Jensen 2012, 42, 44–45.)

Suurin vaikutus Schumanniin kuitenkin oli E.T.A. Hoffmannilla ja Jean Paulilla, joiden omalaatuinen kirjoitustyyli herätti hänen huomionsa. Schumannin tapaan Hoffmann oli kiinnostunut sekä kirjallisuudesta ja musiikista, mutta joutui tahtomattaan opiskelemaan lakia. Hoffmannin kuuluisimpiin luomuksiin kuuluu romanttisen muusikon prototyyppi, erikoislaatuinen kapellimestari Johannes Kreisler. (Jensen 2012, 46–47.) Kreisler esiintyy Hoffmannin teoksissa *Kreisleriana* ja *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa sekä satunnaisia makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämäkerrasta*, joiden innoittamana Schumann sävelsi vuonna 1838 pianosarjansa *Kreisleriana* op. 16. Kreisler ja Kissa Murr on mahdollista nähdä toistensa vastakohtina, aivan kuten Schumannin Eusebius ja Florestan. (Wahlfros 2018, 63, 69–70.) Samaa vastakohtaisuutta löytyy myös Jean

Paulilta, esimerkiksi Walt ja Vult. Schumannin tavoin Hoffmann kuului Jean Paulin ihailijoihin ja myönsi tämän vaikutuksen itseensä ja tuotantoonsa. (Jensen 2012, 48.)

Johann Paul Friedrich Richter, kirjailijanimeltään Jean Paul, syntyi vuonna 1763 musikaaliseen perheeseen ja kiinnostui kirjallisuudesta nuorena. Hän opiskeli Leipzigin yliopistossa, mutta raha-huolet keskeyttivät opinnot jo ensimmäisen vuoden jälkeen. Jean Paul oli päättänyt alkaa kirjailijaksi, mutta sai mainetta vasta vuosituhaten vaihteessa muun muassa kirjoillaan *Siebenkäs* (1797) ja *Titan* (1803). Jean Paul asettui asumaan Bayreuthiin, jossa syntyi vuonna 1805 romaani *Flegeljahre*. Jean Paulista oli Schumannin lempikirjailija ylitse muiden (Jean Paulista ja hänen vaikutuksestaan Schumannin tuotantoon enemmän luvussa 4). Schumann muun muassa julkaisi Jean Paulin kirjoituksia *Neue Zeitschrift für Musik*issa ja käytti hänen katkelmiaan lehden numeroiden mottoina. (Jensen 2012, 48–49, 50, 52.)

Jean Paul pysyi Schumannin mukana läpi hänen elämänsä, mutta vanhemmiten Schumannin kiinnostus Shakespearaan kasvoi. Aiemmin Shakespearen ilmaisua oli pidetty karkeana ja mauttomana, mutta 1800-luvun muuttuneessa ajatusmaailmassa tätä runsasta tunteiden ilmaisua alettiinkin ylistämään ja Shakespearea alettiin julkaista aiempaa laadukkaampina käännöksinä. 1850-luvulla Schumann luki Shakespearen näytökset uudestaan tavoitteenaan koota runokokoelma *Dichtergarten*, johon hän aikoi koota tunnettujen kirjailijoiden musiikkia koskevat kirjoitukset aina antiikin ajalta asti. Schumann käytti projektiinsa huomattavasti aikaa, vaikkei löytänytäkään sille kustantajaa. (Jensen 2012, 53–55.)

3 PIANOSARJOISTA

Schumann sävelsi useita ohjelmallisia ja kirjallisia taustoja sisältäviä pianosarjoja etenkin säveltäjän uransa alkupuolella. Näitä sarjoja ovat muun muassa Papillons op. 2, Davidsbündlertänze op. 6, Carnaval op. 9, Kreisleriana op. 16, Faschingsschwank aus Wien op. 26 ja Waldszenen op. 82. Useat näistä sarjoista sijoittuvat naamiaisiin ja tanssiaisiin, esimerkiksi nelikätiset pianosarjat Ballszenen op. 109 ja Kinderball op. 130. Naamiaiset olivat erittäin suosittuja 1800-luvun alkupuoliskolla ja myös Schumann oli hyvin kiintynyt niihin (Jensen 1998, 137; 2012, 87.)

Eryityisesti teoksilla Papillons, Davidsbündlertänze ja Carnaval on läheinen suhde keskenään. Ne ovat muodoltaan syklisiä, sillä jokaisen sarjan lopussa kuullaan muistumia tai lainauksia sarjan alusta, ja ne sisältävät myös musikaalisia viitteitä toisiinsa. Kaikilla kolmella on myös taustallaan jokin kirjallinen teema. Papillons sijoittuu Jean Paulin Flegeljahren tanssiaisiin. Carnaval kuvaa joukkoa erilaisia hahmoja, jotka yhdistävät voimansa huonoa taidetta vastaan muodostamalla Daavidin liiton eli Davidsbündlerin. Davidsbündlertänze taas jatkaa Carnavalissa esiteltyjen hahmojen Florestanin ja Eusebiuksen tutkiskelua. (Kaminsky 1989, 208.) Kaikki kolme siis sijoittuvat tanssiaisiin. Karnevaalit ja tanssiaiset olivat teema, johon Schumann palasi myös teoksessaan Faschingsschwank aus Wien. (Chernaik 2016, 72.) Tässä luvussa kerron lyhyesti teoksista Davidsbündlertänze, Carnaval ja Faschingsschwank aus Wien.

3.1 Davidsbündlertänze

Davidsbündler (Daavidin liitto) oli Schumannin perustama yhdistys, jonka tarkoituksena oli nostattaa musiikin standardeja ja vastustaa keskinkertaisuutta sekä vanhanaikaisuutta. Inspiraationa yhdistykselle toimivat muun muassa vapaamuurarit ja ajan kirjallisuudessa suosittu salaseurat. Hyvän ja pahan välinen taistelu sekä salaseurat olivat keskeinen osa myös Schumannin isän kirjoissa. (Jensen 2012, 40,102–104.) Nimi Davidsbündler taas on viittaus Raamatun musikaaliseen kuninkas Daaviidiin, joka nuorena sotaretkellään voitti filistealaisten päällikön Goljatin taistelussa (Herttrich 2006, V–VI). Davidsbündler suunnittelikin esikuvansa tavoin omaa sotaansa, mutta Schumannille 1830-luvun filistealaiset olivat ahdasmielisiä yleisen maun tuomareita. (Jensen 2012, 40,102–104.)

Yhdistys oli täysin kuvitteellinen, mutta siihen kuului siitä huolimatta Schumannin mielessä todellisia henkilöitä, kuten Clara Wieck nimellä Cilia ja Friedrich Wieck nimellä Mestari Raro. Davidsbündlerin tärkeimmät hahmot olivat Schumannia itseään kuvaavat hahmot Eusebius ja Florestan, jotka olivat luonteiltaan toistensa vastakohtia (aivan kuten Walt ja Vult, katso luku 4.2), Eusebius sisäänkäynnin kääntynyt ja hiljainen, Florestan villi ja intohimoinen. (Hertrich 2006, VI; Jensen 2012, 40, 102–104.) Schumann loi Florestanin ja Eusebiuksen kuvaamaan oman luonteensa eri puolia (Columbus 1976, 81).

Schumannin alkuperäisenä ajatuksena oli perustaa romaaninsa Die Wunderkinder näihin henkilöihin, mutta hän päätyikin käyttämään heitä musiikkikritiikeissään, artikkeleissaan ja sävellyksissään. Salaperäiset nimet herättivät kiinnostusta ja Schumannin ystäviäkin lähti juoneen mukaan omistamalla sävellyksiään Eusebiukselle ja Florestanille. Nimen Florestan Schumann lainaa Ludwig Tieckin romaanista ja Beethovenin oopperasta Fidelio. Eusebius puolestaan on katotilainen pyhimys, jonka päivä on 14. elokuuta seuraten Claran päivää 12. elokuuta. (Jensen 2012, 102–105.)

Davidsbündlertänze op. 6 (Daavidin liiton tansseja) vuodelta 1837 sijoittuu häiden aaton juhlaan eli polttareihin, saksaksi Polterabend (Jensen 2012, 159). Davidsbündlertänze jatkaa Papillonsin asettamalla naamiaisteemalla ja sen sävellyksen aikaa Schumann kaipasi kovasti Clara Wieckiä, jota tämän isän piti kaukana Schumannista. (Chernaik 2016, 71.) Schumann lainaakin alkuteeman Claran G-duuri masurkasta op. 6 Soirées musicales (Daverio, Sams 2001, luku 6). Ystävälleen Schumann kuvasi sävellyksensä muodostuvan kuoleman, pyhän Vituksen ja peikkojen tansseista painottaen niiden humoristisia karaktäärejä. Tansseja on kahdeksantoista, ja niiden pituus ja monimutkaisuus kasvaa sarjan loppupuolta kohden. Tansseja ei ole nimetty, mutta jokaiseen on liitetty kirjain, joko E tai F, symboloimaan Eusebiusta tai Florestania. Schumann julkaisikin opuksen alun perin Eusebiuksen ja Florestanin nimillä lisätäkseen teoksen mysteeria. (Jensen 2012, 159–160.) Alun perin Schumann liitti Davidsbündlertänzeihin moton ja välihuomautuksia, jotka kuitenkin poisti myöhemmin (Daverio 1990, 32). Motto kuuluu vapaasti suomennettuna seuraavasti: (Daverio 1990, 39)

Kaikissa ja jokaisessa iässä
Liittyvät toisiinsa ilo ja suru;
Pysy nöyränä ilossasi ja ole
valmis kohtaamaan suru rohkeasti.

Schumann liittää yhteen vastakohtat: Florestan ja Eusebius, ilo ja suru. Tämä juontaa juurensa Jean Paulin kirjallisuuden teorioista ja hänen määrittelemästään käsitteestä ”Humor”, joka on ratkaisemattomista ristiriidoista syntyvää kaksitulkitaisuutta ja komediaa. Jean Paul hyödynsi tätä ihannetta omista kirjoistaan ja Schumann omaksui tämän musiikkiinsa, jossa se ilmenee vahvoina ja äkillisinä kontrasteina. (Daverio 1990, 38–39.)

3.2 Carnaval

Carnavalin op. 9 (*Scènes mignonnes sur quatre notes*, pieniä kohtauksia neljästä nuotista) sävellys alkoi jouluna 1834, jolloin Schumann tutustui Ernestine von Frickeniin ja huomasi hänen kotikaupunkinsa Ašin (saksaksi Asch) nimen olevan ilmaistavissa nuoteilla A-S (es)-C-H. Samat kirjaimet löytyvät myös Schumannin omasta nimestä ja saksan kielen sanasta Fasching, jota Schumann alun perin suunnitteli sarjan nimeksi. (Chernaik 2016, 73; Jensen 2012, 114, 145). Tästä Schumann innoittautui käyttämään näitä kirjaimia musikaalisena mottoina, johon Carnaval pohjautuu. Schumann muodosti myös kaksi muuta mottoa (S-C-H-A ja As-C-H). Yhdessä nämä kolme mottoa esiintyvät Carnivalissa nimellä Sfinksit. Kahta lukuun ottamatta kaikki Carnavalin 21 kappaletta käyttävät näitä mottoja. Sfinkseihin innoitus tuli Jean Paulilta, joka eräessä esseessään käyttää päiväperhosesta nimitystä Papilio ja iltaperhosesta nimitystä Sphinx, luoden näin Schumannille keinon luoda yhteys Papillonsin ja Carnavalin välille. (Jensen 2012, 114, 144–145.)

Papillonsin tavoin Carnavalin kappaleet sijoittuvat naamiaisiin luoden näin rinnastuksen kahden teoksen välille (Schmalfeldt 2020, 176). Carnaval jakaa tiiviin yhteyden myös Davidsbündlertänzen kanssa, ja Schumannin mukaan niiden suhde toisiinsa on sama kuin naamioiden suhde kasvoihin (Herttrich 2004a, IV). Naamiaiset olivat osa paastoa edeltävää juhlaa, jonne jokainen säädystä riippumatta oli tervetullut keneksi tahaksi pukeutuneena. (Schmalfeldt 2020, 176.) Jokainen kappale on nimetty, osa tanssien (*Valse noble* ja *Valse allemande*) ja osa henkilöiden (Chopin, Paganini) mukaan. Osa kappaleista on saanut nimensä *commedia dell’arten* hahmoilta, joiksi naamiaisissa usein pukeuduttiin. (Jensen 2012, 145–146.) *Commedia dell’arte* on italiasta peräisin oleva ammattinäyttelijöiden esittämä improvisaatioteatterin muoto, joka improvisaation lisäksi pohjautuu stereotyyppisiin karikatyyrihahmoihin ja perinteisiin juonikuvioihin. Monet hahmoista olivat naamioituneita. (MacNeil 2001.)

Myös Davidsbündlerin hahmoja on mukana: Eusebius, Florestan, Chiarina (eli Clara) ja myös Ernestine nimellä Estrella. Mukana on myös suoraan motosta nimensä saanut kappale A.S.C.H. – S.C.H.A. Lettres dansantes (tanssivat kirjaimet). (Jensen 2012, 145–146.) Florestanin mukaan nimetyssä kappaleessa on lainaus Papillonsista, kuten Schumann suluissa huomauttaa (katso kuva 1).



Kuva 1. Florestan, tahdit 19–23. (IMSLP. International Music Score Library Project. Petrucci Music Library)

Viimeinen kappale on nimeltään *Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins* (Daavidin liiton marssi filistealaisia vastaan). Kappaleessa Carnavalin hahmot yhdistävät voimansa taistelussa filistealaisia vastaan. Kappaleessa filistealaisia edustaa isoisän tanssi (Großvatertanz), joka löytyy myös Papillonsin finaalista (katso luku 5.3). (Chernaik 2011, 50.) Schumann huomioi isoisän tanssin merkinnällä nuottiin "Thème du XVIIème siècle" eli teema 1600-luvulta. Papillonsin ja Carnavalin lisäksi teema löytyy Schumannin sävellyksestä *Faschingsschwank aus Wien*. (Hertrich 2004a, 42.)

3.3 Faschingsschwank aus Wien

Schumann matkusti 1838 Wieniin tarkoituksenaan siirtää lehtensä *Neue Zeitschrift für Musikin* julkaisu kaupunkiin suuremman asiakaskunnan toivossa. Schumannin harmistukseksi Itävallassa valitsi ankara sensuuri Napoleonin kukistumisen jälkeen ja esimerkiksi Schumannin mukanaan tuomat Jean Paulin kirjat takavarikoitiin maan rajalla. Schumann viipyi Wienissä puoli vuotta saamatta kuitenkaan lupaa julkaista lehteään siellä. Huhtikuussa 1839 Schumann päätti palata Saksaan. Aika Itävallassa ei silti mennyt täysin hukkaan, vaan siellä syntyivät muun muassa sävellykset *Arabeske op. 18* ja *Blumenstück op. 19*. *Faschingsschwank aus Wienin* (Karnevaaliumua Wienissä) sävellyks alkoi keväisessä Wienissä ja Schumann viimeisteli sen valmiiksi kesän aikana Leipzigissä. (Jensen 2012, 124–127, 151.)

Schumann kuvasi teosta ”suureksi romanttiseksi sonaatiksi”. Tavanomaisesta sonaatista poiketen siinä on kuitenkin viisi osaa. (Jensen 2012, 151, 163.) Schumann oli mielessään yhdistänyt Wienin ihailmiensa säveltäjien Beethovenin ja Schubertin musiikkiin, ja Faschingschwankista onkin löydettävissä vaikutteita Beethovenin pianosonaateista ja Schubertin valsseista. Tämän vuoksi Wieniläisten vanhanaikaisuus taiteiden suhteen aiheutti Schumannille katkeran pettymyksen. (Reiman 1999, 243–252.)

Ensimmäiseen osaan Schumann piilotti lyhyen lainauksen Wienissä ankarasti kielletystä Marseljeesista. Lainauksen avulla Schumann pilkkasi sensuuria. Schumann myös kirjoitti lehteensä: ”He pelkäävät kaikkea uutta ja totutusta poikkeavaa. Edes musiikissa he eivät halua mitään vallankumouksellista.” (Jensen 2012, 127, 151, 163.) Ensimmäisessä osassa kuullaan myös muistuma iso-isän tanssista, jonka Schumann yhdisti filistealaisiin. Teos sai lämpimän vastaanoton ja arvostelijat vertasivat sitä Carnavalin sisarkappaleeksi. (Herttrich 2004b, V.)

4 JEAN PAUL SCHUMANNIN IDOLINA

Schumannilla oli musiikin lisäksi palava kiinnostus kirjallisuuteen ja hänen lempikirjailijakseen nousi Johann Paul Friedrich Richter, kirjailijanimeltään Jean Paul (1763–1825). Schumann tutustui Jean Paulin kirjalliseen tuotantoon todennäköisesti jo nuorena, sillä hänen isänsä oli myös Jean Paulin ihailija. Kuitenkin hänen intohimonsa Jean Pauliin syttyi kesällä 1827, samoihin aikoihin, kun hän löysi Schubertin musiikin. Seuraavina parina vuotena Schumann luki kaiken Jean Paulin tuotannon mitä vain sai käsiinsä. Hänelle kehittyi lähes pakkomielle saada kaikki lukemaan Jean Paulin kirjat ja oli vilpittömästi hämmästynyt, jos joku ei tuntenut Jean Paulia. (Jensen 1998, 128; 2012, 50–51,53.)

Jean Paul oli myös Schumannin isän lempikirjailija. Schumann imitoi Jean Paulin kirjallista tyyliä päiväkirjoissaan ja kirjeissään. Schumann myös eläytyi lukemaansa hyvin vahvasti ja kirjoitti päiväkirjaansa tapauksista, kun Jean Paulin kirjat vievät häneltä yönet ja ajoivat lähes hulluksi. Toisinaan Schumann tunsu elävänsä Jean Paulin kirjassa ja käyttäytyi kuin niiden henkilöt. (Jensen 2012, 51–52.) Yliopistoaikoinaan Schumann matkusti Bayreuthiin, missä Jean Paul oli asunut. Päiväkirjaansa hän kirjoitti: ”Elän Jean Paulin autuaiden muistojen keskuudessa.” Schumann myös vieraili Jean Paulin asunnossa ja sai tämän leskeltä Jean Paulin muotokuvan. (Jensen 2012, 15–16.) Kirjeessä ystävälleen Schumann julisti: ”Jean Paul on minulle ensimmäinen. Sijoitan hänet kaikkien muiden yläpuolelle.” Muotokuvan hän sijoitti kullattuihin kehyksiin kunniapaikalle isänsä ja Napoleonin kuvien rinnalle. (Jensen 1998, 128.)

Schumann kuvasi eräässä kirjeessään jopa oppineensa Jean Paulilta enemmän kontrapunktia kuin keneltäkään musiikinopettajaltaan (Jensen 1998, 127; 2012, 78). Kuitenkin Schumann kirjoitti päiväkirjaansa, että Jean Paul vain vahvisti ominaisuuksia, jotka olivat jo Schumannissa itsessään. Näitä ominaisuuksia olivat muun muassa tekstin ja musiikin yhdistäminen, mutta ei kirjaimellisesti vaan enemmänkin symbolisilla ja vertauskuvallisilla tavoilla, mikä antoi Schumannille keinon hyödyntää sekä hänen kirjallista että musikaalista lahjakkuutta. (Daverio 1990, 30–31.)

4.1 Jean Paulin tyyli ja sen vaikutus Schumanniin

Jean Paulin kirjoitustyyli oli ailahtelevaa, täynnä huumoria, ylitsepuuravaa tunteellisuutta ja leikitteleviä metaforia, jotka lähentelevät mielettömyyttä. Tunnelman vaihdokset ja juonen liikkeet ovat ennalta arvaamattomia ja äkillisiä. (Jensen 1998, 128.) Jean Paul saattaa esimerkiksi keskeyttää kirjansa juonen etenemisen humoristisilla sivuhuomautuksilla tai pitkillä pohdiskeluilla, joissa esiintyy täysin uusia henkilöitä ja aiheita (Daverio 1990, 33). Kirjoista löytyy myös paljon luontokuvauksia ja luonnon kauneuden ihannoitua. Jean Paulin isä oli taitava muusikko ja Jean Paul itsekin soitti nuorena pianoa, minkä ansiosta musiikilla on oleellinen osa hänen kirjoissaan. (Jensen 1998, 129; 2012, 49–51.)

Schumannin 1830-luvun sävellyksistä on huomattavissa neljä selvää piirrettä, jotka pohjaavat Jean Paulin kirjalliseen tyyliin (Jensen 1998; 2012):

1. Lyhyiden mietelauseita muistuttavien musikaalisten ideoiden käyttö. Rönsyilevästä kielestään huolimatta Jean Paul käytti usein teoksissaan lyhyitä ja piikitteleviä toteamuksia ja vuorosanoja. Schumann imitoi näitä Jean Paulin lakonisia mietteitä musiikin lisäksi myös päiväkirjoissaan ja kirjeissään: ”Tunteet ovat tähtiä, jotka opastavat meitä taivaan puhtaalla valolla. Mutta järki on kompassi, joka ohjaa laivaa vieläkin pidemmälle.” Vastaavasti Schumannin musiikissa melodiat ja musiikilliset ajatukset ovat usein lyhyitä ja tiiviitä. Papillons on tästä hyvä esimerkki, sillä sen melodiat kuin kappaleetkin ovat pituudeltaan suppeita ja lyhyitä.
2. Kätketyt merkitykset ja mysteerit, jotka kiehtoivat Jean Paulin tavoin myös Schumanniin. Jean Paulin teoksissa tämä ilmenee usein esimerkiksi henkilöiden salattuina identiteetteinä ja mystisinä juonitteluina. Schumannin vastaavia mysteereitä taas on Abegg-variaatioiden esikuvana toimiva mystinen Kreivitär Abegg, jolle Schumann omisti Abegg-variaationsa op. 1. Kreivitär oli kuvitteellinen, mutta perustui pianisti Meta Abeggiin. Schumann oli myös mieltynyt musikaalisiin arvoituksiin, kuten sanojen ja nimien tavaamiseen nuottien avulla (esimerkiksi A-B-E-G-G). Lisäksi Schumann kätki sävellyksiinsä Beethovenilta, Clarlalta ja muilta säveltäjiltä otettuja lainauksia, jotka toimivat hänelle kryptisenä kommunikaatiomuotona.
3. Edellisten musikaalisten ideoiden lainaus uusissa sävellyksissä, esimerkiksi teema Papillonsista toistuu Carnavaliissa, Abegg-teemaa lainataan Intermezzossa op. 4. Vanha saksalainen kansansävelmä Großvatertanz taas löytyy teoksista Papillons op. 2, Intermezzo op. 4 ja Carnaval op. 9. ja Faschingsschwank aus Wien op. 26. Myös Jean Paul käyttää

kirjoissaan viittauksia aiempaan tuotantoonsa, vaikkei kirjojen välillä muuten olisikaan min-käänlaista yhteyttä. Todennäköiset syyt tähän sekä Schumannilla että Jean Paulilla on luoda yhtenäisyyttä omaan tuotantoon ja yksittäisen teoksen todellisuuden pirstaloiminen ironisessa tarkoituksessa.

4. Äkilliset rinnastukset irvokkaan huumorin ja syvämietteisen sentimentaalisuuden kesken. Jean Paulin kirjojen kerronta voi hetkessä hypätä rakkaudesta kuolemaan, ja kirjojen huumorikin on usein irvokasta ja pahaenteilevää. Jean Paul oli erityisen kiinnostunut huumorista ja sen eri elementeistä. Schumann jakoi samanlaisen huumorintajun Jean Paulin kanssa ja luo huumoria sävellyksissään usein dramaattisilla vastakohdilla ja yllättävyydellä. Tällaista huumoria löytyy runsaasti Schumannin pianomusiikista. (Jensen 1998, 133–135; 2012 78–80.)

4.2 Jean Paulin Flegeljahre

Jean Paulin romaani Flegeljahre (1805), suomeksi Vaellusvuodet tai Nulikkavuodet ja englanniksi Walt and Vult, innoitti Schumannia säveltämään teoksensa Papillons op. 2 (Murtomäki 2020). Flegeljahre julkaistiin saksassa neljässä osassa ja englanninkielinen käännös kahdessa osassa. Flegeljahre kertoo kaksoisveljistä, Waltista ja Vultista, jotka ovat luonteiltaan toistensa vastakohtia. Walt on haaveileva, naiivi ja mietiskelevä siinä missä Vult on intohimoinen, karkäs ja sarkastinen. Romaani alkaa kuudellatoista Waltille testamentissa asetetulla koettelemuksella, joista hänen täytyy suoriutua saadakseen huomattavan perinnön. (Jensen 1998, 137; 2012, 87.) Eriskummallisen testamentin ehdoissa määritellään tarkat ajat, jotka Waltin täytyy toimia eri ammateissa, joita ovat muun muassa notaari, pianonviritäjä ja puutarhuri. Waltia kuitenkin kiinnostaa enemmän runouden kirjoittaminen ja rakkaus puolalaisen aatelisen tyttäreeseen, Winaan. (Reiman 1999, 42.)

Kotoa nuorena karannut Vult on virtuoottinen huilisti ja on kierrellyt maailmaa elättämällä soitollaan itsensä. Vult palaa kotiin Waltin luokse ja auttaa häntä testamentin asettamisessa tehtävissä. Veljensä tavoin myös Vult rakastuu Winaan. (Columbus 1976, 75; Jensen 1998, 137.) Walt ja Vult alkavat kirjoittavat yhdessä saksalaisen ruokalajin mukaan nimettyä Hoppelpoppel-kaksoisromaanin (Doppelroman Hoppelpoppel oder das Herz). Waltin kirjoittamia romaanin osuuksia lukemalla Vult saa tietää Waltin rakkaudesta Winaan kohtaan. (Daverio 1990, 33.) Tämän vuoksi Vult päättää salata oman rakkautensa (Columbus 1976, 76).

Molemmat veljekset ovat siis rakastuneet Winaan, mutta kumpikaan veljeksistä ei vielä ole tunnustanut rakkauttaan hänelle. Wina itse taas on rakastunut Waltiin. Jännite purkautuu naamiaisissa, joihin kaikki kolme osallistuvat tietämättä toistensa naamiaisasuja. Vult on pukeutunut Toivon naispuoliseksi ilmentymäksi, Wina nunnaksi ja Walt hevosvaunujen ajuriksi ja kaivosmieheksi. Walt ja Wina tunnistavat toisensa ja tanssivat, kunnes Vult pyytää Waltin syrjään ja anoo tätä vaihtamaan kanssaan asuja. Walt suostuu, mutta joutuu kauhukseen huomaamaan, kuinka Vult menee oikopäätä häneksi pukeutuneena Winan luokse ja tanssittaa häntä mestarillisesti. (Jensen 1998, 137.)

Vult saa veljensä ääntä imitoimalla Winan uskomaan hänen olevan Walt ja Wina tunnustamaan rakkautensa hänelle. Tietäen, että rakkaudentunnustus on osoitettu Waltille, Vult raivostuu ja katoaa heti tanssin päätyttyä. Myöhemmin kotiin palaava Walt löytää Vultin esittämästä nukkuvaa ja menee itsekin nukkumaan. Waltin nähdessä unta Vult jättää hänelle jäähyväiskirjeen ja lähtee aamun pikkutunneilla kaupungista huiluaan soittaen ja katoaa lopullisesti. Walt kuulee Vultin huilunsoiton uneensa tietämättä, että huilun äänen vaimentuessa hänen veljensä on katoamassa hänen elämästään. (Jensen 1998, 137; 2012, 87.)

5 PAPILLONS

5.1 Teoksen syntyhistoria

Schumannin Papillons op. 2 on yksi säveltäjän ensimmäisiä julkaistuja teoksia, ja se muodostuu lyhyestä esittelystä/johdanto (Introduzione), jota seuraa 12 karaktäärikappaletta. Kappaleista lähes kaikki ovat valsseja lukuun ottamatta kahta poloneesia, ja niiden pituus vaihtelee lyhimmillään kahdestatoista tahdista pisimmillään vajaaseen yhdeksäänkymmeneen tahtiin. Schumann sävelsi Papillonin kahdessa osassa vuoden 1830 huhtikuussa ja 1831 tammikuussa, mutta osa sen sisällmästä materiaalista juontaa juurensa vuoteen 1828 asti. Teos on omistettu Schumannin veljien vaimoille, Thereselle, Rosalielle ja Emilielle. (Jensen 2012, 85, 87.)

Schumannille tyypilliseen tapaan sekä teoksen nimeen että sen taustalla olevaan ohjelmaan liittyy paljon salaperäisyyttä. Schumann antoi sarjalle nimeksi Papillons eli Perhoset. Nimi on tyypillinen aikakaudelle, jolloin monille sävellyksille, erityisesti pianokappaleille, annettiin luonnon kauneuksia kuvaavia esteettisiä nimiä. Schumannin säveltäessä perhosiaan Heinrich Marschnerilta löytyi jo kappale nimeltä *Le Papillon: Caprice* ja Daniel Steibeltiltä sävellys *Les Papillons: Rondeau*. Niiden tavoin myös Schumannin musiikin voi helposti tulkita pinnallisesti kuvailevan lepattavia perhosia. Tavanomaisesta nimestä huolimatta Schumannilla oli kuitenkin syvempiä ajatuksia nimen taustalla. Jean Paul käytti perhosia sielun symbolina ja yhdisti ne myös muodonmuutokseen ja ideaalien saavuttamiseen lähes kaikissa kirjoissaan. (Jensen 2012, 85–86; Jensen 1998, 135.)

Nimen lisäksi Jean Paul tarjosi inspiraation myös musiikin ohjelmaan (Jensen 2012, 86). Kirjeessään perheelleen Schumann kirjoittaa:

Lukekaa mahdollisimman pian viimeinen kohta Jean Paulin Flegeljahresta. Papillons on yritykseni sijoittaa musiikki naamiaisiin. – – eikö Papillons heijastakin jotain Winan enkelimäisestä rakkaudesta, Waltin runollisesta sielusta, ja Vultin terävästä temperamentista. (Jensen 1998, 137.)

Vastaavasti kirjeessä musiikkikriitikko Ludwig Rellstabelle Schumann kertoo:

Muistuta mieleesi viimeinen kohta Flegeljahresta – naamiaiset – Walt – Vult – naamiot – Wina – Vult tanssimassa – maskien vaihto – tunnustukset – viha – paljastukset – kiirehtiminen pakoon – viimeinen kohta, ja sitten veljekset lähtevä pois. – Usein käänsin viimeisen

sivun, sillä loppu vaikutti minusta itse asiassa uudelta alulta – lähes tietämättä mitä olin tekemässä, löysin itseni pianon ääreltä, ja niin Papillon toisensa jälkeen tuli luoduksi. (Jensen 1998, 137.)

Jean Paul aikoi kirjoittaa Flegeljahrelle jatkoa ja tästä syystä Schumann näki romaanin lopussa uuden alun. (Jensen 1998, 137; 2012. 87–88.)

Papillons siis sijoittuu naamiaisiin, mutta myös niiden jälkeisiin tapahtumiin, eli Flegeljahren kahdeksanteen viimeiseen lukuun Larven-tanz (naamiaiset) ja Brief – Nachtwandler – Traum (kirje – yövaeltaja – uni) (Murtomäki 2020). Larven-tanz (eli sananmukaisesti naamiotanssit) sisältää sanan larve, joka saksassa tarkoittaa naamion lisäksi perhosen toukkaa. Tämä sanaleikki tarjosi Schumannille yhden syyn lisää nimetä kappaleensa Papillonsiksi. Kirjan tapahtumat maskeineen (toukat) kokevat muodonmuutoksen ja muuttuvat perhosiksi, musiikiksi. (Sams 1970, 108.)

Omaan Flegeljahreensa Schumann merkitsi yksitoista tekstikatkelmaa, jotka hän osoitti Papillonsin kymmenelle ensimmäiselle kappaleelle. Sävellystyö ei kuitenkaan tapahtunut yhtä spontaanisti kuin Schumann Rellstabelle väittää. Schumann todennäköisesti merkitsi romaaniin yksitoista kohtaa, joihin sävelsi tai sovitti aiempaa materiaaliaan käyttäen tunnelmaan sopivaa musiikkia. Musiikin kronologinen järjestys ei kuitenkaan ole yksi yhteen kirjan tapahtumien kanssa, koska Schumann vaihtoi kappaleiden paikkoja saadakseen musiikkiin haluamiaan tunnelman muutoksia ja vastakohtaisuutta (katso luku 5.2). (Jensen 2012, 88.) Nämä tekstipätkät antoivat Schumannille mahdollisuuden esitellä musiikissa Waltin, Vultin ja Winan erilaisia luonteita. Vaikka musiikki pohjautuukin kirjaan, Schumann ei halunnut sitoa itseään kirjan kronologisiin tapahtumiin musiikin humorististen kontrastien ja tehokeinojen kustannuksella. (Jensen 1998, 139.)

Yhdenteentoista ja kahdenteentoista kappaleeseen Schumann ei liitä tekstikatkelmaa. Jensenin (1998, 139) teorian mukaan Schumann sävelsi nämä kaksi kappaletta ensimmäisenä suoraan Jean Paulin innoittamana. Vasta tämän jälkeen Schumann päätti laajentaa lyhyen teoksen kokonaiseksi pianosarjaksi ja säveltää kymmenen kappaletta lisää käyttäen aiemmin säveltämää materiaaliaan hyväkseen. Tätä varten Schumann valitsi romaanista tekstikatkelmat, jotka kuvasivat hyvin Waltin, Vultin ja Winan erilaisia luonteita ja täten sopivat pohjiksi, joihin säveltää karaktäärikappaleita tai vastaavasti sijoittaa jo sävellettyjä kappaleita. Schumannilla oli useammalta vuodelta kertyneitä julkaisemattomia tanssisävellyksiä, joita hän nyt hyödynsi. Tämä oletettu sävellysjärjestys selittää myös, minkä vuoksi kahdeksanteen viimeiseen kappaleeseen ei liity tekstikatkelmaa: Schumann tiesi jo niiden kuvaamat tapahtumat ja mihin kohti kirjaa ne sijoittuvat. Musiikin voi nähdä tukevan tätä

teoriaa. 11. ja 12. kappale ovat pianosarjan pisimpiä, ja ne ovat myös sarjan ainoat peräkkäiset kappaleet, jotka ovat samassa sävellajissa, D-duurissa. Lisäksi ne jakavat keskenään musiikillisia yhteneväisyyksiä. (Jensen 1998, 139–140.)

Toisen teorian mukaan Schumann taas sävelsi ensin Papillonsin tekstikatkelmiin liittämänsä kappaleet aiemman materiaalinsa pohjalta. Tämä kymmenen kappaleen kokonaisuus löytyy hänen luonnoslehtiöstään. Vasta tämän jälkeen Schumann olisi säveltänyt kaksi kappaletta lisää vuoden 1831 kesällä, jolloin hän luki uudelleen Jean Paulin kirjoja, mukaan lukien Flegeljahren. Tätä teoriaa tukee Schumannin kirje ystävälleen Henriette Voigtille, jossa hän aiemmista kirjeistään poiketen kertoo sovittaneensa tekstin musiikkiin eikä toisin päin, ja että vain viimeinen kappale olisi Jean Paulin innoittamana sävelletty. Tällöin siis vain finaali olisi suoraan kirjan tapahtumiin sävelletty muiden kappaleiden pohjautuessa vuosien varrella syntyneisiin luonnoksiin, jotka Schumann uusiokäytti yhdistämällä ne Flegeljahren tapahtumiin. (Daverio, Sams 2001, luku 4.)

Ajalle oli tyypillistä julkaista tavallisesti kahdentoista tanssin tanssisarjoja, jotka olivat tarkoitettu ensisijaisesti kevyeksi viihteeksi eikä niihin liittynyt ohjelmaa. Niihin verraten Schumannin Papillons on kokonaisuutena hämmentävä ja rakenteeltaan omituinen. Kappaleen kirjallinen tausta ja ohjelmallisuus kuitenkin sitovat rykelmän tunnelmaltaan vaihtelevia tansseja ja karaktäärikappaleita yhdeksi kokonaisuudeksi. Tästä huolimatta Schumann ei koskaan yrittänyt tuoda teokseen kätkeyvää ohjelmallisuutta julkiseen tietoon, vaikka antoikin vihjeitä teoksen salaisuuksien ymmärtämiseen lähipiirilleen ja kriitikoille. Schumann oli aina haluton myöntämään musiikkinsa ohjelmallisuutta ja saattoi pelätä Papillonsin tavanomaista monimutkaisemman ohjelmallisuuden synnyttämää pilkkaa tai vastakohtaisesti uskoi, ettei kenelläkään Jean Paulia lukeneella olisi ongelmaa ymmärtää hänen tarkoituksiaan ja musiikin sanomaa. (Jensen 1998, 141–142; 2012, 90.)

Toisaalta ohjelmallisuuden pimittäminen johti aikalaisten vaikeuteen ymmärtää musiikkia ja sen äkillisiä tunnelman muutoksia eikä kappaleesta tullut menestystä. Pahimmillaan Schumannin äkilliset sävellajin vaihdokset ja rytmimuutokset jopa tuomittiin luonnon vastaiseksi väkivallaksi. (Jensen 1998, 142.) Kuitenkin Schumannin mielestä taideteoksen täytyy olla itsessään ymmärrettävissä ja sen pitää omata sisältö, joka ei tule sen ulkopuolelta, sillä muussa tapauksessa taideteos olisi vain tyhjä kuori. (Schmalfeldt 2020, 175). Aikalaisyleisöllä oli lisäksi taipumusta usein tulkita musiikin ohjelmallisuuden tai kirjallisen esikuvan määrittävän ilmaisulliset raamit, joiden sisällä musiikki kuuliaisesti pysyttelee. Schumannia tällaiset ajatukset musiikin alisteisuudesta tekstille eivät miellyttäneet. (Murtomäki 2020.)

Teoksen ristiriitaisessa vastaanotossakin saattoi silti olla hyvätkin puolensa. Se toimi Schumannille todisteena siitä, että hän oli luonut jotain uutta ja alkuperäistä. Omaperäisyys oli ominaisuus, jota Schumann piti arvossaan, eikä hän halunnut tulla verratuksi muihin. Lisäksi on muistettava Schumannin mieltymys salattuihin merkityksiin ja leikkisiin arvoituksiin, jotka hän katsoi osaksi säveltäjän identiteettiään ja omaperäisyyttään. (Jensen 1998, 143.)

5.2 Teosanalyysi

Tässä luvussa analysoin yksityiskohtaisesti pianosarjaa ja sen eri kappaleita. Liitän mukaan Schumannin Flegeljahresta valitsemat tekstikatkelmat aina kyseessä olevan kappaleen yhteyteen. Katkelmat ovat vapaasti suomentamiani Jensenin (1998, 138–139), Hertrichin (2002, 22–24) ja Flegeljahren englanninkielisen käännöksen (Walt and Vult, II 284-295) pohjalta. Näiden eri käännösten ja katkelmien välillä on eroja, joten hyödynsin myös saksankielistä versiota Flegeljahresta.

Papillonsin kappaleet eivät myöskään ole samassa järjestyksessä, kuin kirjassa esiintyvät tekstikatkelmat, jotka Schumann on musiikkiin liittänyt (katso taulukko 1). Pitääkseni kirjan tapahtumat oikeassa järjestyksessä ja juonen selkeänä analysoin kappaleet niihin liitettyjen tekstikatkelmien avulla siinä järjestyksessä, jossa tekstikatkelmat kirjassa ovat. Papillonsin yksittäiset kappaleet sisältävät tiiviystään huolimatta monenlaisia erilaisia ideoita ja analyysissäni viittaan niiden eri kohti usein tahtinumeroilla, joten analyysin lukeminen nuotin kanssa on suositeltavaa.

Taulukko 1. Tekstikatkelmien tapahtumat suhteessa Papillonsin kappaleiden järjestykseen.

Tekstikatkelmien tapahtumat	Papillonsin kappaleet	Sävellaji
–	Introduzione, moderato	D-duuri
1. Walt valmistautuu tanssiaisiin	1.	D-duuri
2. Walt saapuu tanssiaisiin, mutta aluksi väärään huoneeseen	2. Prestissimo	Es-duuri/As-duuri
3. Walt katselee tanssivaa saapasta	3.	fis-molli
4. Walt näkee Vultin ja Winan valeasuissaan	4.	A-duuri/Fis-duuri
5. Walt ja Wina tunnistavat toisensa	5.	Bb-duuri

6. Walt tanssii Winan kanssa	8.	cis-molli/Des-duuri
7. Vult pyytää Waltia vaihtamaan asuaan kanssaan	7. Semplice	f-molli/As-duuri
8. Walt suostuu vaihtoon	9. Prestissimo	b-molli
9. Vult pilkkaa Waltin kömpelöä tanssia	6.	d-molli
10. Walt pelkää muiden huomaavan asujen vaihdon.	10. Vivo	C-duuri
11. Vult tanssittaa Winaa		
–	11.	D-duuri
–	12. Finaali	D-duuri



Kuva 2. *Introduzione, Papillonsin alkutahdit. (IMSLP)*

Papillons alkaa lyhyellä kuuden tahdin esittelyllä, joka voidaan jakaa kahteen osaan (tahdit 1–4), joista ensimmäinen on ikään kuin kysymys ja jälkimmäinen (tahdit 5–6) vastaus tai vaihtoehtoisesti kysymyksen toisto (katso kuva 2). Itse tulkitsen esittelyn kutsuksi tanssiaisiin. Esittely on D-duurissa ja päättyy dominanttisävelelle antaen kysyvän ja jatkoa odottavan vaikutelman. Kysymys jää ilmaan leijumaan.



Kuva 3. *Ensimmäisen kappaleen teema, tahdit 1–8. (IMSLP)*

Esittelyä seuraa ensimmäinen kappale, edelleen D-duurissa alkaen dominantilla, johon esittely päättyi. Schumann on liittänyt romaanista seuraavan Waltista kertovan katkelman:

”Kun hän lähti huoneestaan, hän tunsu olevansa kuin kunniaa janoava sankari, joka ensimmäistä kertaa vetää miekkansa esiin ja pyytää Jumalalta palaavansa takaisin yhtä iloisena kuin nyt lähtiessään.” (Jensen 1998, 138; Walt and Vult, II, 285.)

Kappale ei itsessään ole tyypillisen sankarillinen. Se ei sisällä juhlallisia fanfaareja tai suurta mahtipontisuutta. Lisäksi Schumann merkitsee soittotavaksi dolce, suloisesti, mikä mahdollisesti kuvaa Waltin pohdiskelevaa ja haaveilevaa luonnetta, jolle äkkipikaisuus ei ole tyypillistä.

Tahdeissa 1–4 asteikkona nousevasta ja laskevasta teema on keskeinen koko Papillonsin kannalta (katso kuva 3). Siitä on löydettävissä fragmentteja ja muistumia läpi koko pianosarjan ja se sitoo koko kappaleen yhteen finaalissa, jossa se tekee paluun. Sama melodia palaa myös Schumannin Carnivalissa. (Chernaik 2012, 70–71.) Teema sisältää kaikki D-duurin nuotit ja Jensenin mukaan (2012, 86) kaikki Papillonsin muut kappaleet voi nähdä tämän Papillon-teeman muunnelmina tai muodonmuutoksen kokeneina uudellensovituksina.

Papillon-teema yhdistyy erityisesti Waltiin ja useissa Papillonsin kappaleissa, kun kuullaan muistumia tai muunnelmia teemasta, se liittyy jollain tavalla Waltiin. Sams (1970, 106) jopa vertaa teemaa Wagnerin Leitmotifiin ja Berliozin idée fixeen. Toisaalta Carnivalissa teema kuullaan kappaleessa Florestan, joka on Schumannin alter ego ja paljolti luonteeltaan Vultin kaltainen. (Sams 1970, 106–107.) Tällöin teema siis liittyykin Vultiin hänen ollessaan pukeutuneena Waltiksi.



Kuva 4. Toinen kappale, alkutahdit. (IMSLP)

Toinen kappale Prestissimo kuvastaa Waltin hämmennystä hänen saapuessaan tanssiaisiin:

”Erehdyksissään (hänelle tyypilliseen tapaan) hän meni ensin eteishalliin, jota hän luuli tanssisaliksi ja josta kuului etäistä musiikkia... Hän etsi epätoivoisesti Winaa, eikä Vultistaakaan näkynyt jälkeäkään... Lopulta hän päätti mennä viereiseen ihmisten täyttämään huoneeseen – Äänekäs, lämpöä huokuva sali täynnä kiihkeästi lepattavia muotoja, joiden yllä pyörteili lumouksen usvaa, joka sai heidät näyttämään revontuliilta. Ja revontulten tapaan nuo olennot liikkuvat siksakkia toinen toistaan seuraten.” (Jensen 1998, 138; Hertrich 2002, 22; Walt and Vult, II, 285–286.)

Toisen kappale on vain kahdentoista tahdin mittainen ja sen aloittaa äkilliset ja voimakkaat kuu-destoistaosajuoksutukset, jotka kulkevat koskettimistoa pitkin ylös ja takaisin alas (katso kuva 4). Tämän voi ajatella kuvaavan nopeita salin päästä päähän kulkevia tanssijoita, jotka Walt kohtaa.

Tahdissa 5 karaktääri muuttuu ja sävellajiksi vaihtuu As-duuri. Uuden tunnelman voi tulkita kuvaavan Waltia, joka epäröiden kulkee huoneesta toiseen etsien Winaa ja Vultia. Vaihtoehtoisesti alun juoksutusten voi ajatella kuvaavan myös saliin ryntäävää Waltia. Tosin rynnistäminen sopisi paljon paremmin Vultille kuin rauhalliselle Waltille.

Kappaleen lopusta löytyy merkintä "D.C", da capo eli ohje kerrata kappale alusta. Tosin esimerkiksi Cortot (1945, 2) tulkitsee kertauksen alkavan kappaleen alun sijaan vasta koholla tahdille 5. Cortot myös esittää tahdeissa 9–10 vaihtoehdoisen melodian oikealle kädelle. Itse olen kuitenkin kerrannut kappaleen alusta asti sen lyhyen pituuden vuoksi.



Kuva 5. Schumann kuvaa saapasta raskailla oktaaveilla. (IMSLP)

Kolmannessa kappaleessa (katso kuva 5) Walt jää katselemaan tanssiaisten eriskummallisinta asua: "Häntä kiehtoi erityisesti jättimäinen saapas, joka liukui pitkin tanssilattiaa ja oli pukeutunut itseensä." (Jensen 1998, 138.) Kappaleen loppupuolella tahdista 17 alkaa käsien välisen kaanon, jonka voi nähdä viittauksena lainauksen loppuun: "pukeutunut itseensä." (Jensen 1998, 138; 2012, 88.) Melodiassa on nähtävissä yhtäläisyyttä ensimmäisen kappaleen Papillon-teemaan. Kappale koostuu voimakkaista oktaaveista, jotka on helppo yhdistää suureen pomppivaan saappaaseen. Kuvaus itseensä pukeutuneesta saappaasta on vähintäänkin omituinen ja kysymyksiä herättävä. Onko saappaan sisällä toinen saapas? Schumannin keino kuvata saapasta kaanonilla, jossa teema toistuu, on ovela tapa tehdä musiikistakin "itseensä pukeutunutta" tai ainakin itseään säestävää.

Neljännessä katkelmassa Walt näkee Toivoksi pukeutuneen Vultin, joka kääntyy ympäri, jottei Walt tunnista häntä, ja Winan heidän asuissaan, muttei vielä tunnista kumpaakaan:

"Toivo kääntyi nopeasti ympäri. Naamioitunut paimentyttö tanssi läheltä ohi seurassaan yksinkertaisesti pukeutunut puolinaamiota käyttävä nunna, jolla oli kimppu tuoksuja esi-koita." (Jensen 1998, 138; Walt and Vult, II, 287.)

Herttrichin (2020, 22) mukaan lainaus jatkuu pidemmälle, niin että Walt tunnistaa Winan jo tässä vaiheessa tanssiaisina:

”Yhtäkkiä hän katsoi tarkemmin puolinaamiota, tai pikemminkin nunnan puoliksi naamioituja kasvoja, ja tunnisti välittömästi herkistä mutta selväpiirteisistä ruusunpunaisista huulista ja päättäväisestä leuasta Winan seisovan edessään.” (Hertrich 2002, 22; Walt and Vult, II, 287.)

Kappale alkaa nopeasti melko nopealla ja periksiantamattomalla melodialla, joka todennäköisesti kuvastaa kiivasta Vultia, joka tanssii nopeasti tiehensä, ennen kuin Walt ehtii tunnistaa häntä. Toisaalta tunnelmassa on myös pehmeyttä, joka voisi puolestaan kuvastaa Winaa. Väliosia, tahdit 17–32, taas muodostuu lyhyistä kiihtyvistä ja jälleen hidastuvista pyrähdyksistä, mitkä voivat kuvata Waltin innostusta hänen tunnistessaan Winan kasvot puolinaamion takaa.



Kuva 6. Viidennen kappaleen alkutahdit, Basso cantando. (IMSLP)

Viidennessä kappaleessa toisensa tunnustaneet Walt ja Wina jäävät kahdestaan ja katsovat toisiansa juhlahumun keskellä:

”Hän seiso i hetken yksin lähellä rauhallista neitoa. Lumoava kuin puoliksi avautunut kukan nuppu lehtiensä suojissa, puolet hänen kasvojensa ruusun ja liljan punasta oli paljastettuna suojaavan maskin alta. Kuin vieraat henget kahdesta kaukaisesta kosmoksen kolkasta, he katsoivat toisiaan tummien maskiensä takaa; ja kuten auringonpimennys paljastaa tähdet, kumpikin sielu, olkoot kuinka kaukaiset tahansa, näkivät toisensa etäältä ja ymmärsivät toisiaan.” (Jensen 1998, 138; Walt and Vult, II, 288.)

Schumann kuvaa tätä kohtaamista sopraano- ja bassoäänien, eli mahdollisesti Winan ja Waltin, duettona, merkiten ohjeeksi soittaa basso laulavasti (katso kuva 6). Kappale on myös sarjan ensimmäinen poloneesi, viitaten todennäköisesti Winan puolalaisiin sukujuuriin. Poloneesi on kuitenkin luonteeltaan hyvin melodinen ja joustava rytmisesti tarkan sijasta. Vastakohtaisuuttakin silti löytyy tahdista 9 alkaen, kun aksentoidut vähennetyt septimisoinnut keskeyttävät laulavan melodian. Tahdista 13 alkaa kromaattisempi jako, kunnes tahdissa 19 alun teema palaa oikeaan käteen, mutta tällä kertaa oktaaveissa aikaisempaa intensiivisemmin, kuvaten mahdollisesti Winan ja Waltin saavuttamaa voimakasta yhteyttä.

Kuudennen katkelman romaanista Schumann yhdistää kuudennen kappaleen sijasta kahdeksanteen, sekoittaen romaanin ja musiikin tapahtumien kronologisen järjestyksen.

”Kuten nuori, joka koskettaa ensimmäistä kertaa suuren, kuuluisan kirjailijan kättä, niin kevyesti kuin perhosen siivet tai esikkojen siitepöly, Walt kosketti Winan selkää, seisoen samalla niin kaukana kuin kykeni, nähdäkseen hänen elämää hehkuvat kasvonsa. Jos on olemassa sadonkorjuutanssi, joka itsessään on sadonkorjuu, jos on olemassa rakkauden lumouksen tulikehä, ajuri Waltilla oli molemmat.” (Jensen 1998, 138; Hertrich 2002, 22; Walt and Vult, II, 288–289.)

Kahdeksas kappale alkaa voimakkaalla itse tanssia edeltävällä alkusoitolla, joka kerrataan. Tahdistä 9 alkaa hiljaisesti itse tanssi, joka valssin sijasta muistuttaa enemmän poloneesin tavoin Puolasta lähtöisin olevaa masurkkaa. Paikoitellen Schumann sijoittaaakin aksentteja tahtien kolmansille iskuille. Aksentit voi myös nähdä Waltin kömpelönä ja jäykkänä tanssina, jota Vult myöhemmin pilkkaa. Schumann myös moduloi cis-mollista enharmonisesti Des-duuriin Schubertille tyypilliseen tapaan.



Kuva 7. Vult anoo Waltia vaihtamaan asua. (IMSLP)

Seitsemänten kappaleeseen yhdistetty katkelma kertoo kuinka hätäinen Vult anoo ja suostuttelee Waltia vaihtamaan kanssaan asuja ja naamioita:

”Hän heitti maskinsa pois, ja kuiva, oudon lohduuton kuumeisuus paljastui hänen sanoistaan ja käytöksestään. ’Jos olet koskaan tuntenut yhtään rakkautta veljeäsi kohtaa’ hän sanoi kuivalla äänellä riisuen samalla kukkaseppeleensä ja löysäten mekkoaan, ’jos hänen sydämensä hartaimman toiveen, jonka arvon tulet ymmärtämään kahdenkymmenenneljän tunnin kuluessa, toteutumisella on sinulle yhtään väliä’ – nähdessään Waltin epäroivän, hän jatkoi – ’jos oman onnesi ympäröimänä voit kuunnella ilman välinpitämättömyyttä onko veljelläsi pienin vai suurin, lyhyesti, jos sinä voit ottaa huomioon hänen anovimman rukouksen.’” (Jensen 1998, 138; Hertrich 2002, 22; Walt and Vult, II, 291–292.)

Kappale on f-mollissa ja sen avaavassa surumielisessä melodiassa voi nähdä muistuman ensimmäisen kappaleen teemasta. Teema liittyy aikaisemmin Waltiin, joten sen voi ajatella tekevän niin edelleen ja kuvaavan enemmänkin Waltin myötätuntoa Vultia kohtaan kuin itse Vultia vetoamassa Waltia suostumaan pyyntönsä. Tahdistä 9 alkaa As-duurissa uusi lohduttavampi ja lempeämpi tunnelma. Melodia muistuttaa silti edelleen Papillon-teemaa, sillä tahdin ensimmäiselle iskulle osuvat aksentoidut melodiaäännet menevät asteittain ylöspäin ja palaavat takaisin tahdeissa 9–16.



Kuva 8. Yhdeksännen kappaleen alkutahdit, *prestissimo*, Vult hoputtaa Waltia asunvaihtoon. (IMSLP)

Yhdeksännessä kappaleessa Walt suostuu asunvaihtoon, jolloin Vult kiirehtii häntä: ”Voin vastata vain yhdellä sanalla: mielelläni.” ”Nopeasti sitten!” sanoi Vult kiittämättä.” (Jensen 1998, 138; Walt and Vult, II, 292) Kappaleen tunnelma on kiireinen (katso kuva 8). Sen aloittavat hätäiset oktaavihyppyt ja tahdista 9 alkaen nopeat staccatosoinnut, joiden melodia pohjaa Papillon-teemaan. Kappaleen voi ajatella kuvaavan veljesten nopeaa pukujen vaihtoa. Mukana on kenties myös Waltin epätietoisuutta ja pohdintaa tulevasta, sillä hän ei tiedä Vultin suunnitelmaa tai syytä vaihtaa asuja, vaikka siihen suostuukin.

Kesken asujen vaihdon Vult epäröi ja huomauttaa, että naiseksi pukeutuneena hän ei voisi tanssia Winan kanssa tälle lupaamansa englantilaista tanssia. Tästä Vult innostuu ja vitsailee sarkastisesti Waltin kömpelöä tanssia yhdeksännessä katkelmassa: ”Tähän mennessä tanssisi – ei millään pahalla – oli hyvää koomista imitaatiota, osittain horisontaalista liikettä kuin ajurilla, osittain pystysuoraa, kuin kaivosmiehellä.” (Jensen 1998, 138; Walt and Vult, II, 292–293.)



Kuva 9. Yhdennentoista kappaleen alkutahdit, Waltin kömpelöä tanssia. (IMSLP)

Kappale alkaakin riittävästi ja rajusti sforzando-soinnuilla, jotka kuvaavat mahdollisesti Waltin tanssia. Tahdeissa 4–5 on jälleen muistuma ensimmäisen kappaleen teemasta. Tahdissa 7 moduloidaan odottamattomasti iloisesti nauravaan A-duuriin ja dynamiikaksi vaihtuu pianissimo, kuvaten kenties Vultin viatonta naurua. Pian kuitenkin palataan d-molliin ja Waltin kompuroiva tanssi toistuu. Tahdissa 25 alkaa jälleen uusi idea, jonka tahdin aluille osuvat aksentit ja oktaavit staccatona ku-

vaavat ehkäpä Vultin huumorintajua, mutta tällä kertaa terävää sarkasmia harmittoman naurun sijasta. Tämän jälkeen kuullaan vielä viimeisen kerran tahdista 31 alkava Waltin tanssi, joka lopettaa kappaleen tuimasti.



Kuva 10. Kymmenennen kappaleen alkutahdit. (IMSLP)

Kymmenenteen kappaleeseen Schumann yhdistää kaksi eri romaanikatkelmaa, joista ensimmäinen kertoo Waltin huolesta, että muut huomaavat hänen vaihtaneen asuaan, mutta hänen huomiensa kiinnittyy pian Vultiin, joka hänen kauhukseen menee oikopäätä tanssittamaan Winaa:

”Walt astui huoneeseen, tuntien että jokainen pystyisi huomaamaan maskien vaihdoksen ja tunnistamaan hänet toisen naamion takaa helpommin kuin ensimmäisen. Muutamaiset naiset huomauttivatkin, että Toivolla oli nyt kukkaseppeleen alla vaaleat hiukset aiemman tumman tukan sijasta, mutta he olivat sen olevan peruukki. Waltin askel oli myös lyhyempi ja feminiinisempi, eli sopivampi Toivolle. Mutta pian hän unohti itsensä, tanssijat ja kaiken hänen ympärillään, kun hän näki ajuri Vultin astelevan viipyilemättä Winan luo ja johdatti hänet Englaiseen (englantilaiseen tanssiin), ja sitten, tanssikumppaninsa yllätykseksi, suunnitteli taiteellisen tanssin luonnoksen ja, kuten jotkut taidemaalarit, alkoi maalamaan sitä jaloillaan – mutta suuremmin koristeellisin vedoin. (Jensen 1998, 138–139; Walt and Vult, II, 294–295.)

Toinen samaan kappaleeseen liitetty kappale kertoo Vultin ja Winan tanssin loppupuolesta. Vult imitoi taitavasti Waltin eleitä ja puhetta ja on saanut Winan uskomaan hänen olevan Walt.

Tanssin loppua kohden, Vult, kiireisten käsien vaihtojen, risteämien, nopeiden eteen- ja taaksepäin nojaamisten lomassa mutisi monia puolalaisia sanoja, kuin puheen henkäyksiä, jotka häneltä pakeni. Kuin perhoset kaukaiselta saarelta vaeltelemassa meren yllä, tai kuin harvinainen ja kaukainen kiurun laulu myöhäiskesällä, niiden tavoin tämä puhe vaikutti Winan.” (Jensen 1998, 139; Walt and Vult, II, 295.)

Kappale alkaa uudella karakterillä, mutta tahdista 9 alkaa muistuma yhdeksännestä kappaleesta (katso kuva 10), kun Walt ja Vult vaihtoivat asujaan kiireessä. Tämä mahdollisesti kuvaa Waltin huolta liittyen hänen uuteen asuunsa. Tätä seuraa niin ikään muistuma kuudennesta kappaleesta, tahdeista 7–14, kun Vult nauroi Waltin kustannuksella, mutta tällä kertaa uudesta sävellajista ja pianissimo on vaihtunut fortissimoon. Tunnelma ei ole kevytmielisen iloinen vaan raskas ja julistava kuvaten mahdollisesti Vultia, joka ylpeänä juonensa onnistumisesta astelee Waltin asussa suoraan

Winan luokse. Tämän jälkeen tahdista 25 alkaa valssi, jonka voi nähdä huomion siirtymisenä Waltista Vultiin ja Winaan. Vasemmassa kädessä vaeltaa sointuarpeggiota, ikään kuin Vultin taitavaa tanssin maalausta jaloilla. Oikeassa kädessä taas melodialinjat ovat pitkiä ja hurmaavia, mutta jokseenkin surumielisiä. Tanssi kuvaa mahdollisesti Winaa tai toisaalta Vultia hänen viettellessään Winaa puhumalla puolaa.

Tahdeissa 41–44 alkaa käännehdellen nousemaan pyrkivä kuvio, joka muistuttaa Papillonsin alun esittelyä. Sama idea toistetaan tahdeissa 45–48, mutta hieman harmonisesti muunneltuna. Tarkoittaako esittelyn lainaaminen kysymystä? Kenties Vult pyytää Winaa tunnustamaan rakkautensa ja vaatii vastausta, jotta voi olla varma. Tahdissa 49 edellinen tanssi jatkuu jälleen, ja se muuttuu melodian oktaavikaksinnuksen myötä intensiivisemmäksi tahdista 59 alkaen, mutta sen keskeyttävät odottamatta rajut fortissimo-soinnut tahdeissa 65–78, jotka mahdollisesti kuvaavat Vultin tunteita, kun hän alkaa saada jyvälle Winan tunteista. Tahdin hiljaisuuden jälkeen tanssi kuitenkin jatkuu.



Kuva 11. Yhdennentoista kappaleen alkutahdit. (IMSLP)

Yhdenteentoista kappaleeseen Schumannin ei ole liittännyt tekstikatkelmaa. Kymmenes kappale kuvaa Vultin ja Winan tanssia. Kirjassa Wina tunnustaa rakkautensa myöhemmin tämän tanssin aikana. Koska rakkaudentunnustus on tärkeimpiä tapahtumia tanssiaisissa ja koko romaanissa, olisi omituista, jos Schumann olisi jättänyt sen täysin pois musiikista. Tämän vuoksi Jensen (1998, 140) esittää, että yhdestoista kappale kuvaa edelleen Vultin ja Winan tanssia ja sisältää Winan tunnustuksen. Kirjassa tanssi on englantilainen *anglaise*, mutta Schumannin yhdestoista tanssi on poloneesi. Tämä kertoo Schumannin suosivan musiikin ja kirjallisuuden poeettista ja vertauskuvalista tulkintaa mieluummin kuin liian säännönmukaista kirjan juonen noudattamista. (Jensen 1998, 140.) Englantilaista tanssia kuvataan kirjassa vaikeaksi ja väsyttäväksi, jollainen nopea ja vilkas poloneesikin varmasti on. (Walt and Vult, II, 293, 297.) Lisäksi Schumann saattoi katsoa puolalaisperäisen poloneesin sopivan paremmin kohtaukseen, jossa Vult ja Wina puhuvat puolaa keskenään.

Poloneesi alkaa lyhyellä mutta loisteliaalla ja dynaamisesti kasvavalla alkusoitolla (katso kuva 11), jonka jälkeen dynamiikka putoaakin heti pianoon ja itse tanssi alkaa. Poloneesi enteilee jo tanssistaisten päättymistä, ja se on D-duurissa aivan kuten finaalin ja esimerkiksi tahdeissa 6–7 on kuuluttavissa Großvatertanzia kovasti muistuttava idea. Poloneesi sisältää nopeita kuudestoistaosakulkuja paikoin sekä melodiassa että bassossakin, ja aksenttejakin löytyy. Nämä sopivat kuvaamaan Vultin äkkipikaista luonnetta. Nopeat etuheleet tahdeissa 29–30 ja 65–66 kuulostavat naurun tirsakahduksilta, kenties ironisessa mielessä. Kirjassa Vult hymyilee ivallisesti saadessaan lopulta tietää Winan rakkauden olevan täysin Waltin, koska tällöin hän näkee elämänsä toivottomaksi, kun taas Waltilla, joka naamiaisasussaan kirjaimellisesti kuvaa Toivoa, on toivoa myös elämässään.

Tahdissa 32 alkaa välisoa Più lento, joka rauhallisessa tempossaan ja suuresti edeltävästä poikkeavassa tunnelmassaan sopii kuvaamaan paremmin Winaa kuin Vultia. Kenties tämä on viimeinkin Vultin odottama rakkaudentunnustus. Tahdissa 40 Vult pääsee takaisin ääneen ja aloittaa Winan lempeän vuoron jälkeen oman vuoronsa sforzando-soinnulla, joka mahdollisesti kuvastaa hänen järkytystään. Tahdeissa 42–43 esiintyy ylöspäin liukuvia oktaaveja, jotka ovat mahdollinen muistuma ensimmäisen kappaleen teemasta. Tahdissa 44 seuraa Winan välisoaa imitoiva jakso, mutta oikeassa kädessä on lisänä etuheleitä, jotka kuvasivat Vultin naurua. Tahdissa 48 nopea poloneesipoljento palaa jälleen ja vie tanssin päätökseen.



Kuva 12. Finaalin alkutahdit. Schumann lainaa Großvatertanzia. (IMSLP)

Finaali kuvaa Vultin reaktiota ja hänen lähtöään pois. Kappale alkaa lainaamalla isoisän tanssia eli Großvatertanzia (katso kuva 12), joka poikkeaa Schumannin omasta musiikista kulmikkaalla kansasävelmällään. Großvatertanz oli jo Schumannin aikana satoja vuosia vanha melodia, mutta siitä huolimatta hyvin tunnettu tanssi, joka soitettiin usein häissä ja juhlissa viimeisenä tanssina juhlien lopussa. Großvatertanzin sanat kuvaavat isoisää ja isoäitiä, jotka tanssiessaan muuttuvat jälleen nuoreksi sulhaseksi ja morsiameksi, mutta muuttuvat ennalleen aamun sarastaessa. Jensenin mukaan Schumann käyttää tätä melodiaa kuvaamaan sarkastista ja toivonsa menettänyttä Vultia, joka toivoi olevansa nuori sulhanen, mutta saakin tietää Winan rakastavan Waltia. (Jensen 2012, 89–

90.) Toisaalta jos Großvatertanz on naamiaiset päättävä tanssi, ei siihen välttämättä liity tai edes tarvitse liittyä sarkastista pohjavirettä.



Kuva 13. Finaalin tahdit 9–13. Großvatertanzin kaksijakoinen teema. (IMSLP)

Finaalin tahdeissa 9–12 on Großvatertanzin toinen teema, jossa tahtilaji muuttuu kolmijakoisesta nopeammaksi kaksijakoiseksi. Eri kustantajien nuoteista osassa tahdit 9–12 kerrataan (kuten kuvassa 13), kun taas toisissa kertaus on kirjoitettu auki, jolloin kappaleeseen tulee neljä tahtia lisää. Tällöin kuvan 15 viimeinen tahti, jossa palataan kolmijakoisuuteen, on erilaisten nuotinnustapojen mukaan joko tahti 13 tai tahti 17. Tämä luonnollisesti vaikuttaa myös kaikkien seuraavien tahtien numerointiin. Itse käytän finaalin suhteen edellä mainittua numerointitapaa, jossa kuvan 15 viimeinen tahti on numeroltaan 13.

Finaalin tahdissa 19 isoisän tanssi vaimenee ja tilalle tulee ensimmäisen kappaleen Papillon-teema, joka soi hetken aikaa yksinään. Tahdissa 27 isoisän tanssi taas tekee paluun vasemmassa kädessä ja kaksi hyvin erilaista melodiaa soivat yhdessä, mutta vähitellen musiikki hiljenee ja oikean käden teema alkaa fragmentoitua lyhentyen yhdellä nuotilla joka toistolla. Tahdissa 43 bassossa on matala urkupiste, joka kestää runsaat 26 tahtia luoden resonanssia kaikille muille äänille. Tahdissa 58 kuullaan ensimmäisen kerran pianon ylärekisterissä kilahtava A, joka toistuu viidesti ja kuvastaa tanssiaisten loppua kellon lyödessä aamukuutta. Kuudennen lyönnin kohdalla sekä Papillon-teema että isoisän tanssi ovat hiljentyneet.

Eräaseen versioon nuotista oli merkitty viimeiselle sivulle teksti ”Karnevaaliyön äänet vaimenevat. Kirkontornin kello lyö kuutta”. (Chernaik 2012, 85.) Merkintä ei ole Schumannin oma vaan se on lisätty hänen kuolemansa jälkeen (Jensen 2012, 90). Kuudesti kilahtavan sävelen tulkitseminen kirkonkellojen lyönneiksi ei kuitenkaan vaikuta liian kaukaa haetulta. Oikean käden Papillon-teeman taas voi ajatella kuvastavan Vultia, joka huiluaan soittaen lähtee kaupungista ja jättää Waltin nukkumaan. Vultin etäänntyessä teema käy aina vain hiljaisemmaksi ja lyhyemmäksi. Lopulta jäljellä on vain hiljaisuus. Musiikki yrittää lähteä vielä uuteen nousuun tahdissa 70, mutta päättyy lopulta arpeggiosoinnulle, josta äänet sammutetaan yksitellen, mikä luo efektin äänen haihtumisesta pois. Lopuksi kuullaan vielä pari viimeistä iskua, jotka lopullisesti päättävät tanssiaiset.

Flegeljahren tekstikatkelmien avulla Papillonsiin pystyy rakentamaan kirjaan pohjautuvan ohjelman. Wahlforsin mukaan Schumann kuitenkin suhtautui ohjelmamusiikkiin epäilevästi ja suosi mieluummin ”poeettista musiikkia”, jossa kyllä käytetään kirjallisuutta rikastamaan sävellystyötä mutta ainoastaan inspiroimaan erilaisia karaktäärejä. Poeettisessa musiikissa säveltäjä siis voi taiteellisia vapauksia ottaen käyttää kirjailijan luomia tunnelmia hyödyksi musiikissa. Musiikki ei tällöin ohjelmamusiikin tavoin kerro tarinaa, vaan on lähempänä absoluuttista instrumentaalimusiikkia ja aikakauden esteettisten käsitysten mukaan näin ollen ohjelmamusiikkia korkeampaa taidetta. (Wahlfors 2018, 68.)

5.3 Reflektointia teoksen harjoittelusta ja tulkinnasta

Aloitin työstämään Papillonsia jo syksyllä 2020 ja sen jälkeen olen pitänyt sitä tauolla ja ottanut takaisin harjoiteltavaksi jo useampaankin otteeseen. Aloittaessani ensimmäistä kertaa opettelemaan Papillonsia, tiesin melko hämärästi sen kertovan tanssiaisista ja kaksoisveljistä, joille tapahtuu kaikenlaista tanssiaisten aikana. Sävellyksen taustoista ei kuitenkaan ollut tietoja selkeästi saatavilla, varsinkaan suomeksi, joten en ollut koskaan aiemmin tutustunut sen taustoihin tarkemmin.

Kun aloin etsimään tietoa, Papillonista löytyikin yllättävän paljon tutkimusta ja kirjoituksia. Papillonsin ja Flegeljahren yhteyttä on analysoitu monesti ja hyvinkin abstrakteille tasoille asti. Pisimmälle viedyt analyysit saavat miettimään, ovatko ne enää lähelläkään Schumannin näkemyksiä ja ajatuksia tai muutenkaan järkeviä. Tosin Schumann salasi omat ajatuksensa asiasta sen verran tehokkaasti, että on mahdotonta sanoa, mitä Schumann itse lopulta ajatteli Papillonsista ja sen tulkinnasta. Oliko hänellä tarkat ajatukset jokaisen kappaleen jokaisesta yksityiskohdasta ja sen suhteesta Flegeljahren tapahtumiin vai kannattiko hän enemmän musiikin yleistä ja suuripiirteistä suhdetta kirjallisuuteen?

Kun aloin työstämään kappaletta, haastetta tuottivat sen monenlaiset eri karaktäärit ja tunnelmat, ja aluksi olikin hankalaa ja aikaa vievää määrittää näitä monenlaisia musiikillisia ideoita, joita kappaleesta löytyy. Kesti myös aikaa saada itselleen kokonaiskäsitys teoksesta, jossa monenlaisten

eri kappaleiden välillä ei ole selvää yhteyttä. Siinä mielessä teoksen taustojen ja Flegeljahren tapahtumien tunteminen olisi luultavasti nopeuttanut tätä prosessia, kun olisi voinut nopeasti luoda ajatuksia musiikkiin liittyen. Flegeljahren tanssiaisten tapahtumat pohjautuvat suurilta osin vain kolmen henkilön, Waltin, Vultin ja Winan, varaan ja musiikki kuvastaa näiden kolmen erilaisia luonteita ja heidän toimintaansa eri tilanteissa. Itse taas ajattelin Papillonsin jokaista kappaletta enemmänkin henkilö- kuin tapahtumakuvauksina. Nyt ajateltuna tämä tulkintatapa on paljon enemmän samassa linjassa Carnival-pianosarjan kanssa, jossa lähes jokainen kappale edustaa omaa Davidsbündlerin jäsentään.

Toisaalta teokseen ja sen soittamiseen toi omaa mielenkiintoaan musiikin tietynlainen salaperäisyys ja monet yllätykset ja oikut, joiden syytä pystyi vain arvailemaan. Nyt osa tuosta mystisyyden lumosta on ehkä karissut pois. Esimerkiksi kolmannen kappaleen kuvaama jättimäinen tanssiva saapas on ajatuksena kyllä mielenkiintoinen, mutta samalla jokseenkin tyhmä. Saapas kyllä kuvaa osuvasti musiikin luonnetta, tai vaihtoehtoisesti musiikki kuvaa hyvin tanssivaa saapasta, mutta tästä huolimatta saapas ei ehkä ole kaikista poeettisin aihe musiikille. Kappaleiden nopeat vaihdokset tuntuivat myös leikkimielisiltä ja hauskoilta niiden odottamattomuudessa, esimerkkinä vaikkapa kuudennen kappaleen aggressiivinen lopetus d-molliin ja sitä seuraava seitsemäs kappale f-mollissa. Tämän nopean muutoksen pystyi selittämään vaikkapa uuden henkilön kohtaamisella tai siirtymisellä huoneesta tunnelmaltaan täysin toiseen huoneeseen. Tekstikatkelmien pohjalta tämän siirtymän selittäminen on huomattavasti hankalaa tapauksissa, joissa Schumann on muuttanut kappaleiden paikkoja suhteessa niihin liitettyjen tekstikatkelmien järjestykseen. Tämä katkaisee juonen luontevan etenemisen ja saa musiikin tulkinnan ontumaan, jos musiikkia yrittää selittää ai-noastaan Flegeljahren pohjalta.

Oma tulkintani Waltista ja Vultista oli huomattavasti todellisuutta leikkisämpi. Ajattelin heidän kulkevan tanssiaisissa keppostelemassa ja aiheuttamassa pientä kaaosta. Mutta kirjan henkilöinä Walt ja Vult ovat toistensa luonteiden vastakohtia, ja näin ollen molemmat tuntuvat henkilöinä hie-man epävakailta ja epämiellyttäviltä karikatyyreiltä. Kumpikaan ei kykene ymmärtämään toistaan. Winankin luonne jää jokseenkin yksipuoliseksi. Vultin ”kepponen” vaihtaa asuaan Waltin kanssa ei ole viattomimmasta päästä. Toisaalta kirjan juoni tuo musiikkiin paljon pinnanalaisia tunteita ja liikkeitä, joka lisää musiikin tulkinnan vaihtoehtoja, mielestäni sekä hyvillä ja huonoilla tavoilla. Vultin luonteen avulla voi tuoda moniin iloiseihin melodioihin sarkastisen pohjavireen. Tällöin musiikista tosin katoaa viattomuutta ja tilalle tulee sappea ja ylimielisyyttä.

Walt puolestaan tarjoaa keinon asettua etäisempään katsojan asemaan ja tarkastella musiikkia ikään kuin ulkopuolisena, mutta myös keinon heittäytyä musiikkiin ennakkoluulottomasti vailla takaajatuksia, mikä taas on jotain, johon Vult ei koskaan kykenisi. Ohjelmallisten elementtien myötä musiikin tulkintaan tulee paljon uusia ulottuvuuksia, ehkä juuri huumorin alueella. Mielenkiintoista on etenkin sarkasmi musiikissa. Vaatiiko se jotain ulkomusiikillista, jonka avulla luoda ristiriita musiikin ja kyseisen ulkomusiikillisen asian välille? Täytyykö musiikin rikkoa vaikkapa äänenkuljetussääntöjä tai taistella kuuntelijan odotuksia vastaan ollakseen sarkastista, vai onko sarkasmi peräisin musiikin soittajasta, tulkitsijasta? Kuitenkin Papillonsin tapauksessa teoksen taustat tuntemalla tarjoutuu helpohkoja ja monipuolisempia huumorin keinoja kuin aiemmin. Toinen asia on, välittykö tämä mahdollisesti kuuntelijalle asti. Sarkasmin hyödyllisyys ja tärkeys musiikissa on myös kokonaan oma asiansa. Onko sarkasmi huumorin ja musiikin tulkinnan korkein muoto, johon tulisi ehdottomasti pyrkiä, vai onko sarkasmi vain yliarvostettua kyynisyyttä, jota käytetään, kun ei osata enää keksiä muita tulkintatapoja?

Erityisesti Papillonsin loppupuolen kannalta tunnen, että näkemykseni on selkeytynyt. Finaalin lainaus Großvatertanzista ja sen merkitys tanssiaiset päättävänä kappaleena sitoo kappaleen loppumisen yhteen tanssiaisten loppumisen ja aamun saapumisen kanssa. Tosin Flegeljahren tapahtumat, Vultin pettymys rakkaudessaan ja poislähtö, tekevät finaalista huomattavan dramaattisen ja kohtalokkaan. Kyseessä ei olekaan enää vain tanssiaisten loppu, vaan myös veljeyden loppu. Toisaalta asian voi nähdä uutena alkuna, aivan kuten Schumann Flegeljahren lopun tulkitsi.

Vaikka Papillons näyttää koostuvat toisilleen aivan vieraista kappaleista ilman mitään yhteisiä elementtejä, löytyy niistä yllättävän paljon muistumia toisistaan. Ensimmäisen kappaleen Papillon-teema toistuu monissa kappaleissa ja luo yhtenäisyyttä, mitä en ole aikaisemmin huomannut yhtä selvästi. Teema kylläkin on yksinkertainen ja muodostuu asteikosta, joten jokaisia sekunnin päästä toisistaan olevia nuotteja tuskin on syytä analysoida teemasta johdetuiksi.

Ohjelmallisuus tarjoaa keinon ymmärtää ja tulkita kappaletta ja pääsemään kenties jopa lähemmäksi Schumannin ajatusmaailmaa, mutta toisaalta siihen liittyy ongelmia, jos siihen alkaa rajoittua liiaksi. Schumann ei itse ollut ohjelmamusiikin suurin ystävä, joten kuinka hänen ohjelmallisia tai kirjallisia elementtejä sisältäviä sävellyksiä tulisi kohdella? Tanssiaiset on myös juhla, joissa tapahtumaa ja nähtävää varmasti riittää, joten erilaisia ideoita ja tulkintoja kyllä on keksittävässä. Tulisiko tulkinnassa käyttää tekstikatkelmien sijasta apuna yleisemmällä tasolla Waltin, Vultin ja Winan luonteita ja lähteä hakemaan näiden kolmen erilaisia yhdistelmiä apuna karaktäärien etsimisessä?

Esimerkiksi Cortot (1945, 10) ehdottaa seitsemännen kappaleen olevan kuvaus Winasta, vaikka tekstikatkelmien mukaan kyseessä on Vult pyytelemässä Waltia vaihtamaan asuaan kanssaan. Kappaleen sävy ja tunnelma kylläkin sopivat yhteen Winan ja hänen luonteensa kanssa.

Loppujen lopuksi jokaisella on omat henkilökohtaiset tulkintatapansa musiikista, mutta Papillonsin taustojen tunteminen auttaa sijoittamaan musiikin oikeaan asiayhteyteensä ja avaa pienen ikkunan Schumannin ajatusmaailmaan. Flegeljahren avulla voi myös saada uusia ideoita, joita ei välttämättä itse olisi tullut ajatelleeksi, ja rikastaa näiden ideoiden avulla omaa soittoaan ja mielikuvitustaan. Kirjallisuuden avulla voi sijoittaa musiikkiin liittyviään tunteitaan ja ajatuksiaan kirjan tapahtumiin, mutta sama toimii myös toisinpäin ja luultavasti lukemalla koko Flegeljahren, ja Jean Paulin tuotantoa yleensäkin, pystyisi luomaan kirjoihin tunneyhteyden ja peilaamaan sitä Schumannin musiikkiin Schumannin itsensä tavoin.

6 YHTEENVETO JA POHDINTA

Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää Papillons-pianosarjan kirjallisia taustoja ja myös syventää ymmärrystäni Schumannista ja hänen musiikistaan. Schumann oli kotonaan sekä musiikin että kirjallisuuden parissa ja suhtautui kumpaankin yhtä suurella intohimolla. Hänen tiensä johti kuitenkin piano-opintoihin ja siitä edelleen säveltäjäksi. Säveltämisestä huolimatta Schumann kirjoitti ja julkaisi lehteään. Koen, että ymmärryksen Schumannin elämänvaiheista, kirjallisista taipumuksistaan ja sävellysten luonteesta on kasvanut ja selkiytynyt.

Papillonsin tavoin pianoteokset *Carnaval*, *Davidsbündlertänze* ja *Faschingsschwank aus Wien* sijoittuvat naamiaisiin ja sisältävät myös viittauksia toisiinsa. *Carnaval* toimii ikään kuin jatko-osana Papillonsille ja vastaavasti *Davidsbündlertänze* tutkii *Carnavalissa* ensiesiintymisensä tehneitä *Florestania* ja *Eusebiusta*, joille Papillonsissa esiintyvät *Walt* ja *Vult* toimivat esikuvina. Pianoteokset ovat myös muodoiltaan hyvin samankaltaisia ja muodostuvat tansseista, poikkeuksena *Faschingsschwank*, joka on ikään kuin sonaattimuotoon naamioitunut pianosarja. Suuri osa Schumannin pianotuotannosta nivoutuu yhteen Schumannin harrastamien salaperäisten arvoitusten ja mysteerien ansiosta.

Suurena innoittajana ja vaikuttajana Schumannille sekä kirjallisuuden että musiikin suhteen toimi saksalainen kirjailija Jean Paul, jonka romaanin *Flegeljahren* viimeiset luvut tarjosivat ohjelmallisen pohjan Schumannin pianosarjalle *Papillons* op. 2. Schumann yhdisteli *Flegeljahresta* katkelmia *Papillonsin* kappaleisiin, ja pyrin tämän pohjalta luomaan oman ja mahdollisimman totuudenmukaisen tulkinnan *Papillonsista* ja sen ohjelmallisuudesta. Tästä huolimatta *Papillonsin* oikeaan tulkintaan tuskin on lopullista oikeaa vastausta. *Papillonsin* ja *Flegeljahren* yhteydestä on kirjoitettu paljon, muttei juurikaan suomeksi. Schumann itse vierasti ohjelmamusiikkia ja tämä sai pohtimaan, kuinka hänen musiikkinsa ohjelmallisia ja kirjallisia piirteitä tulisi käsitellä. Jean Paul ja Schumann jakoivat samanlaiset huumorintajun, joka näkyy molempien tuotannoissa nopeina tunnelmanmuutoksina ja vastakohtien rinnastuksilla.

Schumannin musiikista löytyy yllättävän paljon arvoituksia, viittauksia muihin sävellyksiin ja kirjallisia vaikutteita. *Papillons* on Schumannin ensimmäisiä julkaisuja pianokappaleita, ja siinä kirjallinen

tausta ja ohjelmallisuus ilmenee ainutlaatuisella tavalla, toisin kuin yhdessäkään toisessa Schumannin teoksessa. Papillonsin tunnelmaltaan vaihtelevat kappaleet muodostavat musikaalisesti yllettävän tiiviin ja yhtenäisen kokonaisuuden ja jakavat paljon teemoja keskenään.

Musiikin ohjelmallisuus herätti mielenkiintoisia kysymyksiä siitä, kuinka yksityiskohtaisesti musiikkia tulisi tulkita kirjallisuuden pohjalta. Tulkinnassa on mahdollista hyödyntää tarkasti Flegeljahren tapahtumia, tai voi pidättäytyä yleisemmässä tulkinnassa, jossa musiikin karakterit pohjautuvat löyhästi Waltin, Vultin ja Winan luonteisiin. Kirjallinen tausta antaa myös uusia keinoja tulkita musiikkia, esimerkiksi Vultin luonne tarjoaa mahdollisuuden sarkastisiin sävyihin. Schumann käytti kirjallisuutta rikastamaan sävellystyötään. Vastaavalla tavalla soittaja voi etsiä kirjallisuudesta uusia ajatuksia ja keinoja musiikin tulkintaan.

LÄHTEET

Chernaik, Judith 2011. Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, Vol 152, No. 1917, 45–55. London: Musical Times Publications Ltd. Hakupäivä 22.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/41440730>.

Chernaik, Judith 2012. Schumann's Papillons op.2.: a case study. *The Musical Times*, Vol. 153, No. 1920, 67–86. London: Musical Times Publications Ltd. Hakupäivä 19.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/41703530>.

Chernaik, Judith 2016. Schumann and Chopin: From "Carnaval" to "Kreisleriana". *The Musical Times*, Vol. 157, No. 1934, 67–78. London: Musical Times Publications Ltd. Hakupäivä 19.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/44862488>.

Columbus, Claudette Kemper 1976. Die Flegeljahre, Papillons, Carnaval as Masques. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 10, No. 1, 69–89. Winnipeg: University of Manitoba. Hakupäivä 22.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/24778880>.

Cortot, Alfred 1945. Esipuhe ja kommentit. Teoksessa Schumann. Papillons op. 2. Edition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot. Pariisi: Editions Salabert.

Daverio, John 1990. Reading Schumann by Way of Jean Paul and His Contemporaries. *College Music Symposium*, Vol. 30, No. 2, 28–45. Missoula: College Music Society. Hakupäivä 22.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/40374041>.

Daverio, John, Sams, Eric 2001. Schumann, Robert. Grove Music Online. Oxford Music Online. Hakupäivä 26.5.2023. Vaatii käyttöoikeuden.

Herttrich, Ernst 2002. Esipuhe ja kommentit. Teoksessa Robert Schumann, Papillons. Remagen: G. Henle Verlag.

Hertrich, Ernst 2004a. Esipuhe ja kommentit. Teoksessa Robert Schumann, Carnival. Remagen: G. Henle Verlag. Hakupäivä 26.5.2023. Saatavana pdf-tiedostona. https://www.henle.de/en/detail/?Title=Carnaval+op.+9_187.

Hertrich, Ernst 2004b. Esipuhe. Teoksessa Robert Schumann, Faschingsschwank aus Wien. Remagen: G. Henle Verlag. Hakupäivä 26.5.2023. Saatavana pdf-tiedostona. https://www.henle.de/en/detail/?Title=Carnival+of+Vienna+op.+26_186.

Hertrich, Ernst 2006. Esipuhe. Teoksessa Robert Schumann, Davidsbündlertänze. Remagen: G. Henle Verlag. Hakupäivä 26.5.2023. Saatavana pdf-tiedostona. https://www.henle.de/us/detail/?Title=Davidsb%C3%BCndlert%C3%A4nze+op.+6_244.

Jensen, Eric Frederick 1998. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for *Papillons*, Op. 2. *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 2, 127–143. University of California Press. Hakupäivä 10.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/746854>.

Jensen, Eric Frederick 2012. Schumann. 2. painos. Oxford; New York: Oxford University Press. ProQuest Ebook Central. Hakupäivä 18.5.2023 Vaatii käyttöoikeuden.

Kaminsky, Peter 1989. Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*, Vol. 11, No. 2, 207–225. Oxford University Press. Hakupäivä 19.5.2023. JSTOR-tietokanta. <https://www.jstor.org/stable/745936>.

MacNeil, Anne 2001. Commedia dell'arte. Grove Music Online. Oxford Music Online. Hakupäivä 26.5.2023. Vaatii käyttöoikeuden.

Murtomäki, Veijo 2020. Robert ja Clara Schumann. Musiikin historiaa. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Hakupäivä 19.5.2023. https://muhi.uniarts.fi/rom_piano4/.

Reiman, Erika 1999. Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul: Analogues in Discursive Strategy. Faculty of Music. University of Toronto. Hakupäivä 26.5.2023. Saatavana pdf-tiedostona. <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/12490>.

Sams, Eric 1970. The Tonal Analogue in Schumann's Music. Proceedings of The Royal Musical Association, Vol. 96, 103-117. Taylor & Francis Ltd. JSTOR-tietokanta. Hakupäivä 26.5.2023. <https://www.jstor.org/stable/765977>.

Schmalfeldt, Janet 2020. From Literary Fiction to Music: Schumann and the Unreliable Narrative. 19th-Century Music, Vol. 43, No 2, 170–193. University of California Press. Hakupäivä 19.5.2023. Saatavana pdf-tiedostona. <https://online.ucpress.edu/ncm/article/43/3/170/109813/From-Literary-Fiction-to-Music-Schumann-and-the>.

Wahlfors, Laura 2018. Sävelten siivin ja kissan kypälin. Musiikillis-kirjallinen intertekstuaalisuus Robert Schumannin *Kreislerianan* soittamisessa. Teoksessa Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 63–97

NUOTTIATERIAALI:

IMSLP. International Music Score Library Project. Petrucci Music Library. Saatavilla: <https://imslp.org/>.

Schumann, Robert. Carnival op. 9. Teoksessa Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen (toim. Clara Schumann). Leipzig: Breitkopf & Härtel 1879. Hakupäivä 10.5.2023.

Schumann, Robert. Papillons op. 2. Teoksessa Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen (toim. Clara Schumann). Leipzig: Breitkopf & Härtel 1887. Hakupäivä 10.5.2023.

JEAN PAULIN FLEGELJAHRE:

Internet Archive.

Jean Paul, Walt and Vult tai The Twins, Vol 1. kääntänyt Eliza Lee. Boston: J. Munroe and Company; New York: Wiley & Putman 1846. Hakupäivä 26.5.2023. <https://archive.org/details/waltvultortwins21jean>.

Jean Paul, Walt and Vult tai The Twins, Vol 2. kääntänyt Eliza Lee. Boston: J. Munroe and Company; New York: Wiley & Putman 1846. Hakupäivä 26.5.2023. <https://archive.org/details/waltvultortwins11jean>.

Projekt Gutenberg-DE

Jean Paul, Flegeljahre. Hakupäivä 26.5.2023. <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/flegel/index.html>.