

Pianosonat fiss-moll op. 11

1 *Introduzione: Un poco Adagio – Allegro vivace*

2 *Aria: Senza passione, ma espressivo*

3 *Scherzo e intermezzo* 4. *Finale: Allegro un poco maestoso*

1835

Verket är en kärleksförklaring till den kvinna som fem år senare skulle bli hans hustru. Schumann hade i början av året slagit upp sin förlovning med Ernestine von Fricken. Han hade insett att det var Clara Wieck som han ville ha. Henne hade han träffat 7 år tidigare när han påbörjade sina pianostudier för Claras far Friedrich Wieck. Clara, som nu var 16 år, fick sig verket tillägnat; undertiteln var *Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius*, och publicerades första gången anonymt 1836, när Claras far hade förbjudett dem att träffas. De två namnen syftar på Schumanns två alternativa jag, Florestan och Eusebius. De förkroppsligar tonsättarens sammansatta personlighet, det dionysiska och apolloniska, alltså det djärva, utåtriktade respektive det eftertänksamma och introverta. Och växlingen mellan dessa karaktärsdrag finns tydlig i musiken. Verket är också Schumanns första flersatsiga verk.

Första satsen är en omarbetning av ett 1832 skrivet karaktärsstycke för piano, *Fandango*, RSW: Anh: F15. Detta var i sin tur inspirerat av ett tidigt stycke av Clara, *Le ballet des revenants*, från hennes *Quatre pièces caractéristiques*, op 5 som utgavs 1833. Satsen börjar med en långsam introduktion, som alltså Schumann kompletterat sitt *Fandango*-material med. Först hörs ett punkterat tema till brutna triolackord i vänsterhanden:



Temat gör en utflykt i A-dur och följs därefter av ett mer lyriskt tema, också i A-dur:



Detta andra tema ska visa sig ligga till grund för andra satsens huvudtema. Inledningen, som säkert representerar Eusebius, slutar med kvintfall från ciss till fiss.

Detta kvintfall transponerat upp en kvint till giss-ciss bildar nu inledning till det egentliga huvudtemat. Nu är det Florestan som talar:



Det första motivet, förlagt till vänsterhanden, utgör en direkt kopia av temat i Claras stycke (se ovan), och kan sägas utgöra ett slags motto för hela verket. Fortsättningen i högerhanden, är det sk. *Fandango*-temat, som säkert ska representera Schumann (Florestan). Även det kan vara inspirerat av Clara eftersom det har samma rytmiska mönster som ett senare tema i Claras verk. *Fandango*-tema dominerar sedan praktiskt taget hela expositionen i vilken Schumann också hinner med en utflykt i ess.moll!

Först i de sista takterna hörs ett sidotema i A-dur:



Expositionen har repristecken, men det är vanligt att man bortser från detta i inspelningar.

Genomföringen börjar med huvudtemat i en utveckling som snart får en hisnande känsla av baktakt p.g.a. betoningarna på svag åttondel i vänsterhanden:

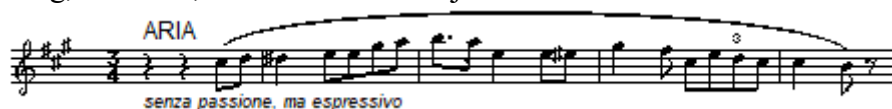


Mitt i denna medryckande och rivande musik hörs plötsligt i vänsterhanden introduktionstemat (notex.1 ovan) i ett något långsammare tempo. Men det utgör bara en kort episod som bryter det musikaliska flödet innan det snabbare tempot återkommer. Den korta återtagningen börjar med huvudtemat. Nu hörs kvintmottot, Claras tema från hennes op 5:4 (se ovan), för första gången samtidigt med Fandangotemat:



Man behöver kanske inte vara freudian för att tolka detta som en vink om en förening i vardande. Sidotemat klingar nu i tonikan, fiss-moll. Under ritardando och diminuendo leds satsen till ett lugnt slut.

Den korta långsamma satsen, *Aria*, är formmässigt betydligt enklare uppbyggd med sin tredelade struktur. Den utgör också en stark kontrast mot första satsens oro. Huvudtemat, som antyts redan i första satsens introduktion, är baserat på en då opublicerad sång, *An Anna*, från 1828. Den börjar som en vacker kantilena:



men snart får den inslag av vemodet från första satsens introduktion. Ungefär samtidigt som Schumann skriver sin sonat arbetar Clara med sin pianokonsert. Det kan knappast vara en tillfällighet att även Clara bygger sin andra sats på *An Anna*-melodin.

Mellandelens tema i F-dur spelas i vänsterhanden:



Satsen slutar som den började med första delens återkomst.

Även den rörliga mellansatsen har klar klassisk formbyggnad även om det finns ett överraskande inslag. Man anar ett femdelat scherzo med två trior som modell, alltså med formmönstret ABACA. Den inledande scherzo-delen har temat förlagt till basstämman:



På första trions plats (B) finns ett *Più allegro* med en synkoperad melodi:



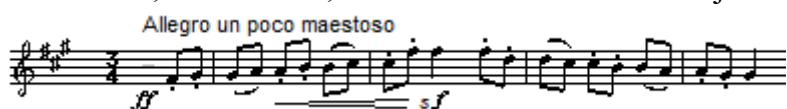
Den andra trion (C) är ersatt med ett intermezzo:



Temat ska spelas *skämtskytligt, men pompöst*. Kanske vill Schumann här parodiera italiensk opera buffa, som han inte hade så mycket till övers för. Om så är fallet kan det förklara satsens överraskning, ett recitativliknande avsnitt som plötsligt bryter musikflödet. Det ska spelas *ad libitum scherzando*. När den avslutande scherzodelen återkommer börjar den i ”fel” tonart, vilket kanske också är ett skämt, som snabbt rättas till.

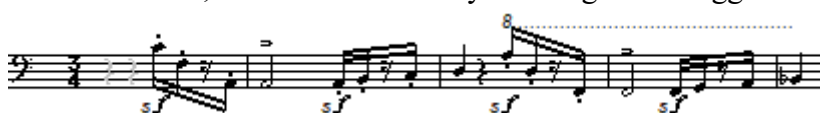
Finalen måste tekniskt vara en stor utmaning för pianisten. Den är också en utmaning för den som letar efter ett formmönster. Men Charles Rosen¹ vet hur det ligger till, ett sonatrondo utan genomföring, inte ovanligt hos Mozart. Ett stort antal teman följer på varandra i okonventionell följd. Och när allt material är presenterat, kommer en ny runda med alla temana i samma följd. Sedan följer en coda.

Ritornellen, eller tema A, hörs omedelbart i satsens början:



Temat skulle utan vidare också kunna bilda 6 takter i 2/4 takt, vilket ger Schumann möjlighet att leka med metriken.

Tema B är kort, men innehåller en rytmisk figur som ligger till grund för nästa tema:



Rytmen i den fallande upptakten återfinns alltså i tema C:



Detta tema får stort utrymme i olika skepnader.

¹ Charles Rosen (1927-2012), framstående pianist men kanske mest känd för sitt författande av legendarisk musiklitteratur. Författare till *The Classical Style* (1971) och *Sonata Forms* (1980). I den senare boken finns en noggrann genomgång av finalsatsen i Schumanns fiska-mollsonat.

Ett kort tema D är nära lierat med C och dyker första gången upp inne i C för att andra gången föregå C. Det är rytmiskt mycket mindre komplicerat än de ovan nämnda:



Dessa 4 teman inleder första rondan i ordningen ABCDCABDC. Därefter följer ytterligare 5 teman i ordning EFGHI.

Temat, I, som markerar att hela första rondan är slut, är mjukt och lyriskt i Eusebius anda:



Sedan börjar en andra omgång med alla 9 temana i samma ordning följt av en ganska lång koda. A hörs sammanlagt 5 gånger varav sista gången i codan. Tonarten är nu en triumfartad Fiss-dur.

Kreisleriana, op. 16 1838

Karaktärsstycken var den viktigaste genren i Schumanns verk för solopiano, inte minst de som sammanfördes till mer eller mindre cykliska sviter. *Kreisleriana* består inte av miniatyrer som *Papillon* och *Kinderscenen*, utan av längre, ganska självständiga stycken, som Schumann själv kallar fantasier. De spelas dock ofta i sin helhet. Titeln syftar på ETA Hoffman romanfigur, kapellmästaren Johannes Kreisler. Denne var huvudperson i flera av Hoffmans romaner² och var författarens alter ego, d.v.s. en känslig och bildad musiker med skiftande sinnesstämning. Det är naturligtvis inte en tillfällighet att Schumann med sin bipolära läggning fascinerades av denne figur med drag av Schumanns egna Florestan- och Eusebiuskaraktärer. Det dramatiska verket, som påstås ha tillkommit på fyra dagar, tillägnades Frédéric Chopin.

Roberts kärlek och längtan till Clara Wieck är också en ingrediens i fantasicykeln, vilket framgår av korrespondens mellan de två älskande. Verket skrevs ju två år före giftermålet under den tid Claras far, tillika Roberts f.d. pianolärare, Friedrich Wieck, gjorde allt för att hindra deras förening.

*Tänk, sedan mitt sista brev har jag åter ett helt häfte nya saker färdigt. "Kreisleriana" skall jag kalla det, och det är Du och tanken på Dig, som spelar huvudrollen.*³

I cykeln växlar briljanta, snabba stycken med långsamma, lyriska. De 8 fantasierna har i sin tur flera kontrasterande avsnitt. En sammanhållande länk är tonartsvalen. B-dur och/eller g-moll förekommer i samtliga stycken. Förutom att vara parallelltonarter är de också medianter till varandra, ett samband som kännetecknar även flera av de övriga tonartsrelationerna.

Schumann blev så småningom en varm förespråkare för att tyska tonsättare borde använda tyska föredragsbeteckningar i stället för de gängse italienska. Detta ideal tillämpar han redan här.

² En av romanerna heter *Kreisleriana*.

³ Brev från Robert till Clara den 14 april 1838.

1. *Äusserst bewegt* är beteckningen på den första, ganska korta fantasin. Den har ABA-form och tonarterna d-moll – B-dur – d-moll. En ganska vildsint A-del omger en mera lyrisk B-del.

2. *Sehr innig und nicht zu rasch*. Detta är det längsta och antagligen också det mest kända stycket. Tonarterna är nu B-dur – g-moll – B-dur. De fördelar sig på fem olika avsnitt: ABACA där B och C är intermezzon i g-moll.

A-delen inleds med ett sökande, inåtvänt tema i oktaver, som kan ha inspirerats av det andra temat i Chopins s.k. Oktavetyd, op. 25:10.



Intermezzona är olika. Det första är livligt och det andra mer passionerat och dramatiskt.

3. *Sehr aufgeregt*. Två korta och rörliga avsnitt, A, inramar ett längre och långsammare B-parti. Det senare har ett tema som beskriver en stigande och fallande skalrörelse. Tonarterna är g-moll – B-dur – g-moll.

4. *Sehr langsam* har en tvådelad form, AB, med en coda bestående av A:s början. Stämningen är lugn och kontemplativ utan att något pregnant tema utkristalliseras. Tonarten växlar mellan B-dur och g-moll och stycket avstannar oavslutat på g-molls dominantseptimackord (D7) som därmed utgör en övergång till nästa stycke, som börjar i g-moll.

5. *Sehr lebhaft* går i ¾ takt och har scherzokaraktär med formen ABA, där B motsvarar Trion. A-delens två teman har i huvudsak en punkterad, komplicerad rytm. Trions tema byggs upp av jämna åttondelar men är inte mycket lättare att vissla i duschen. Både A- och B-delen går g-moll.

6. *Sehr langsam* kretsar helt kring en enda, lättmemorerad melodi i B-dur.



7. *Sehr rasch* har rondolikhande form, ABACBA-coda. A:s tema kan förenklas till:



Tonarten är c-moll och för första gången står den inte i mediantförhållande till den föregående satsen. Mediantrelation har heller inte nästa tonartsövergång; första episoden går i g-moll:



Andra A fortsätter i g-moll. Andra episoden (C) är ett fugato. Andra B går i c-moll liksom sista A. Codan utgör en långsammare avslutning i Ess-dur.

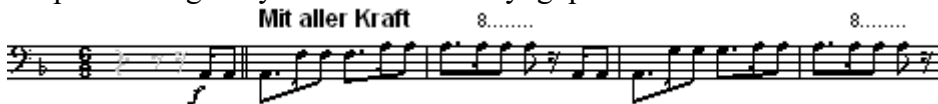
8. *Schnell und spielend* har, liksom stycke nr 2, två kontrasterande avsnitt enligt formmönstret ABACA. A-temat inleds med ett distinkt tema:



B-episodens tema är enkelt (se nedan) men kan vara svårt att uppfatta genom att det är inbäddat i arpeggiofigurer. Det blir inte lättare av att basstämman är skriven i 2/4 medan diskantstämman fortfarande är noterad i 6/8. Även om båda grundrytmerna har 2 i taktens är det konflikten mellan underdelning 3 (6/8) och 2 (2/4) som skapar spänning.



C-episoden utgör styckets dramatiska tyngdpunkt:



Tonarten förflyttar sig från g-moll via B-dur och d-moll tillbaka till g-moll.

Fantasie c-dur op 17

1. *Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

2. *Mässig. Durchaus energisch*

3. *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*

1836, 1839

C-durfantasin betraktas allmänt som ett av Schumanns största verk för piano och det blir därmed också ett av de stora och betydelsefulla verken i pianolitteraturen. Vid revideringen inför publiceringen 1839 tillägnades stycket Franz Liszt. Denne skulle drygt 10 år senare återgällda artigheten genom att tillägna Schumann sin stora h-mollsonat.

Verket tillkommer under en svår tid i Schumanns liv. Hans mor har dött och hans pianolärare och tidigare vän Friedrich Wieck tvingar dottern Clara att sluta träffa Robert, en skilsmässa som skulle vara till 1840, då de två gifter sig mot Wiecks vilja. När han därför 1836 komponerar ett stycke betitlat *Ruiner*, är det, både till titel och till innehåll, ett uttryck för den förtvivlan som uppfyller honom. Senare samma år kompletteras stycket med ytterligare två satser, *Trophäen* och *Palmen*. Tanken var att intäkterna från en eventuell utgivning av det 3-satsiga verket skulle gå till en insamling för uppförandet av ett monument över Beethoven i Bonn. Ingen förläggare lät sig dock lockas av förslaget, och verket publicerades först 1839. De tre ursprungliga programmusikaliska satsbenämningar hade då ersatts av beteckningarna ovan och försetts med en diktstrof av Schlegel som motto:

Durch alle Töne tönet

Im bunten Erdentraum

Ein leiser Ton gezogen

Für den, der heimlich lauschet

Genom alla toner ljuder

i jordens brokiga drömmar

en lågmäld ton utskickad

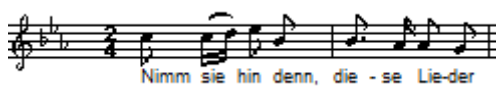
för den, som hemligt lyssnar.

I ett brev till Clara skriver Robert: "Är inte du själv den sång som mottot talar om?" Och det är alltså Schumann som är "den hemlige lyssnaren".

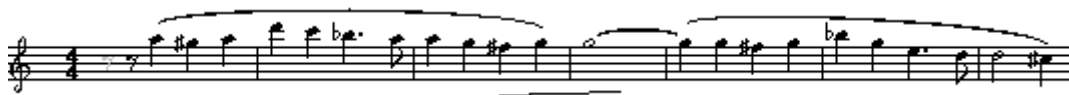
Den första satsens form har varit föremål för många och djupa diskussioner. Eftersom vi ofta faller för frestelsen att inordna nya företeelser i redan kända fallor, är det många som försökt hitta sonatformen som en utgångspunkt för analys. Men Schumann var stor nog att skapa sina egna former. Vid avlyssning och studier av partituret verkar satsen dock ha tre tydliga avsnitt påminnande om ABA-form. Det första A är i sin tur uppdelat i samma tredelade form, här betecknad aba. A-delen a-tema inleds som ett utrop, kanske av längtan till Clara. Schumann avslöjar nämligen i ett brev till Clara att första satsen, *en djup klagan för din skull*, är det mest passionerade han hittills har åstadkommit:



Lägg märke till den sista, upprepade frasen (försedd med legatobåge). Det är en fras som liknar det inledande sångtemat i den 6:e och sista sången i Beethovens sångcykel *An die ferne Geliebte*. Beethovenoriginalet har texten, fritt översatt: *Tag denna sång som jag sjunger, älskade, för dig:*



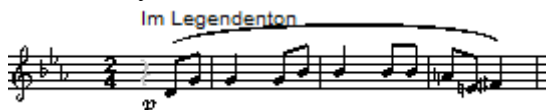
Med tanke på bakgrunden till verket är det svårt att tolka denna fras annat än som ett medvetet citat. Den återkommer flera gånger i satsen (se nedan). Ett andra tema inleder b, som avslutas med en fermat (vilopunkt).



Därefter återkommer emellertid huvudtemat, andra a i aba-schemat, utan att direkt upplevas som en genomföring. Det har nu en något annorlunda frasering:



Ett andra avsnitt, B, har fått beteckningen *Im legendenton* och har ny taktart och nytt, långsammare tempo. Temat i detta kontrasterande avsnitt är regelbundet uppbyggt av liknande rytmiska motiv:



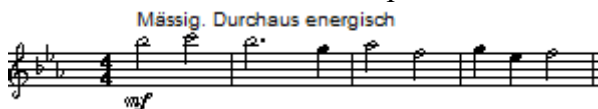
Satsen avslutas med en förkortad version av det första avsnittet, A. Huvudtemat är nu utformat på ett sätt, som fanns redan i första A och utgör en direkt kopia av detta:



Alldeles i slutet finns ett kort avsnitt betecknat *Adagio*. Där hörs för sista gången Beethovencitatet och nu i C-dur och än mer likt originalet än de tidigare (de sex sista tonerna).



Den andra satsen, *Mässig. Durchaus energisch*, är en av de mest utmanande och tekniskt krävande i hela pianolitteraturen. Nästan som en triumfmarsch är den också mer heroisk än vad som är vanligt i Schumanns musik. Den har rondokaraktär, ABACAB-coda. Det kraftfulla A-temat presenteras unisont i båda händer:

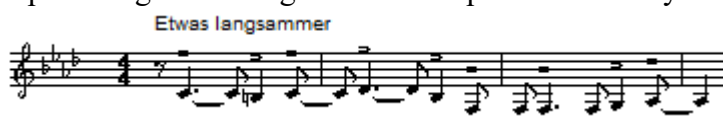


I samma tempo fortsätter B, med en melodi i högerhanden, utsmyckad med ett punkterat ackompanjemang som sköts av samma hand, medan vänsterhanden kanoniskt imiterar temats början:



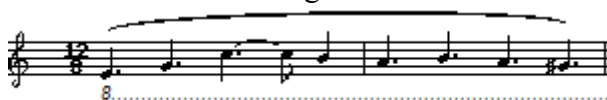
Det punkterade ackompanjemanget växer ut och dominerar med sin energi en stor del av satsen. När A-temat återkommer är det starkt synkoperat.

Episod C går i ett långsammare tempo och har ett synkoperat tema:



A och B återkommer, B-delen kraftigt förkortad. I stället för ett sista återvändande av A som i en normal rondoform avslutas satsen med en coda i form av en s.k. stretta, ett parti i stegrat tempo. Codan har beteckningen *Viel Bewegter* och är om möjligt ännu mer tekniskt krävande än satsen i övrigt.

I stark kontrast står den tredje satsen med sitt andliga lugn. Tre teman bildar grundval i satsen. Det första klingar ut efter 4 takters inledande ackompanjemang:



Det avlöses snart av ett rörligare tema i samma tempo:



Men satsens dominerande tema är det tredje som först hörs i Ass-dur:



Efter utflykter i F och Dess-dur avslutas satsen med temat i C-dur.

Liszt använde verket i sin undervisning, men spelade det aldrig offentligt. Kanske ansåg han det för svårt – inte för honom men för publiken. Clara Schumann framförde verket först 1866, tio år efter Roberts död.

Waldszenen op. 82

1848-49

Schumann skrev praktiskt taget alla sina kända pianostycken under 1830 talet. Waldszenen utgör alltså ett av några få exempel på sena återgångar till genren. Den tillkom under några veckor kring årsskiftet 1848-49 men publicerades först 1850 och blev en kommersiell succé.

Verket tillägnades en amatörpianist, Annette Preusser, dotter till vänner i familjen. Det är alltså ett verk som ställer något mindre krav på teknisk skicklighet än många av Schumanns tidigare verk. Det har också av en del kritiker nedvärderats som "Hausmusik". Att aldrig godta som stor konst något som många tycker om, har alltid varit en ledstjärna för en viss del av kritikerkåren. Vad gäller Schumann har den oftast ställt sig undrande inför den riktning mot "borgerlig" stil som den gamle revolutionärens musik tog under åren 1848-49.

Sedan Webers *Friskyttan* hade 'Skogen' och 'Jägaren i skogen' blivit viktiga romantiska symboler för den tyska identiteten. Förutom vanliga skogsteman som jakthorn, fågelsång, lövprassel och dryckeslag i värdshus har Schumann försökt spegla skogens gåtfullhet och mystik. Schumann samlade i motsats till Chopin ofta sina karaktärsstycken i cykler, där varje stycke är integrerat i en helhet. Här är det 9 stycken förenade i en symmetrisk form, med bl.a. tonarterna som sammanbindande faktorer. Styckena korresponderar mot varandra två och två, nr 1 och 9, nr 2 och 8, nr 3 och 7 och nr 4 och 6, fördelade symmetriskt kring mittpunkten nr 5. Tonartssambanden framgår av följande tabell, som hämtats ur tyska Wikipedia.

Titel	Tonart	Föredragsbeteckning	Takt Metronom
1. Eintritt	B-Dur	Nicht zu schnell	4/4 Viertelnote = 132
2. Jäger auf der Lauer	d-Moll	Höchst lebhaft	4/4 Halbe Note = 76
3. Einsame Blumen	B-Dur	Einfach	2/4 Viertelnote = 96
4. Verrufene Stelle	d-Moll	Ziemlich langsam	4/4 Viertelnote = 60
5. Freundliche Landschaft	B-Dur	Schnell	2/4 Viertelnote = 144
6. Herberge	Es-Dur	Mässig	4/4 Viertelnote = 132
7. Vogel als Prophet	g-Moll	Langsam, sehr zart	4/4 Viertelnote = 63
8. Jagdlied	Es-Dur	Rasch, kräftig	6/8 Viertelnote = 120
9. Abschied	B-Dur	Nicht schnell	4/4 Viertelnote = 80

Som synes dominerar B-dur. Den finns i början, i mitten och i slutet och dessutom i nr 3 och på sätt och vis också i dess motpol, nr 7, i form av parallelltonarten. De båda, enligt Wikipedia kusliga, styckena i d-moll, nr 2 och 4, har Ess-dur i sina antipoder, nr 8 och 6. Andra exempel på symmetriska kopplingar finns i 2 och 8, som har jakt som tema, 3 och 7, som berör naturen och 4 och 6, som syftar på vistelseställen (Verrufen betyder ökad, beryktad).

Med tanke på Schumanns stora litterära intresse – han funderade länge på om han skulle ägna sig åt litteratur eller musik – är det inte förvånande att verket också har vittra beröringspunkter. Schumann har i sin utgåva från 1850 kopplat flera av styckena till olika dikter, men tre av dem tillfogades antagligen efter styckenas tillkomst. Dessa tre, är tagna ur Gustav Pfarrius *Waldlieder*, som utkom först 1850. Schumann var medveten om att programmusiken – till stor del en musikromantisk uppfinning – var ett omdebatterat fenomen. Men trots att han höll med om att bra musik inte behövde någon bruksanvisning, tyckte han heller inte att en titel förminskade dess värde; den kunde tvärtom hjälpa lyssnaren att förstå styckets karaktär. Dock plockade han vid publiceringen bort alla litterära anspelningar utom en som motto för styckena; det fick trots allt vara måtta på pekpinarna.

Nr 1 *Eintritt* har trots sin durtonart ett stilla vemod:



Nr 2, som handlar om en *Jägare på lurpass*, har som väntat en annan karaktär. Kanske speglas upplevelsen av lyssnarens inställning till jakt. Men nog vill väl kromatiken antyda känslor av olycksbådande natur, och kanske kan man ana i slutets avstannande durackord, följda av tema-triolerna *a tempo*, att jägaren till slut fick sitt byte.



Nr 3, *Einsame Blumen*, visar att det går att gråta i dur, eller i alla fall att le genom tårar. Den handlar nog inte bara om blommors ensamhet.

Schumanns melodier upplevs ofta innehålla fler toner än det egentliga temat, på grund av den täta och närliggande stämföringen. Här är ett exempel på detta. (De två imiterande stämmorna ligger båda i högerhanden och alltså i originalnoterna på samma notsystem.)



Nr 4, *Verrufene Stelle*, är det kanske gåtfullaste stycket, både till titel (verrufen betyder beryktad, ökad) och innehåll. Det är också det enda som fått sitt litterära motto på titelsidan:

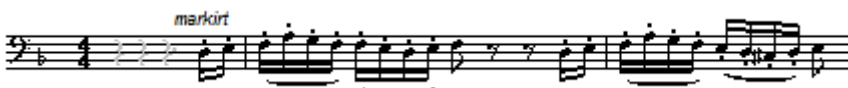
Die Blumen, so hoch sie wachsen,	Die hat es nicht von der Sonne:
Sind blass hier, wie der Tod;	Nie traf sie deren Gluth;
Nur eine in der Mitte	Sie hat es von der Erde,
Steht da, im dunkeln Roth.	Und die trank Menschenblut.
	F. Hebbel ⁴

⁴ Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) var en framstående tysk poet och dramatiker. Som son till en fattig murare gjorde han en på den tiden osannolik klassresa. Bland hans dramatiska verk kan nämnas *Genoveva* vars tonsättning sysselsatte Robert Schumann under den tid han arbetade med Waldscenen.

Den kusliga början:



följs efter några takter av ett mera "normalt" tema:



Nr 5 *Freundliche Landschaft* är det snabbaste och kortaste stycket i cykeln. Trioler är de dominerande notfigurerna:



Nr 6, *Herberge*, vill kanske frammana den härliga känslan som infinner sig när man nått målet efter en mödosam vandring. En liten överraskning finns i slutet. Efter en, som man tror, avstannande avslutning i piano följer efter en paus en kort *a tempo*-fras i pianissimo, huvudtemats två första takter.



Nr 7, *Vogel als Prophet*, är cykelns märkligaste stycke och också det mest kända och mest spelade, inte minst som extranummer. Fåglar har även utanför fågelskådarkretsen en plats i många människors sinnen som symboler och omen. Det är därför inte förvånande att Schumann från början valde "Hüte dich, sei wach und munter!" som motto för stycket.⁵

Tema och fraser gör tonalt ett modernt intryck:



I en mycket kort mittdel i G-dur förflyttas man hastigt åter till 1800-talets mitt. Ett pregnant tema hörs, kanske fågelns profetia?



Nr 8, *Jaktlied*, är en gladare motpol till nr 2. Det är ett pampigt, tredelat stycke i marschstil.



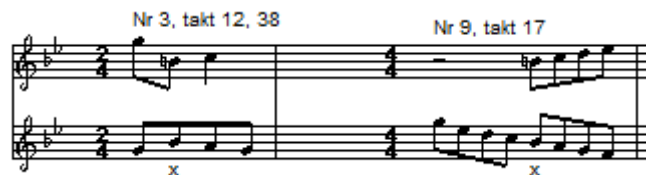
Mittdelen i Ass expolaterar samma rytm.

⁵ Mottot är hämtat från en dikt av Eichendorff, *Zwielicht*, sista strofens sista vers. "Tag dig i akt, var vaksam!"

Nr 9, *Abschied*, är ett drömmande och stämningsfullt avsked. Men det är också på sitt sätt en sammanfattning, eftersom flera glimtar av de föregående styckena finns invävda mer eller mindre dolt.⁶ Det första exemplet finner man redan i takt 3 av notexemplet nedan.⁷ Den har stor likhet med inledningstakten i *Herberge*.



Ett annat av många exempel är en pikant kollision mellan tonerna H och B i *Einsame Blumen*, en kollision som också blixtrar förbi i slutstycket (x-markerat i notexemplet nedan):



Så knyts på ett raffinerat sätt verkets delar ihop till en helhet, en teknik som använts före honom av Beethoven och Mendelssohn, och som skulle bli så viktig för flera av de franska tonsättarna under andra halvan av 1800-talet.

⁶ <https://taruskinchallenge.wordpress.com/2010/08/18/schumanns-waldszenen-fragments-of-exterior-and-interior-nature/>

⁷ Notexemplet har av tekniska skäl inte kunna skrivas i de 4/4 som originalnoterna är noterat i.