

## Papillons op. 2

1829-31

*Papillons* är en samling av 12 pianostycken i 3-takt med danskaraktär, de flesta i valstakt. Samlingen börjar och slutar i D-dur. Samma tonart har nr 11. De nio övriga styckena uppvisar nio olika tonarter. Verket skrevs medan Schumann fortfarande studerade juridik i Leipzig.

*Papillons* är byggt på både nytt och gammalt material, bl.a. *Acht Polonaisen* från 1828. Men verket är också inspirerad av den maskeradbal, *Larventanz*, som avslutar romanen, *Flegeljahre* (Slyngelår) skriven av en av Schumanns favoritförfattare, Jean Paul (Johann Paul Richter, 1763-1825). Det finnas alltså ett samband mellan styckena, som gör *Papillons* till en äkta cykel. Det är t.ex. inte en tillfällighet att Schumann valt danser. Men den som inte känner till underlaget får lita till sin egen fantasi när styckena avlyssnas. Med kunskap om bakgrunden kan man säkert ana uttryck av både karnevals- och maskeradbalsstämning. Men Schumann var själv ambivalent i sin inställning till musik och program. Ofta dolde han sina inspirationskällor och strök före publikationen av *Papillons* de namn som varje stycke hade i autografen och som refererade till *Flegeljahre*. Detta kan mycket väl vara ett uttryck för Schumanns åsikt att musik kunde stå på egna ben utan hjälp av ett program. Utan facit i hand kan man hitta tematiska samband. Temat från stycke 1 återkommer i finalen och det andra temat i stycke 6 återkommer i nr 12. Påfallande många av temana innehåller pregnanta kvart-intervall, del flesta stigande men även några fallande. Texten nedan kommer att påminna om dess kvart-prång. Det rytmiska sambandet – dansmelodier i 3-takt – har redan påtalats och flera av styckena har polonäsrytm.<sup>1</sup>

Bakgrunden till titeln *Papillons* (fjärilar) är fortfarande oklar, vilket föranlett många gissningar, en del ganska långdragna t.ex: En viktig komponent i en maskeradbal är ansiktsmasken. Men denna kan på tyska heta Larve, som även har betydelsen larv. Och ur larver kommer fjärilar!

Klart är att *Papillons* fick stor betydelse för både Schumann och pianolitteraturen. Det kan rentav betraktas som Schumanns första mästerverk. Mottagandet var inte översvalande. Verket upplevdes som alltför skissartat. Publiken var inte mogen för det nya och djärva i upplägget.

Handlingen i stort i inspirationskällan är följande. Tvillingarna Walt och Vult är båda förälskade i Wina (en polsk flicka). Under maskeradkvällen övertalar Vult Walt att byta förklädnad inför en dans med Wina. Under dansen avslöjar Wina att hon älskar Walt, som hon tror att hon dansar med. Vult lämnar då balsalen och försvinner.

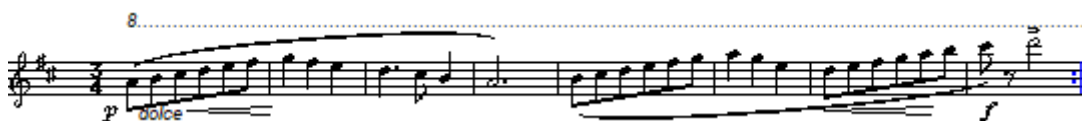
En av anledningarna till Schumanns fascination av Jean Pauls roman var säkert dess beskrivning av tvillingskapet. (Det är säkert ingen tillfällighet att det var Jean Paul som myntade begreppet *dubbelgångare*). Schumann själv var tidigt klar över sina dubbla karaktärer, en dualism som kom till uttryck i Eusebius och Florestan som han kallade sina två jag, den inåtvände, eftertänksamme respektive den utåtriktade, spontane.

---

<sup>1</sup> Polonäs betyder polsk dans. Den hade antagligen från början 2-takt men fick under 1700-talet en högtidlig 3-takt med en typisk rytm, som vi känner igen från Chopins Polonäser och Hugo Alfvéns Festspel: Tam-tata-tam-tam-tam-tam

Cyklern börjar med en sex tacters introduktion som leder till det första stycket.

1. Ett eftertänksamt valstema dominerar stycket. Kanske är det Walt som talar:



Temats 7 stigande toner, som omfattar en skalas alla toner från a till g, blir ett slags ramtema för cyklern. Detta tema återkommer på nytt i det sista stycket, nr 12.

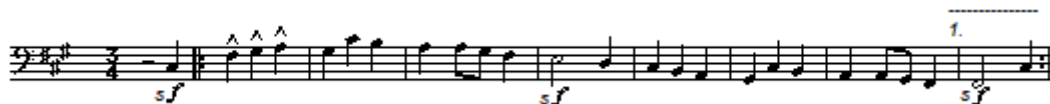
2. Stycket utgör en våldsamt kontrast till det föregående. Tempot är *Prestissimo*. Den korta inledningen i Ess-dur avlöses av ett tema som slutar i Ass-dur. Om det första stycket var Walt är detta säkert Vult:



Detta är det enda stycket som inte går i tre-takt.

Man kan lägga märke till de två första tonernas kvart-intervall. Detta intervall kommer att återkomma i många av de kommande styckena.

3. På maskeradbalen uppträder en gäst utklädd till en jättelik stövel. Stycket ska spegla dennes dansanta krumsprång, inte särskilt lättfotade, om man får tro Schumann:

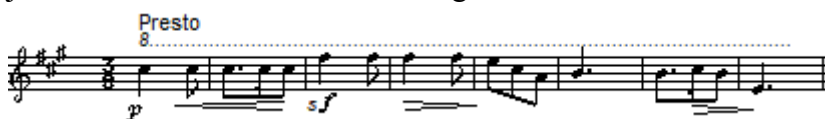


Som vi ser finns även här ett kvart-intervall i början. Forman är ABA. A-temat presenteras i oktaver och helt i vänsterhanden.

I B upprepas det klumpiga temat i högerhanden, nu i A-dur.

När A kommer tillbaka i fissa-moll framförs det som en kanon i oktav.

4. Stycket – även detta i ABA-form – har *Presto*-beteckning men är ändå elegant jämfört med det förra. Och visst utgör även här det första intervallet en stigande kvart:



Tonarten är intressant. Påverkad av det förra stycket, som gick i fissa-moll, kan man i de första takterna tro att den tonarten fortsätter även här. Men snart hörs A-dur och ordningen är återställd. Eller är den? Schumann demonstrerar här – för första gången? – sin skicklighet att vackla mellan tonarter.<sup>2</sup> Stycket lär spegla dansen mellan Vult i Walts förklädnad och Wira innan deras identitet har avslöjats. Kanske ville Schumann, som påpekats av Janet Schmalfeldt, betona osäkerheten mellan de dansande med hjälp av denna tonala osäkerhet.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Andra bra exempel är ambivalensen mellan a-moll och F-dur – en annan relation mellan toner på tersavstånd – som han demonstrerar i de två första stråkkvartetterna och i sin första violinsonat.

<sup>3</sup> Janet Schmalfeldt, *Schumann and Unreliable Narrative*, University of California Press

B-delen som inte repriseras uppvisar hela tre stigande kvart-intervall efter varandra:



A-temat återkommer och avslutar. Och detta stycke – som brukar tilldelas tonarten A-dur – slutar i ett Fiss-durackord!

5. Man får väl anta att denna förtjusande polonaise är tillägnad Wira, den polska flickan:



Observera den stigande kvarten.

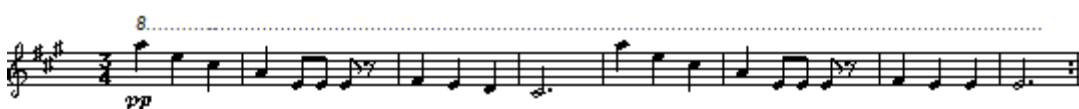
I det tredelade stycket hörs i andra delen av B den typiska polonaise-rytmen:



6. Detta stycke har rondoform, A-B-A-C-A. Tonarten brukar anges som d-moll, men första A-temat slutar i F-dur:



Den första episoden går i A-dur och tas i repris:



Som synes börjar temat med ett kvartintervall, här dock fallande.

Andra A slutar i d-moll

C-episoden går också i d-moll



7. Detta stycke består av två delar. Det första avsnittet består av 8 takter, enligt partituret utan repris. I en av inspelningarna jag lyssnat på tas dock avsnittet i repris, vilket skapar känslan av en två delad A-B-form. Om partituret följs, får man i stället en känsla av inledning. Detta första avsnitt går i f-moll:



Det andra består av 16 takter och går i Ass-dur, och börjar på ett kvart-intervall:



8. Formen för detta stycke är ||:A:||:B:||:C-B:||. Alla delarna består av 8 takter. Rytmen **ta-ta-tam-tam** finns i samtliga. A-delen går i moll (ciss-moll), de övriga i dur (noterad som Dess-dur). A-delens ganska bryska tema inleds med en fallande kvart (ciss-giss).



B och C har mera karaktär av ljuv vals:



9. Formen här påminner om den i det föregående stycket. A-delen skiljer sig från de övriga två. A-delens temaupptakt har ett stigande kvart-intervall



B- och C-delen har jämna 8-delar som spelas i båda händerna. Det skapar en ovanlig effekt:



10. Formen kan sägas vara ABCDC, med C som dominerande del med flera teman. A-temat börjar med en fallande kvart i takt 2:



Takten ändras därefter till 3/4. I B känner vi igen andra temat från stycke 6. Även här har vi alltså en fallande kvart i temats början.



Man kan också lägga märke till rytmen **tam-ta-ta-tam** i takt 2 och 4, som kan jämföras med rytmen omnämnd i stycke 8. Någon forskare har menat att dessa två typer av rytm representerar Vult resp. Walt.

C-delens valsmelodier består av långa toner till ett rörligt ackompanjemang i vänsterhanden.



Alldeles i slutet hörs några takter där de två rytmerna alternerar med varandra:



11. Denna pampiga polonäs utgör cykelns längsta stycke. Det har rondoform, som – enligt partituret – har följande mönster: Intro ||: A :|| B | A || C ||: D :|| B | A.

Många pianister följer inte detta mönster. De flesta jag lyssnat på stryker repriserna på episod D. Någon gör t.ex. efter andra A en återgång till första B.

Ritornellen, A, har den vanliga polonäsrytmen. Ej utsatta förslag markeras med x:



Episod B har en annorlunda rytm:



Episoderna C och D går båda i G-dur och har en del gemensamt material. De har också genomföringskaraktär, genom att temat i C, *Più lento*, verkar vara en variant av A-temats fallande rörelse. C-temat visar även ett exempel på Schumanns komplicerade rytmik med två olika synkoperade rörelser i pianots höger- och vänsterhand:



D har en annan variant av A-temat och får i andra halvans nedåtgående skalrörelse sällskap av synkoperna i vänsterhanden från episod C. Det är repriserna av denna episod som flertalet pianister avstår från.

12. Det sista stycket ska spegla maskeradbalens avslutning. Som första tema har Schumann valt en känd melodi, Grossvaterlied.<sup>4</sup> Den börjar med ett kvart-språng!



Nästa tema utgörs av första styckets första valstema (se ovan).

Dessa två teman förenas sedan i bas- och diskantstämman:



<sup>4</sup> Denna melodi kommer på nytt till användning i Carnival, som symbol för de förstockade filistéerna.

Denna kombination får efter hand ett tillägg av en lång orgelpunkt på D (ej utsatt i notexemplet nedan). Därmed inleds den eleganta avslutningen, som innebär en stegvis avkortning av valstemat, samtidigt som 6 klockslag ljuder (takterna 6, 8, 10, 12, 14 och 16 i notexemplet nedan) och talar om, att klockan är sex på morgonen och att det är dags att gå hem:



The image shows a musical score for the end of a piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody is marked with 'poco', 'a', 'poco', and 'dimi-'. The second system also has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody is marked with 'nuen -', 'do', and 'pp'.

Schumann hade kunnat nöja sig med detta genialiska slut, men han överraskar på nytt, genom att efter en lång paus påbörja en avslutning. Den byggs upp av de tre tonerna i D-durtreklängen och avslutas med ett dominantseptimackord, vars fem toner (a, ciss, e, g och a) fragmenteras genom att ackordets toner plockas bort nerifrån tills endast tonen a återstår. Men detta är nog bara spel för ögat; utan partitur är det svårt att uppfatta.

### ‘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 förbjudet 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, ett komplement till sitt Fandango-material. Först hörs ett punkterat tema till brutna triolackord i vänsterhanden:



The image shows the beginning of the first movement of the piano sonata. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The tempo marking 'Un poco Adagio' is visible above the staff.

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). 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 repristrecken, 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 antytts 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 trioner 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:



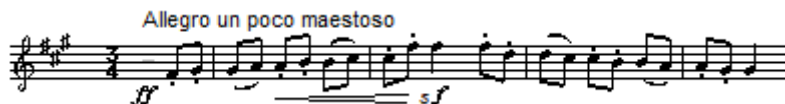
Temat ska spelas *skämtsamt, men pompöst*. Kanske vill Schumann här parodiera italiensk opera buffa, som han inte hade så mycket till övers för. Om så är fallet kan det förklara satsens överraskning, ett recitativliknande avsnitt som plötsligt bryter musikflödet. Det ska spelas *ad libitum scherzando*. 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 Rosen<sup>5</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 fissa-mollsonat.



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.

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.

## Fantasiestücke op. 12

1837

Verket skrevs under en svår, fleråriga period för Robert och Clara Wieck. Clara far, Friedrich Wieck, Roberts tidigare vän och pianolärare, hade förbjudit dem att träffas. Detta verk har dock tillkommit under en tid av ro och harmoni även om man också anar mörka bottenar. Det omfattar 8 stycken och är inspirerat av en roman av tonsättarens favoritförfattare E.T.A. Hoffmann. Verket är tillägnat – inte Clara – utan den engelska pianisten Anna Laidlow, som besökte Leipzig vid tiden för verkets tillkomst. Som så vanligt i Schumanns verk uppvisar *Fantasiestücke* stora kontraster, som speglar tonsättarens sammansatta personlighet. Stämningen växlar ständigt mellan det dionysiska, passionerade och djärva och det apolloniska, drömska och inåtvända. Det är egenskaper

som förkroppsligas i två personlighetstyper, Florestan respektive Eusebius.<sup>6</sup> Det är alltså dessa fiktiva gestalter som är verkets huvudpersoner.

1 *Des Abends*, På kvällarna, ska spegla Eusebius drömmande karaktär. I originalnoterna döljer sig temat i en komplicerad notbild, som är uppbyggd av trioler i 2-takt:



Det skulle kunna förenklas till en notbild, som bara visar temats toner:



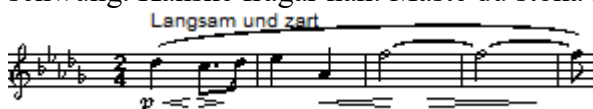
Melodin framträder då lättare, men upplevs vid avlyssning som noterad i tretakt:



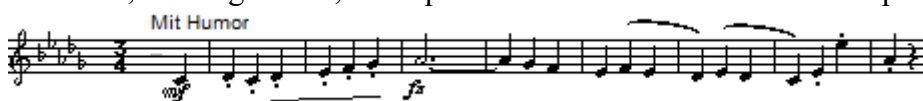
2 *Aufschwung*, ett av pianolitteraturens mest kända stycken, uppvisar en hänförelse som bara Florestan kan uppleva:



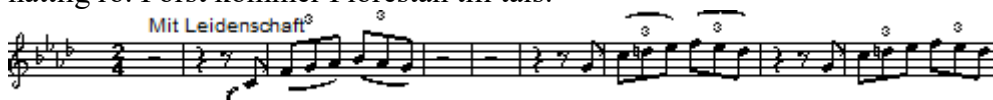
3 *Warum*. Varför, är Eusebius stilla undran över omåttligheten och överdrifterna i *Aufschwung*. Kanske frågar han: Måste du stöka så?



4 *Grillen*, Konstiga infall, ska representera Florestan och hans överspändhet.



5 *In der Nacht*. Här förenas båda personligheterna. Stycket visar både passion och nattlig ro. Först kommer Florestan till tals:



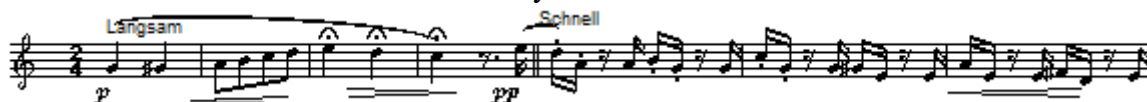
<sup>6</sup> Dessa två karaktärer skapades tidigt av Schumann i hans dagböcker och figurerade sedan som pseudonymer för honom själv både i verk och i tidningsartiklar i den av honom startade *Neue Zeitschrift für Musik*.

Sedan hörs Eusebius:



Flödet i denna lugna melodi bryts då och då av Florestans hetsiga inpass.

6 *Fabel* visar också upp de två jagen. Vem som är vem råder det inget tvivel om. Det är den "raske" Florestan som dominerar i stycket.



7 *Traumes Wirren*, förvirrade drömmar. Florestan drömmar i början och slutet:



Eusebius drömmar i mittpartiet:



8 *Ende vom Lied*, Slutet på sången. Schumann beskriver stycket som en kombination av bröllops- och begravningsklockor.



### *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 *Papillons* och *Kinderscenen*, utan av längre, ganska självständiga stycken, som Schumann själv kallar fantasier. De spelas dock ofta i sin helhet. Titeln syftar på ETA Hoffmanns romanfigur, kapellmästaren Johannes Kreisler. Denne var huvudperson i flera av Hoffmanns romaner<sup>7</sup> 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 Eusebius-karaktärer. Det dramatiska verket, som påstås ha tillkommit på fyra dagar har tillägget: *Tillägnad vännen F. Chopin*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> En av romanerna heter *Kreisleriana*.

<sup>8</sup> Vänskapen mellan de två tonsättarna verkar vara något enkelriktad. Schumann nämner ofta Chopins namn i skrifter och dagböcker och uttalar sig i allmänhet mycket positivt om hans musik. Chopin nämner nästan aldrig Schumanns namn och när det sker är det ofta felstavat. De träffades flyktigt vid två tillfällen. När Chopin 1840, som gengåva till *Kreisleriana*-dedikationen, tillägnar Schumann sin Ballad i F-dur op. 38:2 är texten: *Tillägnad Herr Robert Schumann*. Skillnaden i formuleringen är talande.

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.<sup>9</sup>*

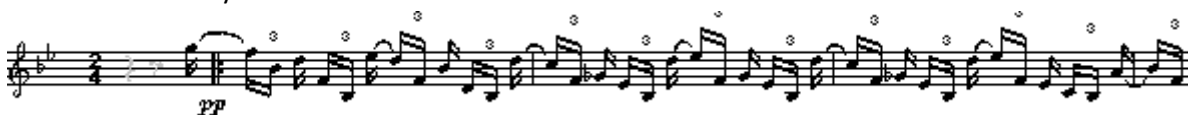
Ingen som på allvar lyssnar på dessa verk kan tvivla på att Schumann var en av musikhistoriens mest unika och egensinniga tonsättare. I cykeln växlar briljanta, snabba stycken med långsamma, lyriska. De 8 fantasierna har i sin tur flera kontrasterande avsnitt. En sammanhållande länk är tonartsvalen. 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.

**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 bestående av arpeggio-trioler:



inramar en mera lyrisk B-del:

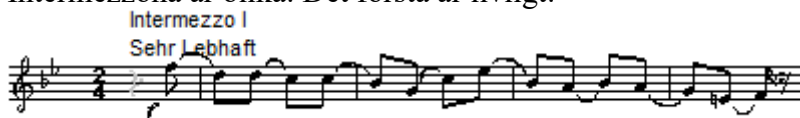


**2. Sehr innig und nicht zu rasch.** Detta är det längsta och antagligen också det mest kända stycket. Tonarterna är nu B-dur – g-moll – B-dur. De fördelar sig på fem olika avsnitt: ABACA där B och C är intermezzon, det andra i g-moll.

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:



Det andra är mer passionerat och dramatiskt. Notexemplet visar den första reprisens tema i avskalad form:

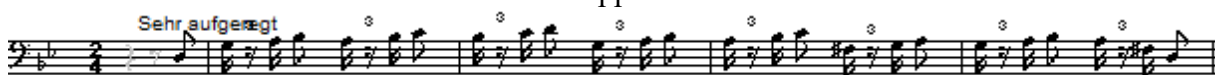
<sup>9</sup> Brev från Robert till Clara den 14 april 1838.



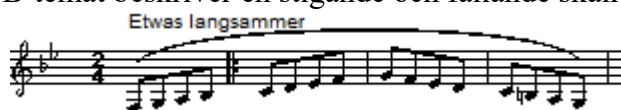
Innan A-delen återkommer i förkortad version, finns ett avsnitt med bearbetning av A-temat, bland annat i flera olika tonarter. Den utsökta avslutningen är värd en kommentar. De vanliga avslutningsfraserna blir spännande i händerna på en harmonikens mästare:



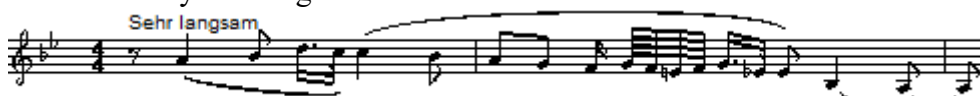
3. *Sehr aufgeregt* utgörs av två korta och rörliga avsnitt. A, inramar ett längre och långsammare B-parti. Tonarterna är g-moll – B-dur – g-moll. A-temat är här återgivet i förenklad form för att man lättare ska kunna uppfatta melodin:



B-temat beskriver en stigande och fallande skalarörelse.



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. A-temat är mycket långsamt:

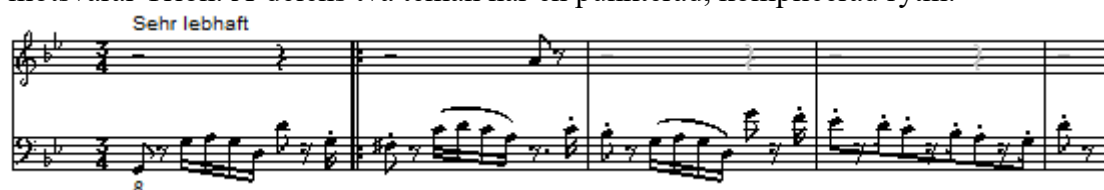


B-temat är betydligt rörligare



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 3/4 takt och har scherzokaraktär med formen ABA, där B motsvarar Trion. A-delens två teman har en punkterad, komplicerad rytm:



B-temat byggs upp av jämna åttondelar men är inte mycket lättare att vissla i duschen.



I detta avsnitt finns även en 16 takter lång passage av uppåtsträvande 8-delsfigurer, med betoningarna lagda på vartannat taktslag. Man upplever alltså de 16 takterna om vardera 3 fjärdedelar som 24 takter bestående av 2 fjärdedelar, rytmik ekvilibristik i den högre skolan.

Både A- och B-delen går i 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.

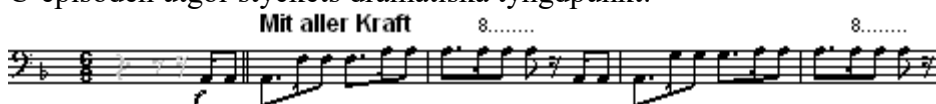
**8. *Schnell und spielend*** har, liksom stycke nr 2, två kontrasterande avsnitt enligt formmönstret ABACA. A-temat inleds med ett distinkt tema:



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 takten 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.

### Fantasi 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 återgälda 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*

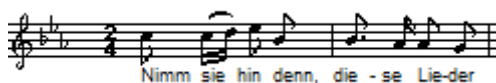
*för den, som hemligt lyssnar.*

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).

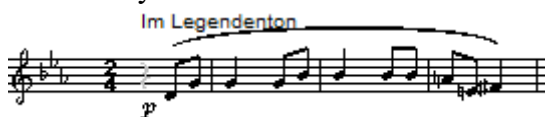
Ett andra tema inleder b, som avslutas med en fermat (vilopunkt).



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:



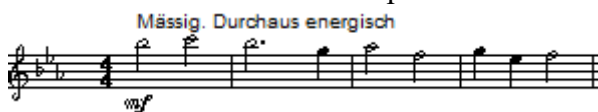
Satsen avslutas med en förkortad version av det första avsnittet, A. Huvudtemat är nu utformat på ett sätt, som fanns redan i första A och utgör en direkt kopia av detta:



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:



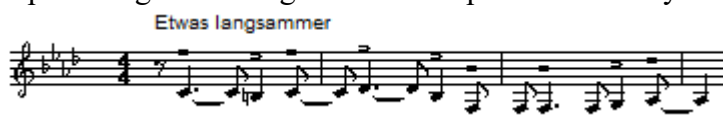
I samma tempo fortsätter B, med en melodi i högerhanden, utsmyckad med ett punkterat ackompanjemang som sköts av samma hand, medan vänsterhanden kanonlikt imiterar temats början:





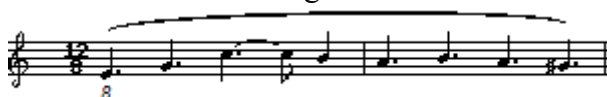
Det punkterade ackompanjemanget växer ut och dominerar med sin energi en stor del av satsen. När A-temat återkommer är det starkt synkoperat.

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 ackompanjement:



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.

## Arabeske op. 18

1839

I slutet av 1838 lämnar Schumann Leipzig för att bosätta sig i Wien. En av anledningarna var att introducera sin tidskrift, *Neue Zeitschrift für Musik*. Framgång i denna fråga uteblev dock och Schumann trivdes heller inte i staden, och hamnade ofta i svåra depressionsperioder. Trots detta gör han bestående insatser genom att upptäcka flera av Schuberts glömda verk. Han får av Schuberts bror bl.a. en kopia av den stora C-dur-symfonin (nr. 9) som han har med sig till Leipzig. Den uruppförs av Mendelssohn den 21 mars 1839.

Under tiden i Wien komponerar han också två pianoverk i mindre format, *Arabeske* op.18 och *Blumenstück* op.19. Kanske har Arabeske blivit mest älskat och spelat av de två. Lite urskuldande lär Schumann ha påpekat för en vän att stycket i första hand var avsett för kvinnor. Det har inte hindrat många manliga pianovirtuoser att framföra det, ett faktum som säkert trots allt skulle ha tilltalat Schumann. Han avskydde virtuositet för dess egen skull och skrev sällan musik som lät virtuos. Däremot kräver många av hans verk virtuositet för att kunna spelas. Men Arabeske hör knappast till dessa; att virtuoser väljer att spela verket visar bara att de även är musiker.

Formen är en enkel rondoform, A-B-A-C-A. Melodierna är enkelt uppbyggda i 8-takters perioder. Vänsterhanden bjuder på ett förhållandevis enkelt arpeggio-ackompanjemang. Och ändå skapas magi av innerligaste slag.

A-delen, om 40 takter, har i mitten en 8-taktig mellandel, byggd på samma punkterade rytm som temat i övrigt:

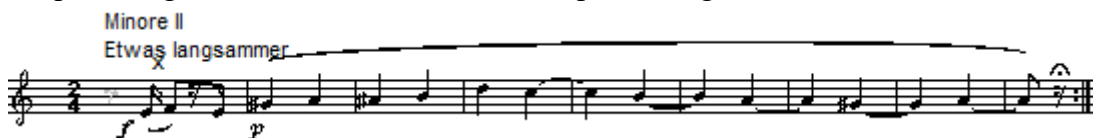


Den första episoden, B, går i e-moll och verkar i förstona som något helt nytt. Punkteringarna har ersatts av jämna 8-delar men man känner i temat igen det första temats intervall-mönster:



En överledning leder tillbaka till A-delen, som nu fått en lite annorlunda stämma i vänsterhanden.

C-episoden går i a-moll och har fått tillbaka punkteringarna, i alla fall i vänsterhanden:



När A-delen återkommer och avslutas, känns det som ett naturligt slut. Men Schumann överraskar med en eftertänksam coda, *Zum Schluss*. I den finns en fras, som alltid för mina tankar till en passus *Widmung*, inledningssången i *Myrthen* op. 25:



## 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 Pfarrus *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 pekpinna.

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

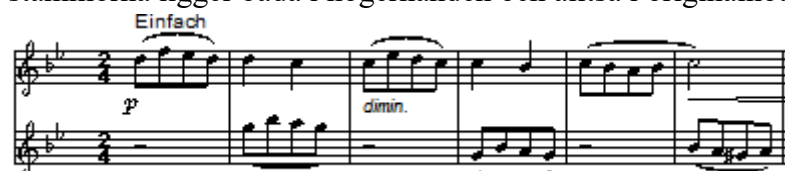


Nr 2, som handlar om en *Jägare på lurpass*, har som väntat en annan karaktär. Kanske speglas upplevelsen av lyssnarens inställning till jakt. Men nog vill väl kromatiken antyda känslor av olycksbådande natur, och kanske kan man ana i slutets avstannande durackord, följda av tema-triolerna *a tempo*,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

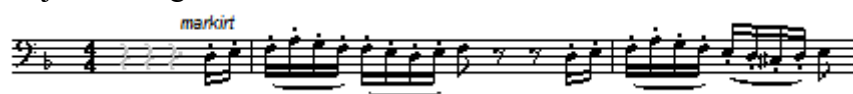
Die Blumen, so hoch sie wachsen,	Die hat es nicht von der Sonne:
Sind blass hier, wie der Tod;	Nie traf sie deren Gluth;
Nur eine in der Mitte	Sie hat es von der Erde,
Steht da, im dunkeln Roth.	Und die trank Menschenblut.

F. Hebbel<sup>10</sup>

Den kusliga början:



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

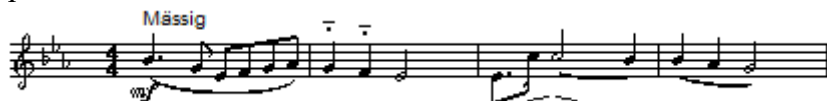


<sup>10</sup> Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) var en framstående tysk poet och dramatiker. Som son till en fattig murare gjorde han en på den tiden osannolik klassresa. Bland hans dramatiska verk kan nämnas *Genoveva* vars tonsättning sysselsatte Robert Schumann under den tid han arbetade med *Waldszenen*.

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.<sup>11</sup>

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.



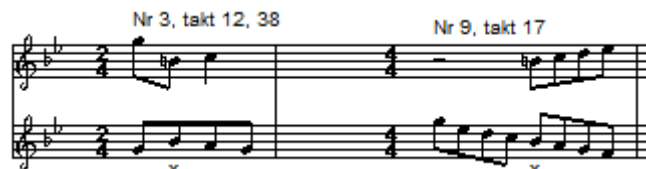
Mittdelen i Ass expolaterar samma rytm.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Det första exemplet finner man redan i takt 3 av notexemplet nedan.<sup>13</sup> Den har stor likhet med inledningstakten i nr. 6 *Herberge*.



Ett annat exempel är hur en pikant kollision mellan tonerna h och b i nr. 3 *Einsame Blumen*, också blixtrar förbi här 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.

<sup>12</sup> <https://taruskinchallenge.wordpress.com/2010/08/18/schumanns-waldszenen-fragments-of-exterior-and-interior-nature/>

<sup>13</sup> Notexemplet har av tekniska skäl inte kunna skrivas i de 4/4 som originalnoterna är noterat i.