

Schumann, Robert (1810-1856)

Tysk tonsättare och musiksribent

Robert Schumann personifierar romantiken kanske mer än någon annan i musikhistorien. Av de sju betydande musikprofilerna födda åren 1803-13 skulle antagligen bara fransmän välja Berlioz, och endast operaälskare välja Wagner eller Verdi. Och Liszt som tonsättare håller kanske inte riktigt samma klass som de övriga, hans h-mollsonat till trots. Av de återstående två var Mendelssohn antagligen alltför bunden av de klassiska formerna och Chopin alltför begränsad till en enda genre för att förkroppsliga de flesta musiklyssnares romantikideal.

Till Schumanns fördel som romantikikon talar förutom hans musik även hans omfattande skriftställarverksamhet i den av honom grundade *Neue Zeitschrift für Musik* 1834. Tidigt litterärt intresserad – först 1830 bestämde han sig för att satsa på musiken – umgicks han livet ut med verk av Byron, Goethe, Schiller, Heine och Jean Paul. Hans kamp med sin pianolärare och svärfader in spe, Friedrich Wieck, om dottern Clara, har heller inte skadat bilden av Schumann som romantisk förebild. Längtan är ju en viktig beståndsdel i romantiken. Och längtan var ett centralt tema i Schumanns liv. Han längtade efter att bli en virtuos i Liszts klass. Han längtade efter att axla Berlioz mantel som överlägsen kritiker, han längtade efter att bli en ny Beethoven, han längtade efter att få sin käraste. Och endast den sista blev uppfylld, men hans liv slutade ändå i tragik. Det är romantik!

Schumann skrev musik i de flesta genrer, trots att han var en typisk lyriker. Hans fyra symfonier var länge nedvärderade men har mer och mer uppmärksamats trots en del påstådda formella brister. Hans pianokonsert i a-moll hör emellertid till genrens riktigt stora och står ständigt på musikrepertoaren världen över. Riktigt stora insatser, för att inte säga nydanande, gjorde han på pianomusikens och romanssångens områden, där han utgör en unik röst. Pianomusiken speglar hans kluvna natur som både virtuos och analytiker, både drömmare och ivrigt otålig (Se stråkkvartett op. 41:1). Bland betydande pianoverk kan nämnas *Papillon* op.2, *Davidsbündlertänze* op.6, *Carnaval* op.9, *Fantastycken* op.12, *Symfoniska etyder* op.13, *Kinderszenen* op.15, *Kreisleriana* op.16 och *Fantasi C-dur* op.17. Hela trettioåret ägnade han sig åt att utforska pianots möjligheter.

Att Schumann, med sina litterära intressen också skulle fångas av romanssångens uttrycksmöjligheter, är lätt att förstå. Under året 1840, då han gifte sig med Clara, tillkom 140 av hans sammanlagt 248 sånger. Han samlade gärna sina sånger i cykler, t.ex. *Liederkreis* (Heine) op. 24, *Myrthen* op. 25, *Liederkreis* (Eichendorff) op. 39, *Frauenliebe und Leben* (Chamisso) op. 42 och *Dichterliebe* (Heine) op. 48, alla från 1840. Bland hans körverk kan nämnas oratorierna *Scener ur Goethes Faust* och *Das Paradies und die Peri* (1843). Schumanns kammarmusik är av högsta klass. Förutom pianokvintetten och pianokvartetten som kanske är de mest framförda, skrev han även 3 stråkkvartetter, 3 pianotrior, 3 violinsonater och flera mindre verk för cello, viola, klarinett, oboe resp. horn + piano.

År 1854 förvärrades den sinnessjukdom¹, som fördyrade Schumanns liv och som kanske redan Friedrich Wieck anat 25 år tidigare, när han på det bestämdaste motsatte sig giftermålet mellan Robert och Clara. Robert Schumann avled 1856 på ett sjukhus i Endenick. Clara Schumann blev en av de främsta ambassadörerna för hans musik.

¹ Mycket tyder på att Schumann led av bipolär affektiv sjukdom (manisk-depressiv sjukdom), och på senare år även av hjärnsyfilis, alltså ett tertiärt stadium av en i ungdomen förvärvad syfilis. Se Läkartidningen nr 34, 2010, volym 107

Violinsonat nr 1 a-moll op. 105

1. *Mit leidenschaftlichen Ausdruck* 2. *Allegretto* 3. *Lebhaft*
1851

Den 11 september 1851 påbörjar Robert Schumann arbetet på sin violinsonat i a-moll. Den var klar den 16 september! Stycket var det första av de tre betydande kammar-musikverk, som tillkom under endast ett par månader. De andra två är Pianotrio op. 110 och Violinsonat nr 2 op. 121. Liksom i de två första kvartetterna från 1842, utvecklar Schumann i violinsonaterna från 1851 ambivalensen mellan tonarterna a-moll och F-dur. Eller kanske ska man tala om tonartsdualism; i *The Cambridge Companion to Schumann* talar Linda Corell Roesner t.o.m. om en sammansmältning av de två tonarterna i a-mollsonaten.

Det synkoperade huvudtemat i inledningssatsen, *Mit leidenschaftlichem Ausdruck*, hörs omedelbart i fiolen:



Den ovan påpekade tonartsdualismen märks tydligt, när huvudtemat upprepas. Det inleds då i F-dur (med ett dominantseptimackord, C7):



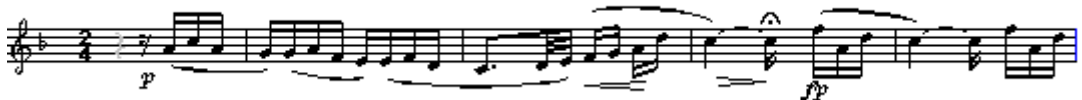
Förutom synkoperna (takt 2 och 5) är lång-kort motivet (t.ex. takt 4) typiskt för satsen. Båda dessa rytmstrukturer återfinns i sidotemat (takt 2 och 5-7 resp. takt 1 och 3 nedan) och satsen gör alltså ett monotematiskt intryck:



Enligt klassiskt mönster går sidotemat i satser med molltonart ofta i parallelltonarten, vilket här skulle betyda C-dur. Schumann smyger sig in i denna tonart och först efter 25 takter i sidogruppen hörs ett avslut som tydligt fastställer C-dur. De två temamotiven, lång-kort och synkoperna, bearbetas i genomföringen. Efter den konventionella återtagningen med sidotemat i A-dur, följer en coda i a-moll, som inleds med huvudtemats 2 första takter.

Andra satsen, *Allegretto*, har intermezzo-karaktär men med en okonventionell uppbyggnad. Form var för Schumann inte något statiskt utan var alltid anpassad efter respektive verk. Kanske kan lyssnaren ha hjälp av följande schema: ABACA.

A är i sin tur tredelad, aba, med två dominerande idéer. Den första, a, är en vacker sång:



Den avlöses av en enkel dansmelodi, b:



Sångmelodin, a, återkommer en andra gång och avslutar första del av satsen, A. Avsnitt B består av ett mollparti som endast blir ett kontrasterande mellanspel:



På nytt hörs det inledande A-avsnittet. C består av en bearbetning av danstemat b i A. Det är alltså fråga om en slags genomföring. I sista A-avsnittet är b förändrat tonalt.

Sista satsen, *Lebhaft* (a-moll), är liksom den första hållen i sonatform. Men liksom där är det fråga om en sonatform som, i stället för den normala konflikten mellan tonika och dominant (i mollsatsen ofta tonika och parallelltonart), i stället betonar en enhetlighet både tonalt och tematiskt. Det senare medför en form av monotematik. Det var en teknik som använts redan av Haydn, men för Haydn och övriga wienklassiker utgjorde tonartsväxlingen en viktig dramatisk kontrast. Schumann underminerar alltså båda dessa grundelement i den klassiska sonatformen. Mera om detta nedan. Huvudtemat är ett perpetuum mobile-tema av kraftfullt slag. Första takten börjar i pianot och upprepas omedelbart i violinen. Stämmorna är inflätade i varandra, men följande kombination verkar utgöra början på temat:



I stället för sidotemat i parallelltonarten C klingar det ut i F-dur, vilket ju, enligt Schumanns tonartssyntes är i stort sätt samma tonart som a-moll.



Sidotemat skapar heller ingen tonal kontrast och det är därför inte förvånande, att expositionen i slutet omärkligt återvänder till a-moll. Härigenom kan perpetuum-mobile-effekten hos temat behållas när expositionen repriseras. Även genomföringen börjar i tonikan, vilket var synnerligen ovanligt under wienklassicismen. Men efter kort stund dyker ett nytt tema upp och nu är det i dominanttonarten (E-dur).



I denna tonart fortsätter utvecklingen av satsens huvudtema. Återtagningen börjar som brukligt med huvudtemat. När det blir dags för sidotemat hörs det i de inledande takterna i a-moll men glider sedan över i A-dur. Det nya temat i genomföringen visar sig vara inte helt nytt. När codan (a-moll) inleds med 1:a satsens huvudtema, ser man att E-dur-temat i sin början har stora likheter med just detta tema. Codan i övrigt ger en resumé av expositionens båda teman.

Violinsonat nr 2 d-moll op. 121

1. *Ziemlich langsam – lebhaft* 2. *Sehr lebhaft* 3. *Leise, einfach* 4. *Bewegt*
1851

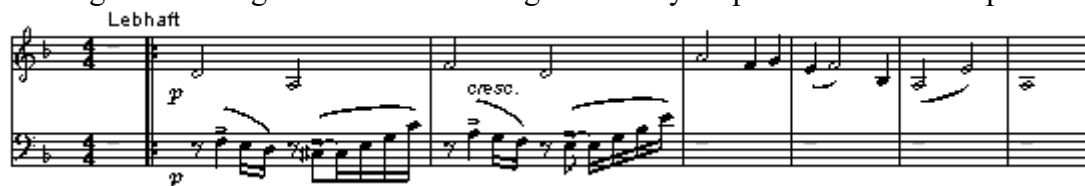
Som förklaring till sonatens tillkomst lär Schumann ironiskt ha sagt att han inte tyckte om den första och därför skrev en ny. Den är större, inte bara i formatet, och försågs också med titeln *Zweite Grosse sonate für Violine und Pianoforte*. Den skrevs för vännen Ferdinand David, konsertmästaren vid Der Leipziger Gewandhausorchester och tillägnades även denne. Fyra bokstäver ur vännens namn DA(vid), F(erdinan)D är också invävda som toner i ett av satsens tema.

Den långsamma inledningen börjar med tonerna d, a, f, d.



Dessa fyra toner bildar också början i huvudtemat, som därmed blir satsens motto.

Ytterligare ett viktigt motiv hörs samtidigt som en synkoperad motstämman i pianot:



Motiven i motstämman's första takter får snart en något annorlunda utformning, som kommer att höras åtskilliga gånger i satsen:



Linda Corell Roesner² påpekar att huvudtemats rytmiska drag är minst lika viktiga som dess melodiska intervall. De fyra tonernas rytmik genomsyrar faktiskt hela verket och tycker man att den låter bekant kan det bero på att samma 4-tonstrytm inleder den berömda pianokvintetten. Sidotemat introduceras i violinen med delvis samma synkopering i pianot som i huvudtemat:



Man kan också se att sidotemat's först takt har samma synkopering som huvudtemat's fjärde takt. Huvudtemat återkommer i slutet av expositionen, som enligt partituret ska tas i repris.

Genomföringen utvecklar båda temana polyfont. Motivet från pianots motstämman (notexempel 3 ovan) är ymnigt förekommande i olika varianterna.

Återtagningen börjar omärkligt utan åthävor med huvudtemat. Sidotemat står nu i D-dur. En coda i snabbare tempo avslutar satsen.

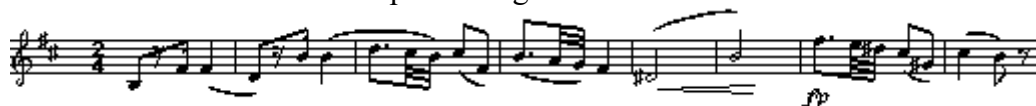
De två mellansatserna är tematiskt hopkopplade vilket kommer att framgå nedan. Först ut är ett scherzo med beteckningen *Sehr lebhaft*. Det har femdelad form med två olika trior, ABACA. A-temat är oerhört kraftfullt bestående av två fraser båda med upptakt, det första byggt på "trioler", det andra på fyra punkterade fjärdedelsnoter, var och en med fortemarkering. Visst är det väl rytmen i första satsens motto vi hör här i de jämna forte-tonerna:



Den första trion (B) är lyrisk. I takterna 1, 3, 5 och 8 återfinner vi mottots rytm:



Den andra (C) är mer marschlik och också den med mottots rytm i de två första takterna om man bortser från punkteringen:



² L. C. Roesner, "The chamber music" *The Cambridge Companion to Schumann*, Red. Beate Perrey, 2007

När A-delen återkommer en sista gång, får i slutet de fyra fortetonerna nya intervall:

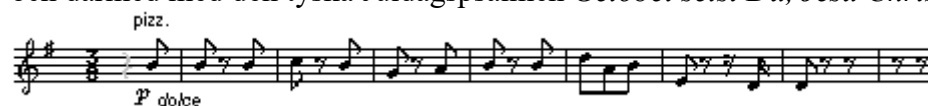


som Schumann omedelbart omvandlar ytterligare ett steg till en korallliknande melodi i fortissimo. Den klingar triumfatoriskt ut i H-dur:



Koralmelodin är intressant av flera skäl. För det första är den oerhört lik koralmelodin från sista satsen i Mendelssohns pianotrio i c-moll³. För det andra utgör den tematiskt underlag för nästa sats, som den därmed föregriper.

Den långsamma satsen, *Leise, einfach*, kan sägas vara tema med variationer och överraskningar. Temat har många drag gemensamma med föregående sats koralmelodi och därmed med den tyska Juldagspsalmen *Gelobet seist Du, Jesu Christ*:

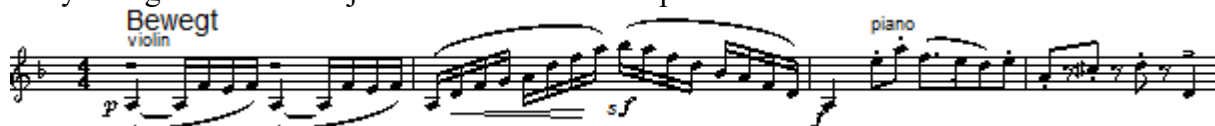


Två variationer följer, varpå stämningen plötsligt bryts av ett inpass påminnande om scherzotemat i föregående sats.



Ytterligare en variation följer och därefter en kort coda med reminiscenser av scherzotemat. Någon har med all rätt kallat satsen *en pärla i romantikens kammarmusik*.

Finalen, *Bewegt*, domineras av ett tema som kanske kan uppfattas som en rörlig, försvunnen fråga i violinen följt av ett kraftfullt svar i pianot.



Expositionen ska tas i repris. Genomföringen början är intressant:



I de två första takterna känner vi igen en variant av första satsens huvudtema, hela verkets motto (1). De nästa två takterna har samma rytmiska mönster som "svaret" i finalens huvudtema (2). Sedan följer en takt med motiv ur den rörliga delen i samma huvudtema (3) och slutligen hittar man en viktig rytmisk ingrediens, en synkop, i första satsens huvud- och sidotema. När Clara Schumann en gång inför en elev avslöjade: *Schumann skrev aldrig en not, en paus eller en punkt som inte har sin mening* är man benägen att tro henne. Vid samma tillfälle påpekade hon: *Schumann blir ingenting om han inte spelas rytmiskt. Han är en poet, full av känsla och fantasi, men han är aldrig sentimental; du får aldrig låta hans musik bli sentimental.*⁴

Återtagningen följer expositionens upplägg. Satsen avslutas av en coda i D-dur.

³ Koralen i Mendelssohn-trion påstås ibland vara *Vor deinen Thron tret ich hermit* men den påminner mer om *Gelobet seist Du, Jesu Christ*, vilket också bekräftas i Mark Radice, *Chamber Music*, 2012.

⁴ Fanny Davis, elev till Clara Schumann, *Cobbett's cyclopedic survey of Chamber music*, Oxford: 1930

Violinsonat nr 3 a-moll op

1. *Ziemlich langsam. Lebhaft* 2. *Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell*
3 *Lebhaft* 4. *Finale: Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo*
1853

För många Schumannälskare har det alltid varit svårbegripligt att kvaliteten på så många av Schumanns sena verk från och till varit ifrågasatt. Men det är lätt att hitta motsägelser i kritikers utlåtanden. Ett upprepat motiv i flera satser efter varandra kan betraktas som ett genialt sätt att skapa en inre enhetlighet i verken. Men det kan också tolkas som exempel på en åldrande tonsättarens sinande idérikedom.⁵ Man kan tycka att Schumann alltför ofta drabbas av denna ”dubbelmoral”. Och förklaringen är ofta, att den psykiska sjukdom som drabbade Schumann påverkade hans omdöme och förmåga. En liknande bedömning har länge varit rådande om Smetana vad gäller hans 2:a stråkkvartett. Den har länge betraktats som ett kaotiskt verk av ett sjukt psyke. Det kan därför vara på sin plats att påpeka att det finns tusentals violinister som betraktar Schumanns violinsonater som lika älskansvärda som Beethovens, Brahms och Francks sonater. Och för Arnold Schönberg var Smetanas 2:a kvartett en uppenbarelse.

Få av Schumanns verk har varit mer ifrågasatta än den 3:e violinsonaten. Det är ett verk, som nästan aldrig kommenteras i kammarmusikguider. Även de kommentatorer som betraktar många av Schumanns sena verk som mästerverk brukar förbigå den med tystnad. T.o.m. *The Cambridge Companion to Schumann*, som ägnar mycket utrymme åt diskussioner kring Schumanns sena verk, lyckas kringgå just den; i kapitlet om Schumanns kammarmusik diskuteras de två första violinsonaterna, men den tredje sonaten nämns inte med ett ord! Ändå innehåller den Schumanns bidrag från den mycket omtalade FAE-sonaten, som Schumann skrev tillsammans med sin elev, Albert Dietrich och den nyvunne vännen Johannes Brahms. Sonaten var en hyllning till den likaledes nye vännen Joseph Joachim. Alla satserna utom Brahms scherzo innehåller teman med tonerna f, a och e, alltså de första bokstäverna i Joachims motto *Frei aber einsam*. Joachim var förtjust över presenten och kunde med lätthet identifiera de tre tonsättarnas bidrag. I denna sin andra a-mollsonat kompletterade Schumann sina två bidrag till FAE-sonaten, satserna 2 och 4, med två nyskrivna satser, nr 1 och 3.⁶

Vad är då orsaken till att detta verk under så lång tid blivit åsidosatt? Några månader efter färdigställandet försökte Schumann begå självmord men räddas och placeras på mentalsjukhus i Endenich nära Bonn. Där skulle han förbli till sin död. Det påstås att Clara Schumann inte tyckte om verket, trots att hon flera gånger – ”Mit Begeisterung” – spelade verket tillsammans med Joseph Joakim. Hon (och J. Brahms och J. Joachim) bestämde efter makens död att sonaten (tillsammans med den under samma period komponerade violinkonserten) inte skulle få publiceras förrän 1956, 100 år efter tonsättarens död. De första 100 årens tystnad har alltså sin förklaring. De kommande 60 årens brist på intresse är desto mera anmärkningsvärd. Tydligt har familje- och vänskretsens slutgiltiga omdöme om verket, att det var präglad av hans mentala hälsa och därmed inte var representativt för honom som tonsättare, fått dominera även många nutida kritikers syn på stycket.

⁵ John Daviero gör i *The Cambridge Companion to Schumann* en intressant jämförelse mellan en vanlig syn på ett upprepat 4-tonns motiv i Beethovens kvartetter op. 130, 131 och 132 och en motivupprepning i två sena Schumannverk. Det första exemplet tas som tecken på tonsättarens vilja att skapa en inre enhet i verken, medan Schumanns återanvändning anses utgöra bevis på dennes oförmåga att skapa nytt.

⁶ Detta är satsföljden i en utgåva från Schott Musik International, Mainz 2001. Många av de tillgängliga inspelningarna har dock satserna i en annan ordning, där de nyskrivna satserna får placeringen 1 och 2. Det lär finnas två manuskript, båda med fyra satser, men där den inbördes ordningen inte klart framgår.

Det är svårt att tro att en amatörlyssnare utan kunskap om bakgrunden till den tredje sonaten skulle uppleva den som väsensskild från de två första, möjligen stormigare. Är det verkligen självklart för musiker av facket och musikvetare att musik och partitur visar tydliga tecken på musikaliska tillkortakommanden? Musikaliska uttryck för själslig vanda kan ju inte per definition vara kvalitetssänkande. *För att kunna ge konstnärligt uttryck för själslig ångest måste man ha befälet över sitt förnuft.*⁷ Kan det rent av vara så att Clara Schumanns omdöme i denna fråga för en gångs skull sviktade? Enligt musikvetarna Michael Struck och Reinhard Kapp är den förmenta kvalitetsbristen i Schumanns sena verk inget annat än en myt.⁸ Myten uppstod kort efter Schumanns död, och levde vidare under hela 1800-talet med benägen hjälp av inflytelserika musikikoner som Joseph Joachim och Eduard Hanslick. Av det sagda följer inte att alla sena Schumannverk nu kan ges en kvalitetsstämpel. Och man får naturligtvis fortfarande tycka vad vi vill om verken, men det bör ske efter avlyssning och partiturstudier, inte p.g.a. förutfattade meningar.

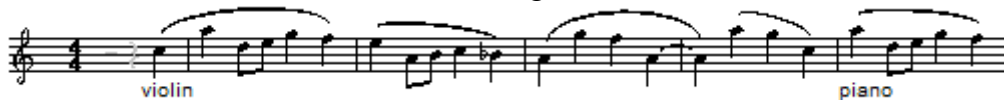
När Schumann i första satsen inleder med en fallande liten sext, har han naturligtvis det längre fram i verket kommande FAE-motivet i tankarna (se sats 2 nedan). Som synes bildar de två första tonerna samma fallande intervall som i FAE-motivet, men här sänkt en halv ton:



De passionerade utbrotten lindras och blir snart ömsinta, när inledningen fortsätter. Den är lång och övergår nästa omärkligt i *Lebhaft*-avsnittet, vars huvudtema bygger på inledningstemat:



Sidotemat i F-dur inleds med en stor, stigande sext:



Genomföringen behandlar båda temana, men störst utrymme får huvudtemat. Återtagningen innefattar inte introduktionen utan börjar med huvudtemat. Sidotemat står nu i A-dur. Tonikan, a-moll, återvänder i codan, som åter tar upp huvudtemat.

Andra satsen, *Intermezzo*, är identisk med den i FAE-sonaten (se dock fotnot 6 ovan). I den korta satsen dominerar två teman, som växlar med varandra. Det första inleds med tonerna f, a, e. Vi känner igen den fallande sexten från första satsen:



Den andra melodin är rörligare:



De båda temana utgör en utsökt, rogivande kombination, och satsen är en liten pärla.

⁷ Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Robert Schumann: 'Glücklichsein und tiefe Einsamkeit'*, Stuttgart 1994.

⁸ Michael Struck, *Die Umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, 1984
Reinhard Kapp, *Studium zum Spätwerk Robert Schumanns*, 1984

Den tredje satsen, *Lebhaft*, är liksom den första komponerad strax efter FAE-sonatens färdigställande. Den har karaktär av vals, men har funktionen av ett scherzo. Detta kan betraktas som femdelat med två trior, alltså med formmönstret ABACA. Men i så fall består A-delen endast av 8 takter!

I det korta A-avsnittet spelas temat i pianot, medan violinen imitativt upprepar frasens rytm med en takts fördröjning:



I B fungerar rytmen i A-temats första takt som ackompanjemang till violinens melodistämma. I den känner vi igen de tre tonerna i FAE-mottot (X-markerade):



Temat i C har likheter med B-temat men ackompanjemanget är annorlunda:



Efter sista A följer en coda på samma material.

Finalen börjar med en tvåtakters introduktion, som omedelbart presenterar de tre mottotonerna i pianots basstämma:



Den går direkt över i satsens huvudtema:



Sidotemat (F-dur, liksom i första satsen) ska spelas energiskt:



Genomföringen inleds med första delen av huvudtemat innan ett kort fugato tar vid. Temat har samma rytm som huvudtemats första takt men är intervallmässigt en variant av mottotemat:



Huvudtemat bearbetas därefter på nytt.

Återtagningen börjar med den korta introduktionen innan huvudtemat tar vid. Sidotemat går nu i A-dur.

Codan utvecklas till en virtuos uppvisning. När dessa fraser spelas av violinister till synes utan svårigheter, ska man veta att mycket arbete ligger bakom instuderingen. Violinstämman är långt ifrån idiomatiskt skriven. Detta kan också ha bidragit till sonatens undanskymda plats i violinsonatlitteraturen. Varför lägga ner så mycket arbete på en svårspelad sonat som dessutom, visserligen förment men dock, under så många år har påstått hålla en kvalitet som inte är värdig tonsättaren?

Några icke-cykliska duoverk

Kammarmusikförbundets verkkommentarer har i huvudsak kommit att omfatta s.k. cykliska verk, alltså flersatsiga kompositioner som bildar en enhet, formmässigt sammanhållna av tonartsföljder och tematiskt material. Ett sådant verk kallas ofta sonat, trio, kvartett, kvintetter etc. och kan liknas vid en organism; satserna motsvarar organen som samarbetar med varandra till en enhet. Denna typ av verk ställer i allmänhet stora krav på exekutörerna – och kanske även på lyssnarna – och har ofta ställts emot en lättare typ av verk, som är mer lämpade för musikamatörer. I den tyskspråkiga världen kallades den senare genren *Hausmusik* för att antyda att den snarare hör hemma i sällskapslivets salonger än i konsertsalen. Verken var ofta ensatsiga och blev mycket populära under 1800-talets romantik. De kallades ibland *karaktärsstycken* och fick titlar som skulle antyda stämningssinnehållet, t.ex. *romans*, *ballad*, *intermezzo*, *nocturne*. Många av Chopins pianostycken är av detta slag, och man inser därför omedelbart att begreppet också innefattar musik som är allt annat än lämpad för att framföras av amatörer. Schumann är berömd för sina samlingar av karaktärsstycken för piano i cykler med namn som *Papillon* och *Carnaval*. Men han har även samlat ensatsiga kammarmusikverk under gemensam titel. De är av hög kvalitet och höjer sig betydligt över det som brukar gå under benämningen salongsmusik. Schumanns kammarmusikverk från 1849 och några från 1851 och 1853 utgörs av sådan ”kleinkunst” i form av romanser och fantasier för piano och ytterligare ett eller två instrument. Schumann bagatelliserade ibland dessa verk. *Märchenbilder* från 1851 beskrev han t.ex. som ”Kinderspässe, es ist nicht viel damit” (Barnsligt skämt, som det inte är mycket bevänt med) men för det mesta är det inga verk lämpade för amatörer. De ställer stora krav på tolkarnas teknik och mognad.

Adagio och Allegro op 70

1849

Verket, som ursprungligen hette *Romanze und Allegro*, tillkom under Schumanns produktiva år, 1849, då han också skrev mindre stycken för klarinett (op. 73) och oboe (op. 94). Det skrevs ursprungligen för piano och ventilhorn. Det var kanske det första kammarmusikverket för det då nyligen konstruerade ventilhornet, och det följdes av Koncertstycke för fyra horn och orkester op. 86. Adagio och Allegro finns även i versioner för violin, viola och cello och hörs även ofta för andra instrument, t.ex. oboe. Stycket lär utgöra ett exempel på Schumanns idé att skriva musik för amatörmusiker, som skulle kunna framföras i hemmet eller salongen. Men man måste vara en enastående duktig amatörhornist för att musikaliskt och tekniskt bemästra stycket. Påfallande mindre krävande är verket för övriga instrumentalister, åtminstone stråkinstrumenten.

Adagiot har en del likheter med *Adagiot* i Schumanns 2:a Symfoni. Det inleds omedelbart med en längtansfylld melodi i hornet. Den får efter några takter svar i pianot:



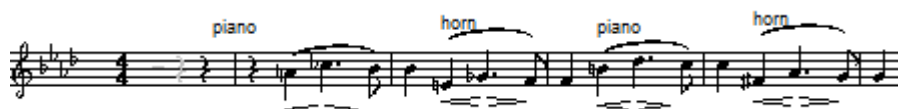
Svaret upprepas i hornet innan melodin går över i pianot. Satsen domineras av detta tema i olika versioner.

Allegrot har rondoform ABACABA.

A-temat liknar en fanfar, som faller i stället för att stiga:



B-episoden inleds i pianot till eget triolackompanjemang, men temat delas mellan instrumenten:



C-episoden har ett nytt tema, men motivet i takt 3-4 påminner om B-temats bågformade motiv. Episoden gör först en utflykt i H-dur:



A och B återkommer efter mönstret ovan och följs av en kort coda.

En dåtida recensent tyckte att verket bjöd ”på avsnitt med det mest innerliga och ömma uttryck men också på den mest eldfångda lidelsefullhet”.

Fantasistycken op. 73 för klarinett och piano

1. *Zart und mit Ausdruck* 2. *Lebhaft, leicht* 3. *Rasch und mit Feuer*
1849

Fantasistycken skrevs under ett par dagar i februari. Titeln kunde lika gärna stått i singularis. De tre styckena bildar nämligen en enhet med tydligt sammanhållande drag. Nästan alla teman börjar med upptakt, oftast en fjärdedel. Melodierna är sammansatta av motiv som ofta upprepas och bearbetas och första styckets inledande tema dyker upp i sista stycket. Som så vanligt hos Schumann uppvisar verket stora kontraster, som speglar Schumanns sammansatta personlighet. Stämningen växlar ständigt mellan det dionysiska och djärva och det apolloniska och inåtvända, förkroppsligat i Schumanns två alternativa jag, Florestan respektive Eusebius.⁹ Vid publiceringen fanns stämmor även för violin och cello, men stycket framförs mest av klarinett eller cello. Klarinettstämman är skriven för A-klarinet.

Mot en triol-rytm i pianot – en rytm som präglar hela pianostämman – klingar första styckets huvudtema ut i klarinetten. Det är en vemodig melodi i a-moll. Den första frasen börjar på subdominantackordet och gör därför intryck av halvslut snarare än början:

⁹ 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 hans *Neue Zeitschrift für Musik*.



Man kan lägga märke till att notexemplet, som visar den första meloditanken, består av 5 takter, inte 4, som vi är vana vid från populärmusiken. Att t.ex. stryka heltonen i takt 3 skulle ge en fyrtaktig halvperiod som skulle kännas rytmiskt bekväm men samtidigt göra melodin mindre spännande, banalare.

Med början i en trånande fras:



byggs en spänning upp som kulminerar i en uttrycksfull bågrörelse:



I ett kort mellanparti lämnas mollmodus till förmån för brutna ackord i F-dur:



Den första a-molldelen i det tredelade stycket återkommer men avslutas i A-dur.

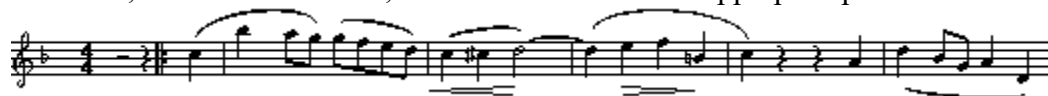
Om det första stycket är skrivet i Eusebius anda är det Florestan som talar i det andra. Första delens tema består av en dialog mellan piano och klarinett:



Dialogen fortsätter även i mittdelen, som går i F-dur. Den består av två repriser.



Även den andra reprisen uppvisar imitativ stämföring. Notexemplet visar klarinettstämmans, men den inledande, fallande 8-delsrörelsen upprepas i pianot:



Temats början är mycket likt första styckets huvudtema utan upptakt.

Första delen återkommer och övergår i slutet i en coda.

Sista stycket, *Rasch und mit Feuer*, är liksom de föregående stöpt i tredelad visform. Triorytmen från första stycket återkommer i pianostämman. A-delens tema karakteriseras av den uppåtgående 8-delsrörelsen och ett punkterat och synkoperat motiv som upprepas:



När detta 8-taktiga tema upprepas övergår det efter 4 takter på ett fullständigt naturligt sätt i första styckets inledningstema!

B-delens moll-tema har efter tre takter ett likande upprepat motiv.



Detta upprepade motiv utvecklas ytterligare i ännu en repris, som är längre än de förra. A-delen i A-dur återkommer och hela stycket avslutas med en lång coda där flera av hela verkets motiv skymtar förbi.

Tre romanser för oboe och piano op. 94

1 Nicht Schnell 2 Einfach, innig 3 Nicht schnell

1849

Verket tillkom samma år som styckena för horn (op. 70) och klarinett (op. 73). Romanserna, som är Robert Schumanns enda vek för oboe, skrevs i december i Dresden. De var avsedda som julklapp till Clara och hon framförde verket privat tillsammans med violinisten Francois Schubert de 27 december. Med oboist framfördes stycket först 1863, alltså 7 år efter Roberts död.

Föräggaren Simrock ville vid utgivningen trycka separata titelsidor för de tre versionerna för oboe, violin och klarinett, eftersom det inte ansågs bra för affärerna med ett stycke som hade flera alternativa instrument på titelsidan.¹⁰ Men Schumann ville att det tydligt skulle framgå att verket ursprungligen var tänkt för oboe och tillät inte dessa ändringsförslag. ”Om verket hade varit avsett för violin eller klarinett”, svarade Schumann, ”skulle det sett ut på ett helt annat sätt”. Av detta skulle man tro att stycket var idiomatiskt skrivet för oboe. Men så anses inte vara fallet. Trots att det till synes ser okomplicerat ut tekniskt, är det ett mycket krävande verk för oboisten, framför allt på grund av bristen på pauser i stämman. Det har också blivit ett verk som ofta finns på kravlistan för oboe-tävlingar världen över.

Det har från och till väckts en del frågor kring tillkomsten av verket, eftersom originalmanuskriptet gått förlorat. Bl.a. har en oboe-professor från California State University lekt med tanken att det var Clara som skrev stycket.¹¹ Flera skäl har angetts. Denna Schumanns mest produktiva period, sammanfaller med en period under vilken Clara Schumann inte komponerar något. Man har också påpekat att det ur familjeekonomisk synpunkt vore naturligt om eventuella verk av Clara hade publicerades under makens namn, som inte bara hade rätt kön utan också var mest känd som tonsättare. Om allt detta kan man läsa i en doktorsavhandling av Casey Leigh Knowlton, *Is There Romance after Schumann?* från Florida State University, College of Music, 2016.¹² Efter en jämförande analys av oboeromanserna op. 94 och Claras *Tre romanser för violin och piano op. 22*, finner dock författaren inte tillräckligt med stöd för hypotesen. Alla tre romanserna har en 3-delad ABA-form och huvudtonarten i alla är a-moll eller A-dur.

¹⁰ *Drei Romanzen für Hoboe ad libitum Violine oder Clarinette mit Begleitung des Pianoforte*

¹¹ Krista Riggs, “The Three Oboe Romances of Clara Schumann?” *The Double Reed* 23, no. 2 (2000): 29-33

¹² <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A366079>

Första romansen går i a-moll, alltså samma tonart som i tonsättarens mest berömda romans, den långsamma satsen i den 4:e symfonin.¹³ Satsen inleds med ett rörligt tema som är betydligt mer komplext än symfoniromansens:



I A-delens fortsättning presenterar oboen en ny melodi som avbryts genom pianots inflikande av det första temat:



B-delen, som går i C-dur, inleds med en dialog mellan pianot och oboen, men efter 6 takter hörs en variant av A-temat i oboen:



A-delen återkommer och följs av en kort coda.

Den andra romansen, *Einfach, innig*, går i A-dur. Den är märklig ur blåsarsynpunkt genom att helt sakna pauser. Detta ställer stora krav på exekutörens fraseringsförmåga och andningsteknik.

A-delens tema presenteras omedelbart i oboen:



I temats fortsättning (markerat med ett dubbelstreck i partituret) vänder Schumann på melodin och låter upptakten bestå av åttondelarna:



B-delen (fiss-moll?) ska spelas livligare. Känslan av ökad rörlighet förstärks inte bara av ökat tempo utan också av triolackompanjemanget i pianot:



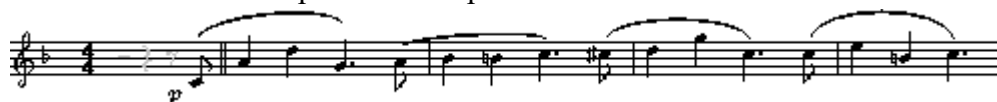
A-delen återkommer och avslutar satsen. Man kan lägga märke till att temana i de två första romanserna nästan alltid sträcker sig över minst en oktav.

¹³ Schumanns 4:e symfoni var kronologiskt hans 2:a och skrevs redan 1841, men fick sitt höga opusnummer (120) efter en omarbetning 1851. Revisionen skapade oenighet mellan Brahms och Clara Schumann. Brahms ansåg att originalversionen var bäst, medan Clara envist hävdade att den bearbetade versionen var nummer ett. Det är också den som nästan alltid framförs, både live och vid inspelningar

Den sista av romanserna, *Nicht schnell*, är tillbaka i a-moll. Den skiljer sig från de andra genom sin mer växlingsrika stämning – t.o.m. inom temana – från eftertänksamhet till glada utrop. Huvudtemat inleds unisont i instrumenten:



B-delens tema i F-dur presenteras i pianot:



Även här bli fortsättningen mer rörlig och temperamentsfylld. A-delen återkommer. För första gången är codan markerad. Den leder till ett slut i A-dur.

Märchenbilder, Vier Stücke für Klavier und Viola op. 113

1 *Nicht schnell* 2 *Lebhaft* 3 *Rasch*
4 *Langsam, mit melancholischem Ausdruck*
1851

Verket, som Schumann själv betecknat ”barnsligt skämt, som det inte är mycket bevänt med”, tillkom före de två violinsonaterna, som också är från detta år. Tidigare på året hade Schumann firat lagrar efter premiären på sin 3 symfoni. Men glädjen efter den första tiden i Düsseldorf hade ändå börjat grumlas. Samarbetet mellan Schumann och orkestern, som han var satt att leda, var inte konfliktfritt. Med facit i hand kan detta kanske anas i dessa fantastiska stycken. De är fyllda av kontrasten mellan tonsättarens alernativa jag, Eusebius och Florestan, och Schumanns tar i styckena väl till vara violans speciella timbre. Verket har kommit att bli stapelverk för alla världens violaster.

Märchenbildert skrevs för den av Schumann från Leipzig rekryterade konsertmästaren i Düsseldorfer Orchester, Wilhelm Joseph von Wasielewski, som också var en duktig violaspelare. Verkets namn skulle kunna antyda sagor som inspirationskällor. Uppgifter om sådana saknas enligt vissa skribenter. Andra anger tre gamla sagor, som även återfinns i Bröderna Grimms samling från 1812, Rapunzel (sats 1 och 2), Rumpelstilzchen (sats 3) och Dornröschen (sats 4).¹⁴ Kanske är det så, men musiken ska nog ändå inte tolkas som programmusik. Tonarterna kretsar kring d-moll, F-dur och D-dur.

Första ”satsen” inleds av en vacker, typiskt schumannsk melodi i violan.



¹⁴ Uppgifterna om sagor som inspirationskälla kommer från Wikipedia. *Rapunzel* är namnet på sagans huvudperson, en flicka med långt hår, inlåst i ett torn. Hon har fått sitt namn efter en ört Rapunzel, värdklynne, *Valerianella locusta*, som växer vild även i Sverige. *Rumpelstilzchen* (Rumpelstiltskin) är namnet på sagans dvärg, som till slut blir överlistad av mjölnardottern (drottningen). *Dornröschen* (Törnrosa) handlar om en prinsessa som väcks av en prins efter 100 år av sömn.

Temat blir länge förpassat i glömska, med motiv ur det hörs då och då
I stället är det den 1-taktiga, sjunkande fras som följer, som kommer att dominera
satsen. Den presenteras i pianot:



Den övergår omedelbart i en vågformad fras i dialog mellan instrumenten:



Bägge dessa fraser blir föremål för utveckling i satsens mitt.

Till slut förenas tema 1 och 2:



Satsen är endast 3½ minut lång. Men underbart är kort.

Det andra stycket, *Lebhaft*, har ABACA-form, alltså karaktär av ett 5-delat scherzo med två trior. Tonarten är F-dur. Det marsch- och fanfarliknande scherzotemat presenteras i violan med dubbelgrepp:



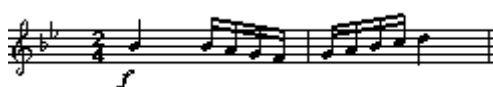
Den första Trion, (B), är uppbyggd kring två teman i d-moll. Det första presenteras solo i pianot (se notexemplens nedre notsystem).

Det andra temat hörs i violan, efter fyra takter, då de två temana klingar ut tillsammans såsom notexemplet visar:



Instrumenten använder sedan detta material i en växelvis dialog.

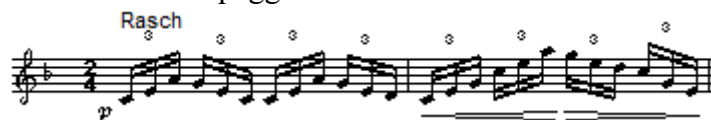
Den andra Trion, (C), i B-dur domineras också av dialog mellan instrumenten. Här är tematiken ännu enklare och består i stort endast av en vågformad skalrörelse om två takter som bollas mellan pianot och violan, och där den första fjärdedelen ömsom inleder takten, ömsom fungerar som upptakt:



Stycket avslutas med en kort coda.

Verket som helhet må vara skrivet för den tidens salonger, men det kräver musiker av högsta klass om musiken ska bli ett äventyr inte bara för exekutörerna. Detta blir, om inte förr, extra tydligt i det tredje stycket, *Rasch*, som är rent virtuost upplagt. Tonarten är nu åter d-moll.

Till virvlande arpeggio-trioler i violan:



klingar temat ut i pianot med långa toner som slutar med en rytmisk knorr:



Denna rytm har även nästa frekvent förekommande fras. Den hörs i violan:



Harmonik och rytmik för tankarna till det som förr kallades ungersk folkmusik, men som i själva verket visade sig var romsk.

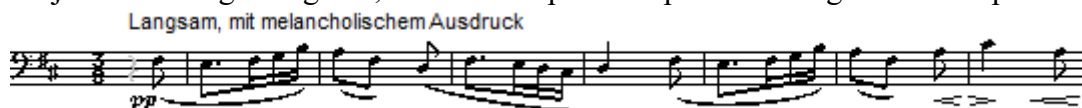
Den centrala delen i den 3-delade satsen går i en främmande tonart, H-dur, jämfört med det i verket som helhet dominerande d-moll/F-dur-systemet. Avsnittet bildar en verkningsfull kontrast till inledningen med sina sugande, punkterade fjärdedelar. Andra stämman en ters + 2 oktaver under pianostämman är oerhört verkningsfull:



Stycket avslutas med A-delens återkomst.

Apropå eventuella litterära förebilder har någon kommentator påpekat att man mycket väl kan tänka sig satsen som en skildring av småfolkets dans i Rumpelstilzchen, den där dvärgens namn avslöjas, och som leder till sagans lyckliga slut.

Det sista stycket, *Langsam, mit melancholischem Ausdruck*, är verkets längsta och enligt många mening även det vackraste. Schumann sa en gång: *Melodi, det är amatörernas stridsrop och visserligen, en musik utan melodi är ingen musik. Men tänk på vad de menar med det. För dem är det något som är lätt att hålla i minnet och med en älskvärd rytm.*¹⁵ Man kan ana en något nedlåtande attityd till amatörens enkla musiksmak. Men i detta stycke går han amatören till mötes med en vacker vaggsång som börjar violans lägsta register, och som skapar den speciella klang som är så speciell:



Schumann utmanar dock amatörsmaken i en elegant manöver, han låter plötsligt under två takter melodin sjunka ett tonsteg till C-dur innan ordningen återställs:



¹⁵ Se fotnot Pianotrio nr 2 op. 80.

B-delen går i F-dur. Temat presenteras i pianot till arpeggio-inslag i violan:



Den avslutande A-delen bjuder på ett originellt och överaskande slut.