

## *Beethoven, Ludvig van (1770-1827)*

Tysk tonsättare och pianist.

Utan att vara romantiker i stilig mening blev Beethoven symbolen för romantikens konstnärsideal, ett geni som inte tjänade furstarna, men som väl var deras like. Fast själv såg han sig knappast som furstars like. Han berättar själv att han och Goethe var på promenad när de mötte den kejsrerliga familjen. Goethe gick trots Beethovens protester åt sidan. Självt fortsatte han rakt fram och tvingade furstar och hovmän att bilda häck för honom. Och Goethe tillrättavisades efteråt för sin undfallenhet.<sup>1</sup>

Beethoven har också blivit sinnebilden för konstnären som ständigt får kämpa mot livets vedervärdigheter, en kamp som, har man menat, är nödvändig för att bli en riktigt stor konstnär. Kvaliteten hos verk av tonsättare som t.ex. Mendelssohn, har därför ständigt ifrågasatts. Det är ovedersägligt att Beethoven verkligen hade motgångar att konfrontera. Han hade ganska dystra hemförhållanden med en alkoholiserad fader, som försökte driva honom till en karriär som underbarn. Ett avtalat besök hos Mozart för studier fick inställas p.g.a. moderns död. Han var då 17 år gammal. Redan som 30-åring fick han hörselproblem och var i 45-årsåldern praktiskt taget döv. Vid samma tid blev han förmyndare för sin brorson, som skulle bli honom ett ständigt bekymmer. Till detta kom en allmän vresighet och snarhet till vrede, som naturligtvis gjorde det svårt för honom att odla ett normalt socialt liv. Han gifte sig aldrig.

En konstnär som betraktas som länken mellan klassicism och romantik borde lämpligen börja som klassiker och sluta som romantiker. Enligt pianisten och musikvetaren Charles Rosen<sup>2</sup> är förhållandet närmast det motsatta. Han menar att Beethoven i sin ungdom var påverkad av Hummel och Weber, men att han med åren anammade mer och mer av Haydns och Mozarts former. När han dog betraktades hans musik som omodern av de samtida kollegerna. Beethovens förändring av Haydns och Mozarts stilideal är också betydligt mindre än Chopins och Schumanns brytning med Beethovens.

Möjligen kan Beethovens karriär och geniförklaring ha gynnats av flera samverkande faktorer i tiden. Enligt sociologen Tia DeNora är talang och genialitet snarare en produkt av miljö än av arv. Hon menar att manegen var krattad för Beethoven när han anländer till Wien. Aristokratin sökte efter en arvtagare till Mozart, som de kan utnyttja för att manifesteras sin egen roll som musikkonstens beskyddare. Tillfälligheter – bl.a. ett rekommendationsbrev från greve von Waldstein, som öppnade dörrarna till de högättades salonger i Wien – bidrog enligt DeNora minst lika mycket som talang till att Beethoven och inte någon av hans samtida kolleger blev utvald att axla Mozarts mantel.<sup>3</sup> Hennes slutsatser har dock starkt ifrågasatts, bl.a. av ovan nämnde Charles Rosen, som menar att Beethovens samtida är väl kända och inte i paritet med denne.

Beethoven fick aldrig såsom Mozart framgång på operans område. Hans opera *Fidelio* blev ingen succé och står inte särskilt ofta på den nutida repertoaren. På instrumentalmusikens område blev han desto större. Hans 9 symfonier, 7 konserter, ett antal storartade uvertyrer och 32 pianosonater är för evigt inskrivna i de stora verkens bok. Hans kammarmusikproduktion är inte mindre imponerande, bl.a. 10 violinsonater, 5 cellosonater, 6 pianotrior, 5 stråktrior och 17 stråkkvartetter. Han skrev även ett 80-tal sånger, inklusive sångerna i sångcykeln *An die ferne Geliebte*. Den senare är intressant eftersom den anses vara det enda av Beethovens verk som fått betydelse för romantikens stilutveckling.

---

<sup>1</sup> *Musikens värld*, Göteborg 1956, s. 187. Berättelsen ger, även om den är en myt, en god föreställning om den bild av Beethoven, som en beundrande omgivning hade.

<sup>2</sup> Charles Rosen, *The Classical Style*. N.Y.: W.W. Norton & Company 1971, 1997

<sup>3</sup> Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius ...*, University of California Press 1995

## Violinsonater

Beethoven skrev tio violinsonater mellan åren 1797 och 1812. De första nio var dock avslutade redan 1803.

	Tillkomstår	Tillägnade
Nr 1 D-dur, op. 12:1	1797-98	Antonio Salieri
Nr 2 A-dur, op. 12:2	dito	dito
Nr 3 Ess-dur, op. 12:3	dito	dito
Nr 4 a-moll, op. 23	1801	Greve Moritz von Fries
Nr 5 F-dur, op. 24 ( <i>Vår-</i> )	1801	dito
Nr 6 A-dur, op. 30:1	1802	Tsar Alexander I
Nr 7 c-moll, op. 30:2	dito	dito
Nr 8 G-dur, op. 30:3	dito	dito
Nr 9 a-moll, op. 47 ( <i>Kreutzer-</i> )	1802-03	Rodolphe Kreutzer
Nr 10 G-dur, op. 96	1812, 1815	Ärkehertig Rudolph

### Sonat nr 4 för piano och violin a-moll op. 23

1. *Presto* 2. *Andante scherzoso più allegretto* 3. *Allegro molto*  
1801

Denna och följande sonat, den s.k. Vårsonaten, skrevs 1800-01 och trycktes 1801 under gemensamt opusnummer. Redan året efter utkom de dock som op. 23 resp. op. 24. De två sonaterna är mycket olika. Medan F-dursonaten är avspänd och lyrisk är sonaten i a-moll stormig och dramatisk. Stilen brukar ibland kallas *élan terrible* (se op. 30:2).

Den inledande satsen, *Presto*, öppnar omedelbart med huvudtemat i pianot:



(\* markerar plats för ej utsatta 2-tonsnornament.)

Sidotema låter Beethoven klinga ut – inte i C-dur - utan i e-moll. Det tas upp i violinen:



Expositionen är ganska kort och ska tas i repris. Genomföringen behandlar huvudtemat, men bjuder även på en del nya melodier. Den andra av dessa kommer efter en vilopunkt, när man tror att återtagningen ska börja. Återtagningen börjar som brukligt med huvudtemat. Sidotemat klingar nu i a-moll. Även den andra delen, alltså genomföring och återtagning ska enligt partituret tas i repris, vilket också sker ibland i inspelningar och andra framföranden. En coda avslutar. Den kretsar helt kring huvudtemat.

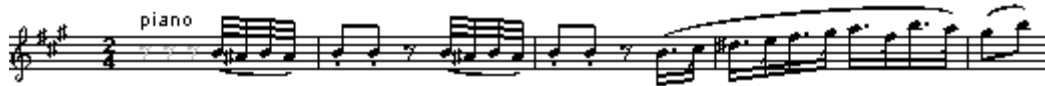
Mellansatsen, *Andante scherzoso più Allegretto*, visar Beethoven på skämtsamt humör. Satsen är ovanligt nog i sonatform och som sådan också ovanligt formad. Huvudtemat, som hade passat utmärkt som ett variationstema, introduceras i pianot:



Melodin fortsätter sedan som en dialog mellan de två instrumenten. När man väntar sig den första variationen bjuder Beethoven i stället på ett litet fugato, som har funktionen av överledning. Melodin låter välbekant:



Överledningen leder till ett sidotema i dominanten (E-dur):



Ett fjärde tema bildar sluttema:



Expositionen ska repriseras. Genomföringen bearbetar i huvudsak överledningstemat och huvudtemat. I återtagningen, som ju enligt de wienklassiska normerna ska betona tonikan genom att spela alla temana i denna tonart, behövs ju ingen överledning av modulatoriska skäl. Men Beethoven har med rätta tyckt att satsens överledningstema är för betydelsefullt för att inte få vara med i återtagningen. Han låter det därför nu klinga i D-dur, för att med samma modulation som i expositionen, kunna leda fram till sidotemat och sluttemat i A-dur.

Finalsatsen har en för Beethoven ovanlig rondoform ABACADA + coda. Rondotemat är:



B-temat är:



C-episoden är liksom B kort. Temats karaktär gör att harmonierna satts ut:



A D6 E7 A Fiss-m Ciss7/E# Fiss7/E H-m/D

D är den längsta episoden:



En lång coda rekapitulerar alla episoderna, innan rondotemat sätter punkt en sista gång.

**Sonat nr 5 för piano och violin F-dur op. 24, Vårsonaten**  
1. *Allegro* 2. *Adagio molto espressivo* 3. *Scherzo: Allegro molto*  
4. *Rondo: Allegro ma non troppo*  
1801

Denna sonat op. 24 bildar par med sonaten i a-moll op. 23 och bägge tillägnades greve Moritz von Fries, en god vän till Beethoven. De skrevs åren 1800-1801 och är mycket olika. F-dur sonatens smeknamn härrör inte från tonsättaren, men är en synnerligen träffande benämning. Men det är inte en oroande och pockande vårkänsla, som här beskrivs utan en glad och sedesamt förväntansfull. Det är Beethovens första firsatsiga violinsonat.

Första satsen, *Allegro*, inleds i violinen med en melodi som är känd av många men inte så lätt att nynna med i.



Temat utvecklas i pianot vilket leder fram till en intressant dialog mellan instrumenten:



Sidotemat presenteras av violinen:



Expositionen ska tas om. Genomföringen utvecklar huvudsakligen sidotemat. Återtagningen inleder med huvudtemat i pianot. En ganska lång coda är uppbyggd kring huvudtemat.

Den långsamma satsen, *Adagio molto espressivo*, torde kunna ge själslig lisa även åt den mest förhårdade vårhatare. Temat påminner intervallmässigt om 1:a satsens huvudtema:



Ett parti där melodin utforskas i flera tonarter utgör satsens klimax. Det inleds i b-moll:

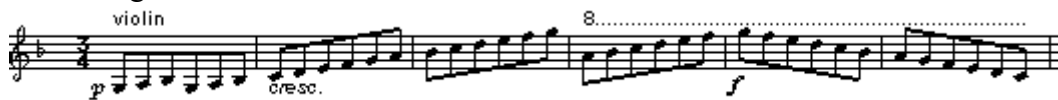


och förflyttar sig sedan via Gess-dur, fissa-moll och D-dur tillbaka till B-dur,

Scherzosatsen, *Allegro molto*, har sedvanlig uppbyggnad men är mycket kort, drygt en minut bara, säkert Beethovens kortaste sats. Scherzotemat gör verkligen lyssnaren på gott humör och blir ännu intressantare när violinen kommer in med sina efterslag.



Trion är närmast en skalövning. Men Beethoven lyckas naturligtvis skapa spänning även kring detta tema:



Den lyriska stämningen fortsätter i finalen, som är ett rondo betecknat *Allegro ma non troppo* med strukturen ABACABA. Rondotemat, som har mycket av Mozart i sig, presenteras i pianot:



Första episoden, B, innehåller två tydliga musikaliska tankar:



Episod C är byggd kring ett kraftfullt synkoperat tema:



En utveckling av rondotemat sker tredje gången A dyker upp. Även i sista B händer det saker, bl.a. hörs tema B1 andra gången i moll. I sista A har temat fått följande utseende i pianot:



En coda med delvis nytt material avslutar denna Beethovens mest älskade violinsonat.

### Sonat nr 6 för piano och violin A-dur op. 30:1

1. *Allegro* 2. *Adagio molto espressivo* 3. *Allegretto con Variazioni*  
1802

Sonaten ingår i ett set om 3 som fullbordades sommaren 1802 i Heiligenstadt, det sommarviste som blivit berömt genom det s.k. Heiligenstadt-testamentet daterat den 6 oktober samma år. Trots att jämlikheten mellan instrumenten nu är mycket tydlig i musiken väljer Beethoven – antagligen av ren slentrian – att benämna styckena ”Sonater för piano med violinackompanjemang”. De tre sonaterna tillägnades den ryske tsaren Alexander I. Liksom i de tre pianosonaterna op. 31 låter Beethoven här en stor moll-sonat inramas av två ljusare dur-sonater. A-dursonaten präglas av en stämning, som man normalt inte brukar förknippa med Beethovens musik, även om den inte alls är ovanlig i hans verk. Förfining, ömsinhet och balans är epitet man i första hand tänker på när man lyssnar på A-dursonaten, och vi befinner oss alltså långt från den vildhet och dramatik som vi kommer att finna i nästa sonat i c-moll eller i Kreutzersonaten. Hur vist var det inte av Beethoven att plocka bort verkets ursprungliga finalsats och låta den bli finalsats i Kreutzersonaten!

I A-dursonatens första sats, *Allegro*, presenteras huvudtemat tydligt fördelat på båda instrumenten. När violinens motstämman efter 2 takter träder in är det inte lätt att avgöra vilken av stämmorna som utgör temats fortsättning, de bildar en enhet och byter snart plats mellan instrumenten.

Det helt dominerande motivet i detta tema är dock 16-delskrumeluren i takt 1. Det är toner som kretsar kring en huvudnot (här ciss) och som mycket liknar ett ornament som på fackspråk kallas dubbelslag. (gruppetto). Denna figur sätter sin prägel på hela satsen. Snart hörs sidotemat (E-dur) i pianot för att sedan upprepas i violinen. Det är pregnant och kraftfullt och liknar i karaktär huvudtemat, även med drillarna + avslutande efterslag (ej utsatta i notexemplen), som påminner om huvudtemats dubbelslags-ornament:

Temat har karakteristiska betoningar, de två sista på svag takt del. Expositionen ska som hittills i violinsonaternas sonatallegron tas i repris.

Genomföringen utvecklar båda temana, huvudtemat i början och slutet och sidotemat i mitten. Återtagningen bjuder inte på några överraskningar och följs av en kort coda, genomsyrad av huvudtemats 16-delskrumelur. Den slutar i pianissimo.

Sats 2 är ytterligare en av alla dessa vackra långsamma Beethovensatser. Man ser den ibland betraktad som en sats i tredelad visform, men beskrivs enligt min mening bäst som ett rondo, ABACA-coda.

A består av ett 8-taktigt tema som upprepas en gång. Typiskt är det punkterade pianoackompanjemanget till violinens melodi i de första 8 takterna:

I nästa 8 takter får pianot melodin och violinen en motstämman byggd på ackompanjemanget. Elegant!

Parallellen med 2:a satsen i Beethovens 4:e symfoni (1806) är tydlig. Där låter tonsättaren också ett underordnat rytmiskt ackompanjemanget, faktiskt nästan identiskt med pianoackompanjemanget i sonaten, så småningom få temastatus.

Temat i B (fiss-moll) spelas av violinen och består av endast av 8 takter. Det upplevs som en fortsättning på violinens motstämman till huvudtemat. Det slutar efter ytterligare 2 takter på ett Fiss-durackord.



Även C (d-moll) introduceras i violinen:



Sista A har ett rörligare pianoackompanjemang än tidigare. Codan bygger på delvis nytt material.

Finalen är den första bland violinsonaterna som inte är ett rondo. I stället använder sig Beethoven av en annan favoritform, passande för en driven improvisatör, tema med variationer. På temat följer 6 variationer. Åke Holmquist tycker att satsen verkar vara mer komponerad av plikt än av övertygelse. Men man kan förstå att Beethoven hamnade i en besvärlig situation när han insåg att den ursprungliga finalen var för lång och briljant för verket i fråga (se inledningen ovan). Temat är glatt och opretentiöst:



Var.1 utnyttjar trioler, var. 2 jämna 8-delar. I var. 3 imiterar stämmorna varandra. I var. 4 är musiken uppdelad i avsnitt mellan instrumenten som i en disciplinerad dialog. Var. 5 går i moll och uppvisar en 3-stämmig kontrapunktik. I slutet dyker det upp ett synkoperat motiv:



Detta blir efter en vilopunkt föremål för utveckling i ett avslutande avsnitt. Den 6:e och sista variationen övergår i en avslutande coda.

### Sonat nr 7 för piano och violin c-moll op. 30:2

1. Allegro con brio 2. Adagio cantabile 3. Scherzo: Allegro 4. Allegro  
1802

Yttersatserna i c-mollsonaten utgör, liksom i a-mollsonaten op. 23, bra exempel på den otvetyglade vildhet och dramatiska rastlöshet, som på Beethovens tid brukade betecknas *élan terrible* och som är inspirerad av fransk revolutionsmusik. Efter åtta takters inledning i pianot med en variant av huvudtemat presenteras detta i sin helhet i violinen:



Violinen tar även upp sidotemat, som har samma kraftfulla byggnad som huvudtemat:



(Tecknet \* markerar plats för ett icke utsatt ornament av typen förslag.)

En nyhet (åtminstone bland violinsonaterna) är att expositionen inte repeteras. Genomföringen börjar med huvudtemat i pianot, som ackompanjeras av en ny stämma i violinen. Liksom i a-mollsonaten op. 23 för Beethoven in nytt material i genomföringen:



Även sidotemat utvecklas i genomföringen. Återtagningen börjar med inledningen från expositionen, som nu spelas *fortissimo* och förlängs med sex extra takter i diminuendo. Sidotemat spelas i C-dur. En coda som börjar på samma sätt som genomföringen (se notexemplet ovan) avslutar satsen.

Andra satsen har tredelad ABA-form med coda. Den inledande melodin har en sådan självklar uppbyggnad, att den upplevs som välkänd även om man inte har hört den förr:

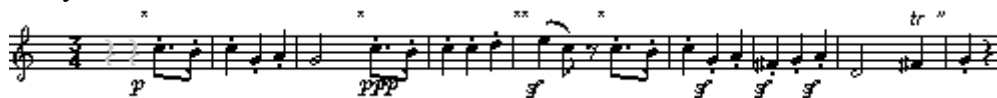


B-delen, som är ganska kort, börjar med:



Efter den andra A-delen följer en coda byggd på huvudtemat. Den innehåller flera dramatiska inslag, som påminner om stämningen i första satsen. Dessa abrupta växlingar mellan det ljuva och det brutala speglar Beethovens två ytterligheter i sinnesstämning.

Tredje satsen är ett scherzo med beteckningen *Allegro*. Huvudtemat karakteriseras av betoningarna på varannan fjärdedel i takterna 5-6. De skapar en väldig spänning och får lyssnaren att tro att musikerna kommit ur takten:



(Tecknen x, xx och '' markerar plats för ej utsatta ornament)

Betoningarna i tvåtakt återfinns även i trions tema:



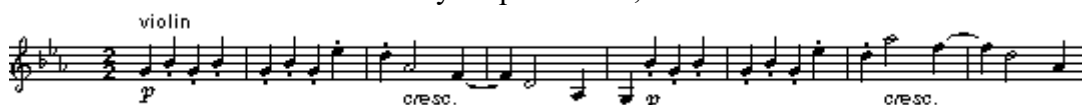
Finalen, *Allegro*, verkar ha rondoform av typ sonatrondo, ABACABA-coda. A-delen inleds med en mullrande figur i pianobasen:



Den följs av ett mera melodiskt tema, även det i pianot:



B-delen domineras av ett delvis synkoperat tema, som även hörs i moll:





C, som har genomföringskaraktär, börjar med ett tema i violinen, som delvis imiteras i pianot:



A och B återkommer enligt schemat ovan och satsen slutar med en coda i *Presto*.

### Sonat nr 8 för piano och violin G-dur op. 30:3

1. *Allegro assai* 2. *Tempo di Minuetto, ma molto moderato grazioso*

3. *Allegro vivace*

1802

Schumann liknade en gång Beethovens 4:e symfoni vid en ”slank grekisk flicka mellan två nordlandsresor”. På samma sätt skulle man kunna beteckna violinsonaterna op. 30 nr 1 och 3 som två slanka grekiska flickor kring en nordisk rese. Men det är nog så, att inte ens en germansk antiksvärmare skulle tycka att en slank grekiska har lika högt värde som en nordisk jätte; att denne är en man är underförstått. Och därför är det också så, att det är nummer 2 i c-moll, som oftast lyfts fram. Vill man ifrågasätta den preferensen kan man citera Carl Nielsen, som en gång fastslog att ”... barn och unga människor alltid finner det långt intressantare att stirra ner i en vulkan – till och med i en utbränd – än att se upp mot den blå himlen genom kronan av ett grönt träd”.

G-dursonatens första sats, *Allegro assai*, inleds kraftfullt och direkt med huvudtemat i båda instrumenten, unisont över två oktaver, där det viktigaste motivet är 16-delarna i takt 1:



Men en lyrisk ton anslås snart i ett andratema:



Snart följer ett överledningsavsnitt i pianissimo, kännetecknat av pauser och dialog mellan instrumenten. I takt 2 i överstämman (violinen) antyds sidotemats första takt, här i Fiss-dur. I takt 3 känner vi igen huvudtemats inledande 16-delar:



När sidotemat slutligen kommer står det i d-moll:

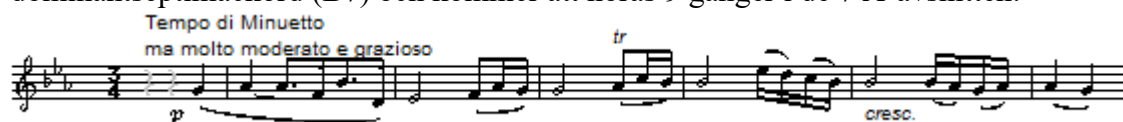


En slutgrupp karakteriserad av drillar omväxlande i piano och violin avslutar expositionen. Den ska spelas ytterligare en gång.

Genomföringen är mycket kort och består i stort sett av drillarna från slutgruppen.

I återtagningen kommer sidotemat i g-moll.

Beethoven har med rätta blivit känd för sina korta, utvecklingsbara teman, och naturligtvis för det utomordentligt skickliga sätt som han bearbetar och utvecklar dem på. Men det har gjort att hans enastående förmåga att också skriva de vackraste och ljuvaste melodier ibland glöms bort. I mellansatsen här kan man njuta av denna hans gåva, men också av hans skickliga sätt att variera det vackra så att det inte blir enformigt. Satsen betraktas enklast som ett rondo med mönstret ABABA-CD-ABABA-CA, men skrivet på detta sätt anar man som grund också en tredelad visform med coda. A-temat består av 8 takter och hörs två gånger i första och fjärde A. Det börjar på ett dominantseptimackord (B7) och kommer att höras 9 gånger i de 7 A-avsnitten:



Det är lätt att missa temat i de första 8 takterna om man blir betagen av den vackra motstämman i violinen, men i följande 8 takter ligger temat i violinen och framträder då tydligare.

B, som hörs 4 gånger, har en kärvare framtoning (c-moll):



C och D kan tillsammans betraktas som mittdelen i en tredelad visform. C-temat får en extra skjuts av pianots triolackompanjemang. Det hörs 4 gånger i 2 avsnitt och presenteras första gången i violinen:



D går i moll (ess-moll):



I sista A delas temat i dialog mellan instrumenten.

Finlen kan sägas vara en 16-delarnas höga visa. Sådana inleder de 4 första takterna för att sedan, när de upprepas få sällskap av en motstämman i violinen: Notexemplet visar takt 5-9:



Omedelbart följer ytterligare 4 takters fortsättning med spegelvända tonkedjor i de två instrumenten:



I takt 13 börjar det om från början men med ombytta stämmor.

Dessa toner dominerar med sin ständiga återkomst åtskilda av korta episoder. En kommentator tycker sig ana att Beethoven med glimten i ögat gör sig lustig över rondoprincipen.<sup>4</sup> I så fall önskar man mera av sådan godmodig ironi.

Tonkaskaderna upphör plötsligt i en vilopunkt på ett dominantseptimackord. Därefter följer en coda som börjar i Ess-dur. Vi ser åter Beethovens förkärlek för tersbefryndade tonarter; även mellansatsen gick i Ess-dur. Naturligtvis hittar Beethoven snart tillbaka till tonikan, som sedan utan utveckling leder satsen och verket till ett slut.

### Sonat nr 9 för piano och violin A-dur op. 47, *Kreutzer*sonaten

1. *Adagio sostenuto-Presto-Adagio* 2. *Andante con variazioni* 3. *Finale: Presto*  
1803

Den västerländska kulturen har frambringat tre berömda verk med namnet Kreutzer-sonaten. Det första är denna violinsonat från 1803, som två år efter tillkomsten tillägnades den franske violinvirtuosen Rodolphe Kreutzer. Det andra är Leo Tolstojs roman från 1890, som fått sitt namn därför att Beethovens sonat spelar en viktig roll i handlingen. Det tredje är en stråkkvartett av Janáček, som i sin tur inspirerats av Tolstojs novell. Den utkom 1923.

Under 1803, året efter Heiligenstadttestamentet, tillkommer ett antal betydande verk. Den tredje pianokonserten blir klar, han skriver *Kreutzer*sonaten och oratoriet *Kristus på Oljeberget* och påbörjar *Eroica-symfonin* och *Waldstein-sonaten*. A-dursonaten skrivs för den skicklige violinisten George Bridgetower, som just kommit till Wien och som också uppför sonaten med Beethoven vid pianot. De blir dock efter uruppförandet osams vilket förklarar dedikationen till Kreutzer, när sonaten publiceras 1805. Denne lär dock aldrig ha framfört verket.

Beethoven utgick vid komponerandet från en finalsats, som en gång avslutat violinsonaten op. 30:1. Den blev emellertid ersatt med en ny. Han ansåg att den gamla var alltför briljant för sonaten ifråga. Det gällde alltså att nu komponera två satser, som kunde matcha denna lysande finalsats. Resultatet blev häpnadsväckande på många sätt. Bl.a. har sonaten en tidigare ej skådad storslagenhet och kraft. Vidare är tonartsvalet originellt: endast finalsatsen och de fyra första takterna i inledningssatsen går i A-dur och denna inledning är dessutom minst sagt ovanlig och slående (se nedan).

Första satsen inleds med ett *Adagio sostenuto* vars fyra första takter spelas med ackord av oackompanjerad violin, en typ av introduktion, som inte förekommit tidigare:



Resten av satsen står i a-moll. Adagioavsnittet slutar med tonerna e och f, som upprepas några gånger. Dessa toner bildar sedan inledningen till förstatemat i den följande huvuddelen, som har beteckningen *Presto*.



Det är detta presto, efterhand allt mer passionerat, som Pozdnysjev, huvudpersonen i Tolstojs roman, upplever som alltför sexuellt utmanande. Självklart är hans upplevelse färgad av den svartsjuka han känner, när han i en musikalisk salong hör musiken spelas av hustruns älskare in spe tillsammans med hustrun: *Ska man verkligen få spela det preston i en salong mitt bland uringade damer?*

<sup>4</sup> Ulrike Kranefeld, "Beethoven, Sonaten für Klavier und Violine", *Kammermusikführer* red. Ingeborg Allihn, Stuttgart/Kassel, Metzler/Bärenreiter, 1998.

Tempot avstannar så småningom och det ljuva sidotemat i E-dur tas upp av violinen:



Vi ser här hur Beethoven, liksom i a-mollsonaten op 23, låter sidotemat gå dominant-tonarten i stället för den mera brukliga parallelltonarten. I op 23 blev det e-moll, här E-dur.

Prestotemat återkommer, nu med följande tema:



Sluttemat introduceras i pianot:



Prestoavsnittet ska enligt partituret tas i repris, vilket sällan sker på inspelningar. Antagligen tycker man att satsen är lång nog utan repris (11-12 minuter). Genomföringen inleds med bearbetning av sluttemat och slutar med ett antal fermater (vilopunkter).

I återtagningen följer temana i samma ordning som i expositionen. En coda avslutar satsen.

Den långa mellansatsen, *Andante con variazioni*, består av tema och fyra variationer. Första satsens huvudtema börjar med tonerna e och f. Temat i mellansatsen, som går i F-dur, börjar med tonerna f och e:



Den tredje variationen går i f-moll. En coda avrundar den sista variationen.

Den storslagna finalen är, liksom första satsens huvuddel, ett presto. Den var, som påpekats ovan, ursprungligen avsedd som slutsats i violinsonaten op. 30:1.

Efter ett inledande ackord presenteras det första temat i violinen:



Nästa tema, som bygger på första temat, går i E-dur men har knappast sidotemakaraktär:



Det har däremot tredje temat som presenteras unisont:



I många inspelningar avstår man från omtagningen av expositionen. Genomföringen behandlar de två första temana. Den slutar avtagande både i tempo och styrka. Återtagningen följer ordningen i expositionen. En ganska lång coda med fortsatt utveckling av de två presto-temana avslutar satsen. Den innehåller också två adagioavsnitt med tredjetemat. Så slutar detta dramatiska, intensiva och sensuella stycke musik.

## Sonat nr 10 för piano och violin G-dur op. 96

1. *Allegro moderato* 2. *Adagio espressivo* 3. *Scherzo: Allegro* 4. *Poco allegretto*

1812

När Beethoven 1812, nästan 10 år efter föregående violinsonat, skriver sin 10:e och sista, får den en helt annan karaktär än nr 9, *Kreutzer*sonaten. Anslaget, liksom hela sonaten med undantag av scherzosatsen, är närmast diskret lågmält. Liksom pianotrio op. 97 från 1811, tillägnas den Beethovens elev och gynnare, ärkehertig Rudolph, yngste son till Kejsar Leopold II och så småningom biskop i Olmütz. (Se Pianotrio op. 97, *Ärkehertigen*.)

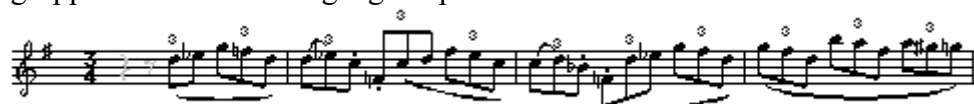
Första satsen har beteckningen *Allegro moderato*. Det mycket försynta och säregna inledningsmotivet i huvudtemat karakteriseras av första tonens drill:



Temat övergår i 8-delsfigurer grundade på de sista takterna i notexemplet. Sidotemat presenteras i pianot till violinens ackompanjerande trioler.



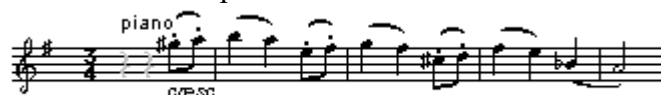
Ett musikverk består av både tematiskt material och utfyllnadsmaterial. Under wienklassicismen bestod det senare av ackompanjemangsfigurer, kadensornament, skalor och arpeggion, fraser som saknade egentlig relation till styckets innehåll och som därför kunde överföras från stycke till stycke. Men hos de stora tonsättarna var naturligtvis dessa figurer valda med omsorg och utgjorde för det mesta logiska fortsättningar på de tematiska fraserna. De är därför inte alltid så lätta att skilja från temamelodierna. I vilken kategori ska t.ex. följande kärnfulla tongångar placeras? De förekommer i sidogruppen och hörs första gången i pianot:



En fras med mera temakaraktär, också den i sidogruppen, är:



Ett sluttema i expositionen är:

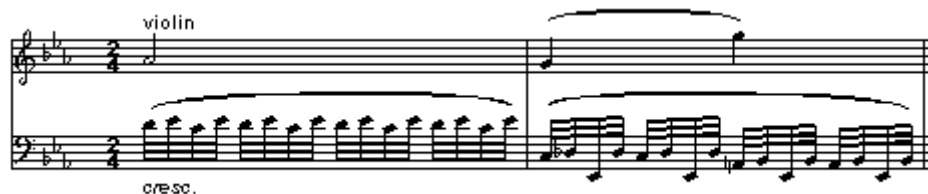


Expositionen ska, som framgår av första notexemplet ovan, tas i repris. Många interpretter följer inte denna uppmaning. Genomföringen börjar med sluttemat. Huvudtemat sparas till codan. Återtagningen följer det vedertagna mönstret med samtliga teman i tonikan. En coda byggd kring huvudtemat avslutar satsen.

Den vackra långsamma satsen, *Adagio espressivo*, genomsyras av det värdiga och ädla allvar som kännetecknar så många av Beethovens långsamma satser. Satsen har tredelad ABA-form. Huvudmelodin introduceras av pianot.



B-delen för med pianots rörliga figurer in en antydning till oro:

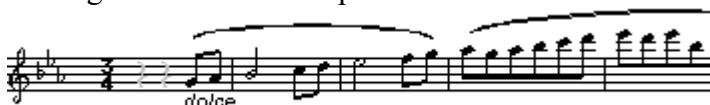


Crescendot leder till en klimax innan avsnittet stillnar av inför A-delens återkomst. Satsen leder direkt till scherzot.

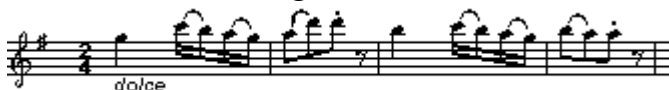
Scherzot kännetecknas av Beethovens sedvanliga kraftfullhet. Tempot är *Allegro*. Scherzotemat (g-moll) är:



Trion går i Ess och temat presenteras i violinen:



Finalen, *Poco Allegretto*, består av tema med variationer. Temat är:



Den femte variationen är långsam, i 6/8-dels takt. Den 7:e och sista variationen i g-moll är kanske den mest originella. Temat med ny stämföring bildar coda, som i slutet har ett kort avsnitt betecknat *Poco Adagio*, innan satsen avslutas i *Presto*.

### Sonat för piano och cello F-dur op. 5:1

1. *Adagio sostenuto* – *Allegro* 2. *Rondo. Allegro vivace*  
1796

Varken Haydn eller Mozart hade skrivit cellosonater, så förebilderna var få. Cellon hade hitintills använts mest som förstärkning av klaverets baslinje. Beethovens första sonater är därför onekligen ett stort steg på vägen mot instrumentens jämställdhet. Båda sonaterna i op. 5 har en likartad uppbyggnad som skiljer sig från den i violinsonaterna. Cellosonaterna har endast två satser men den första har en ganska lång, långsam inledning, som nästan fungerar som en enskild sats. Båda sonaterna lägger också tonvikten på det lyriska, kanske för att framhäva cellons speciella klang, men möjligen också för att de dedicerades till en amatör på instrumentet, kung Friedrich Wilhelm II. Denne var van att få musik sig tillägnad. Haydn och Mozart hade skrivit fantastiska stycken för majestätet.<sup>5</sup> Men han måste ha varit en god cellist; andra göre sig knappast besvär med denna musik. Detta gäller inte minst pianostämman, som kräver en pianist av klass. Beethovens kompositioner var också ett verktyg för att bana väg för hans karriär som pianovirtuos. Ordningen på instrumenten i verkets titel med pianot först är därför ingen tillfällighet.

<sup>5</sup> Haydn skrev t.ex. stråkkvartetterna op. 50 till kungen och Mozart stråkkvartetterna K 575, 589 och 590.

F-dursonaten inleds alltså med ett ganska långt, långsamt avsnitt. Det är rapsodiskt uppbyggt med växlingar mellan mystik, vackra melodier, virtuosa löpningar och raffinerade modulationer.

Allegroavsnittet inleds med huvudtemat förlagt till pianot:



Efter 14 takter vandrar temat över till cellon.

Sidotemat som introduceras i cello går i dominanten, C-dur, men börjar harmoniskt raffinerat. Betoningen i baktakt skapar också intresse:



Det är påfallande hur ofta Beethoven låter instrumenten tala växelvis. Kanske är det ett sätt att låta den volymsvagare cello – inte minst på Beethovens tid – komma till sin rätt.

En ganska omfattande slutgrupp inleds också i cello. Även här är betoningarna betydelsefulla. Beethoven tyckte om accenter där man minst anar dem:



Expositionen ska i vanlig ordning repriseras.

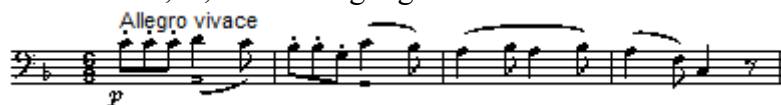
Genomföringen inleds med huvudtemat i A-dur. Det är sedan särskilt huvudtemats första takt som utvecklas, efter några takter i d-moll.

Återtagningen följer i stort expositionen men var gränsen till Codan går är inte alldeles självklart.

Helt klart är att Codan består av minst 3 delar, ett kort (6 takter) *Adagioavsnitt*, ett *Presto* och ett *Tempo primo* som börjar med huvudtemat. När adagioavsnittet hörs är man alltså i codan, även om den möjligen kan ha börjat något tidigare, t.ex. efter en vilopunkt. Den följs av huvudtemats första takt, som upprepas några gånger, innan sextondelsrörelser i pianot leder till Adagiot.

Sista satsen har ett 7-delat rondo i mönstret ABACABA. Den utgör ett förnämnt exempel på hur piano och cello kan kombineras på ett effektivt sätt.

Rondotemat, A, är en härlig ingivelse:



I första episoden presenteras temat i kanon-dialog mellan instrumenten. Accenterna på varje tacts sista 8-del är en viktig detalj.



Pianostämman bli nu alltmera virtuos.

Mittepisoden C har i vanlig ordning fått mest utrymme. Den börjar med ett tema som också är rikt på accenter:



Ett avsnitt bestående av stigande treklanger i Gess-dur väcker intresse:



I andra B hör man efter det egna materialet överraskande Gess-durtreklanger från episod C. Det medför att andra B blir satsens längsta avsnitt.

Codan består av 3 delar: ett *ritardando*, ett *Adagio*, och ett *Tempo primo*. Ritardando-avsnittet (13 takter) inleds med en fallande fras:



Den upprepas i Adagio-avsnittet (2 takter) innan Tempo primo (8 takter) avslutar.

### Sonat för piano och cello g-moll op. 5:2

1. *Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto*

2. *Rondo. Allegro*

1796

Liksom i föregående sonat finns det i g-mollsonaten en långsam inledning. Den är mycket uttrycksfull och börjar dramatiskt. Här presenteras en viktig, fallande och punkterad fras som får stor betydelse i inledningen. Men efter några takter utkristalliserar sig ett nobelt tema i cello, karakteriserat av den dubbla punkteringen:



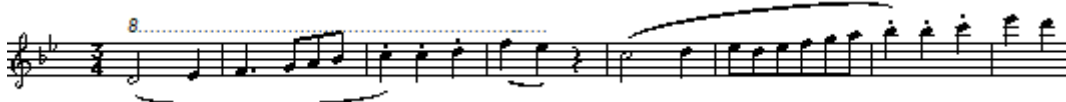
Efter en stund hör man en underbar dialog mellan cello och piano. Den består av cellons fallande fras som till svar får en stigande fras i pianot.

Efter denna episod i inledningen hör man på nytt temat. Slutet är fyllt av flera magiska pauser.

Om inledningen präglats av fallande rörelser är det tvärtom i *Allegro*-avsnittet. Temana här strävar uppåt. Huvudgruppen klaras snabbt av. Temat hör man omedelbart i växelspel mellan instrumenten med början i cello:



En kraftfull överledning med triol-ackompanjemang i pianot leder till den nästan 100 takter långa sidogruppen. Det första sidotemat (B-dur) tas upp i pianot:



Man ser hur sidotemat bygger på huvudtemat, en stigande skalrörelse.

Expositionen ska som brukligt vid denna tid tas i repris.

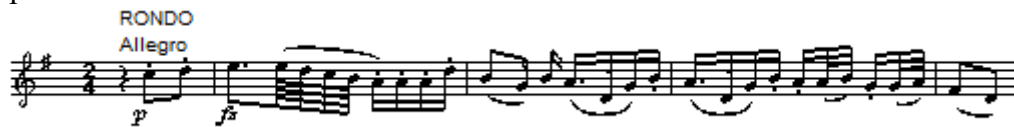
Genomföringen utvecklar både huvud- och sidogruppernas teman, liksom överledningens.

Återtagningen följer gängse normer med sidotemat i G-dur. Den likaså gängse repriserna på andra halvan av allegro-avsnittet, alltså genomföring och återtagning, ska också ske enligt partituret.

Nytt är emellertid det som följer. I ett långt avsnitt fortsätter genomföringen av satsens teman. Detta är ett exempel på Beethovens långa codor med fortsatt temabearbetning, och som han anses ha uppfunnit. Detta är kanske hans första verk där denna nymodighet presenteras.



Den rytmiska och energiska finalen i G-dur är ett rondo i mönstret ABACABA, men melodierna är långt flera än tre. Det inledande huvudtemat, eller, som det också kallas, ritornell, rondotema, refräng – kärt barn har många namn – tas omedelbart upp i pianot:



Även den första episoden, B, introduceras i pianot:



Temat upprepas i cellons höga register. Därpå följer ett avsnitt i moll.

Andra A börjar i cellon.

Episod C, som går i C-dur och inleds med en uppkäftig och punkterad fras i pianot som följs av en mer trallvänlig melodi:



När temat går över i cellon ligger det i det övre registret. Episoden är dubbelt så lång som de föregående avsnitten.

Tredje A har efter 16 takter en dialog mellan de två instrumenten. Denna leder i sin tur till andra B.

Sista A är nästan dubbelt så långt som tidigare A-avsnitt.

En Coda avrundar satsen.

### Sonat för piano och cello A-dur op. 69

1. *Allegro ma non tanto* 2. *Scherzo: Allegro molto*

3. *Adagio cantabile – Allegro vivace*

1807-08

Beethoven skrev 5 cellosonater, två tidiga verk op. 5 från 1796, denna sonat från hans mellanperiod 1807-08 och två sena verk op. 102 från 1815. Om man bortser från några sonater av Boccherini hade han inte några förebilder att utgå ifrån, vilket han hade när de första violinsonaterna komponerades. A-dursonaten, som skrevs medan han arbetade på sin femte symfoni, är den i särklass mest framförda av de fem verken.

Första satsen, *Allegro ma non tanto*, inleds av cellon ensam med huvudtemat:



Efter pianots upprepning av temat följer en överledning i moll (asterisken markerar platsen för ej utskrivna tvåtonsortament):



Den leder fram till ett sidotema vars melodi tycks börja i pianot och avslutas i violinen:



Sluttemat ackompanjerat av pianotrioler sätter punkt för expositionen, som ska tas om.

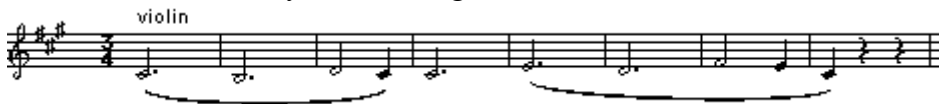


Genomföringen uppehåller sig kring huvudtemat, framför allt den i notexemplet punkterade frasen (se ovan). En ganska utförlig coda, även den centrerad kring huvudtemat, följer på återtagningen.

Den andra satsen, *Allegro molto* (a-moll), är ett scherzo med dubbel trio, alltså femdelad enligt mönstret ABABA. Scherzotemat, som inleds i pianot är synkoperat:



Trion, med sitt mera lyriska tema, går i A-dur:



Finalsatsen, i en okomplicerad sonatform, inleds med ett *Adagio cantabile* i E-dur.



Det blir dock bara en kort episod utan synbar anknytning till fortsättningen, *Allegro vivace*. Huvudtemat är ganska lyriskt och inleds i cellon:



Sidotemat, även det lyriskt, utgörs av en dialog mellan cellon och pianot:



Expositionen ska repriseras. En ganska kort genomföring sysslar mest med huvudtemat. Den börjar i moll. På återtagningen följer en coda, som är längre än genomföringen och som fortsätter bearbetningen av huvudtemat.

### Sonat för piano och cello C-dur op 102:1

1 *Andante* – *Allegro vivace* 2 *Adagio* – *Tempo dAndante* – *Allegro vivace*  
1815

Det är lätt att förstå den uppmärksamhet och förvåning som de två cellosonaterna op. 102 väckte vid publiceringen. Man började visserligen bli van vid att Beethoven inte hade ett tonspråk utan många. Detta var för många irriterande att ständigt drabbas av det oföresägbara. Men nu tycktes ändå gränsen vara nådd. En recensent i *Allgemeine Musikalische Zeitung* skrev 1818 om cellosonaterna:

*Dessa båda sonater hör helt visst till det ovanligaste och egendomligaste som sedan länge ... skrivits för pianoforte.*<sup>6</sup>

Sonaterna har ofta betraktats som de första verken i Beethovens s.k. tredje period. De har använts som exempel i den ständigt återkommande diskussionen om Beethoven var en fulländare av klassicismen eller en länk mellan denna och romantiken. Men, menar Beethovenbiografen Åke Holmquist, denna diskussion är inte särskilt meningsfull. Beethoven var Beethoven och hade ett egenartat och påträngande tonspråk, som snarare borde föra tankarna till expressionism.

Vad får vi då möta i dessa cellosonater? En uppluckring av de gamla satsformerna, ideliga tempoväxlingar, recitativliknande inslag och ständiga, oväntade vändningar. Och accenter på "felaktiga" taktdelar och synkoper blir ännu mera accentuerade än i tidigare verk.

C-dursonaten har en ovanlig storform bestående av endast 2 satser och ett inledande andante, som återkommer i 2:a satsen och därigenom binder ihop den med den första. Men tittar man närmare kan man se en 3-satsighet som utgångspunkt. Här finns en långsam "sats", även om den är kort och knappast utgör verkets tyngdpunkt och två omgivande allegrosatser, båda inledda av andanten. Det första andantet är dock, enligt Holmquist, inte en introduktion till allegrot utan en självständig sats. Temat presenteras i cello och återkommer flera gånger utan nämnvärd variering:



Allegrot i amoll är mycket koncentrerat:



En lyrisk dialog leder till sidotemat (e-moll) som börjar med trioler i cello, men kanske är det understämman (pianot) som ska betraktas som temat:



(På nytt ser vi ett exempel på hur Beethoven inte väljer parallelltonarten för sidotemat i satser med huvudtema i molltonart. Tidigare exempel är violinsonaterna i a-moll op 23, första satsen och Kreutzer-sonaten, första satsen. Ett annat vanligt Beethovenavsteg från praxis är att välja sidoteman i tersbefryndad tonart när huvudtemat står i dur-tonart. Vi kommer att träffa på detta i t.ex. pianotriön "Ärkehertigen", i Stråkkvintetten op 29 och i flera av de sena stråkkvartetterna.)

När temat upprepas har instrumenten ombytt stämmor.

Sluttemat liknar huvudtemat. Expositionen ska tas i repris. Genomföringen är kort och behandlar huvudtemat. Återtagningen redovisar alla teman i tonikan. En coda avslutar.

Det långsamma *Adagiot*, kort, vacker och kontemplativt, gör ett improviserat intryck med alla sina utsmyckningarna. Först i slutet förnimmar man en melodilik fras, först i cello och sedan upprepad i pianot. I den i övrigt mystiska stämningen gör den med sin osofistikerade harmonisering ett oskuldsfullt och barnasinnat intryck:

<sup>6</sup> Översättning Åke Holmquist, hämtat ur *Beethoven Biografen*, Albert Bonniers förlag, 2011.



Adagiot övergår direkt i ett *Andante* med samma innehåll som inledningens men nedkortat till en fjärdedel. Detta övergår i sin tur direkt i ett avslutande *Allegro vivace*. Där dominerar ett tema, sammansatt av det motiv som inleder avsnittet:



Avsnittet är tredelat med en längre mittdel. Avsnitt 2 och 3 inleds på likartat sätt, med en lång ton i cello, ess, respektive ass, som kan sägas tala om vilken tonart som temat ska börja att utvecklas i. Om man bortser från den ovanliga formen är detta den minst märkliga satsen (avsnittet). I sin avancerade polyfoni utgör den ett sprudlande stycke med tonsättaren på sitt bästa humör.

### Sonat för piano och cello D-dur op. 102:2

1 *Allegro con brio* 2 *Adagio con molto sentimento d'affetto* 3 *Allegro fugato*  
1815

D-dursonaten tillägnades liksom C-dursonaten grevinnan Maria von Erdödy.<sup>7</sup> Formmässigt är den mindre originell än syskonverket: två allegrosatser inramar på klassiskt sätt en långsam midsats, men slutsatsen är revolutionerande. Den inledande allegrosatsen är, liksom den i den föregående sonaten, mycket koncentrerad. Huvudtemat, som är kraftfullt och beethovenskt, inleds i pianot:



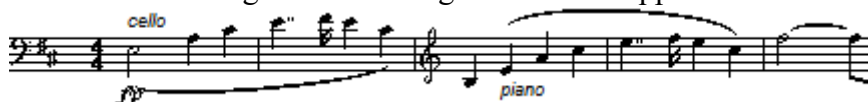
Det följs omedelbart av ett synnerligen lyriskt andratema i cello: (5 är taktens nummer)



Ett överledningsparti, som visar sig få betydelse, delas mellan instrumenten. Vi känner igen huvudmotivet i pianot:



Som sidotema fungerar en 2-taktig fras som tas upp av cello och upprepas i pianot:



Sluttemat bygger på huvudtemats första del. Expositionen ska repriseras. Genomföringen sysslar bl.a. med överledningspartiet och slutar i en återtagning i fel tonart (G-dur). Den följs omedelbart av återtagning i tonikan, som har en helt annan stämföring än expositionen. En coda som inleds med sidotemat avslutar satsen.

<sup>7</sup> Under tiden för komponerandet av de två pianotriorna op. 70, bodde Beethoven i Maria von Erdödy's hem. Även dessa verk dedicerades till grevinnan.

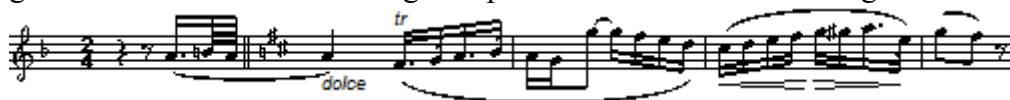
Mellansatsen i d-moll är ett tredelat *Adagio*, med noggrann instruktion om hur det ska spelas (se notexemplet). Huvudtemat har anförtrotts cellon.



Det följs av en fortsättning om 8 takter i pianot av mera klagande natur, med följande förenklade notbild där de utsatta dekorationsnoterna tagits bort. De förminskade septimackorden bidrar till de hjärtskärande tonerna:



Hela denna temadel upprepas med cello som melodiförare innan del A tar slut. Del B går D-dur och melodin är förlagd till pianot. Temat har stor innerlighet



A återkommer med en tät dialog mellan instrumenten. En coda, som med sina enkla, osmyckade toner skiljer sig mycket från satsen i övrigt, avslutar. Den ska också förberda attacca-övergången till sista satsen i D-dur och slutar på den tonartens dominatseptimackord.

Om sonaten hittills förflutet utan större brott mot den rådande goda smaken, skulle finalen, *Allegro fugato*, där Beethoven för första gången utnyttjar fugaformen i ett cykliskt verk, bli desto mera diskuterad. Lyssnarna tyckte att den var för svår att ta till sig, exekutörerna tyckte att den var för svår att spela, för att inte säga ospelbar, och teoretikerna hittade "regelfel" i både stämföring och harmoniutveckling. Beethoven själv, som naturligtvis visste hur en fuga skulle konstrueras, ansåg att den konstnärliga friheten stod över regelverket. Denna diskussion skulle framöver komma att föras kring många av Beethovens sena verk.

Efter en inledning på fyra takter, som två gånger presenterar den uppåtgående skalrörelsen i temat, börjar satsen med ett fugato som snart utvecklas till en fyrstämmig dylik:



Efter många tematiska och harmoniska utläggningar kulminerar satsen i en mäktig klimax i fortissimo, som snabbt tonas ner till pianissimo och en vilopunkt. Därefter presenterar Beethoven ett nytt tema introducerat i cellon:



Temat kombineras efter 12 takter med föregående tema, och musiken som i början var något mindre kärv, ja nästan lyrisk, får efterhand mer av den beethovenska bisterheten innan den avslutas i glad dur. Ett revolutionerande och historiskt föremålsperiment är till ända; de fugaton som Haydn och Mozart tidigare utnyttjat som kortare satsavsnitt var milda västanfläktar jämfört med denna stormvind. När Beethoven 10 år senare på nytt använder sig av idén i ett kammarmusikverk, har blåsten vuxit till orkans styrka, nu i form av sista satsen i B-durkvartetten op. 130, den som skulle bytas ut och bli ett självständigt verk och gå under benämningen "Grosse Fuge".