

Beethoven, Ludvig van (1770-1827)

Tysk tonsättare och pianist.

Utan att vara romantiker i stilgentlig 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. Enligt ett brev från Beethoven till Bettina von Arnim 1812, troligen uppdigt, var han och Goethe på promenad när de mötte den kejserliga familjen. Goethe gick trots Beethovens protester åt sidan. Själv fortsatte han rakt fram och tvingade furstar och hovmän att bilda häck för honom. Och Goethe tillrättavisades efteråt för sin undfallenhet.¹

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. Hans mor dog då han var 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 hans svårighet att odla ett normalt socialt liv på grund av hans vresighet och snarhet till vrede. 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 Rosen² 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, att utnyttja för att manifesteras sin egen roll som musikkonstens beskyddare. Tillfälligheter – bl.a. rekommendationsbrev 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.³ Hennes slutsatser har dock starkt ifrågasatts, bl.a. av ovan nämnde Charles Rosen, som menar att de samtida kollegernas musik är mycket väl kända och inte på något sätt i paritet med Beethovens. Hans storhet låg i att ständigt förkasta allt som var färgat av rutin.

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 musikhistorien. 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. Sångcykeln *An die ferne Geliebte* är intressant eftersom den fått stor betydelse för sångkonstens utveckling under romantiken.

¹ Berättelsen, som finns återgiven i Åke Holmquists Beethovenbiografi, ger, även om den är en myt, en god föreställning om den bild av Beethoven som en beundrande omgivning hade.

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

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

Sonaterna i op. 12.

Dessa första sonater bygger naturligtvis vidare på Mozarts verk. Trots verkens namn, med pianot nämnt först, vilket var kutym under denna tid, har de båda instrumenten ett jämlikt förhållande till varandra. Beethoven hade faktiskt stora kunskaper i violin och violaspel, vilket krävs när så olika instrument som piano och ett stråkinstrument ska samsas om utrymmet och tillsammans skapa en klanglig balans.

Beethoven skrev 9 av sina 10 sonater under en ganska kort period kring sekelskiftet 1800. Det fanns helt enkelt en marknad, eftersom det var vanligt med violinsonater i den Hausmusik som förekom i hem och salonger. Tidningarna recenserade därför ofta nyutkomna sonater. Att sonaterna i op.12 skilde sig från mängden förstår man av recensionen i Allgemeine Musikalische Zeitung 1799:

”Lärt, lärt och alltigenom lärt, men utan struktur; allt utan intresse; ett sökande efter sällsynta modulationer, ett förakt för sammanhang och en sådan anhopning av svårigheter att man tappar tålamod och all glädje.”⁴

Sonaterna vänder sig helt enkelt inte längre till amatörmusiker, en insikt som recensenten missat. De tre sonaterna har likartad uppbyggnad. Alla är t.ex. tre-satsiga och avslutas med rondon i samma mönster. För ovanlighetens skull är de tillägnade en kollega, Antonio Salieri. Denne, som fått ett oförtjänt tvivelaktigt rykte genom Milos Formans film *Amadeus*, hade under en tid varit Beethovens lärare. Det är dock inte troligt att det var Salieri som var inspirationskällan, snarare ett besök i Wien av den franske violinvirtuosen Rodolphe Kreutzer under våren 1798.

Sonat nr 1 för piano och violin D-dur op. 12:1

1. *Allegro con brio* 2. *Tema con variazione: Andante con moto* 3. *Rondo: Allegro*
1797-98

D-durtrions första sats har i vanlig ordning sonatform. Anslaget är ett unisont, fanfarliknande tema:



⁴ Åke Holmquist, Beethoven, Albert Bonniers förlag, Stockholm 2011.

Det avlöses omedelbart av ett mera lyriskt tema i violinen:



Sidotematet börjar i A-dur:



men gör snart utflykter i bl.a. F-dur.

Ett kraftfullt sluttema inleder expositionens avslutning:



Expositionen ska tas i repris. Genomföringen inleds med sluttemat och i F-dur! I övrigt ägnas den ganska korta genomföringen (36 takter) åt huvudgruppens två teman i omvänd ordning.

Återtagningen återger de två huvudtemana och sidotematet i tonikan och slutgruppen blir till avslutande coda.

Mellansatsen bjuder på tema med variationer. Temat är dubbelt och består av två 8-taktare, som var och en repeteras. De två temadelarna presenteras båda i pianot:



I variation 1 och 2 spelar pianot respektive violinen huvudrollen. Var. 3 går i moll.

Var. 4 är präglad av synkoper och något förkortad till förmån för en mycket lågmäld eftertänksam coda. Man häpnar och gläds över alla finesser och läckerheter som denna sats bjuder på.

Sista satsen är ett rondo i mönstret A-B-A-C-A-B-coda. Episod C har delvis genomföringskaraktär och formen kan därför sägas utgöra ett sonatrondo.

Refrängen, A, börjar i pianot och temat repeteras därefter i violinen:



Man kan lägga märke till de för Beethoven så typiska trycken på svag taktadel.

Episod B i A-dur börjar med ett utbrott av 16-delar i violinen:



I slutet av episoden hörs följande tema:



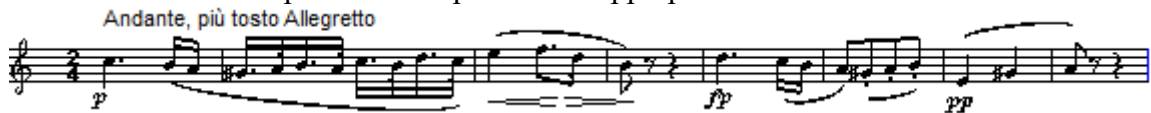
När A återkommer hörs enbart 8 takter i pianot.

Slutgruppen tar vid efter en överraskande generalpaus. Den börjar med växelspel mellan instrumenten. Men snart kommer nästa överraskning, ett unisont parti i e-moll, nästan mystiskt. Det upprepas och sätter punkt för expositionen:



Expositionen ska i vanlig ordning repeteras. Genomföringen behandlar huvudgruppens teman i ordning 1, 2 och 1. Andra gången som första temats motiv utvecklas får dessa i avslutningen en uppåtgående rörelse, som övergår i återtagningens fallande tema. Återtagningen löper normalt fram till generalpausen. Därefter börjar en lång coda, 68 takter, bestående av den utvidgade slutgruppen. I codan återkommer även huvudgruppens teman, framförallt det första.

Mellansatsen i a-moll är tredelad A-B-A. Varje del består i sin tur av två teman. A-delens första tema presenteras i pianot och upprepas en oktav ovanför i violinen:



Samma instrumentfördelning finns i det andra temat, som börjar i C-dur:



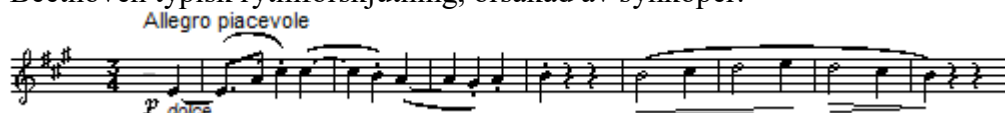
I B-delen har de två temana mycket av växelvisa insatser:



Efter A-delens återkomst följer en ansenlig coda som bygger på första A-temat och B-delens växelspel.

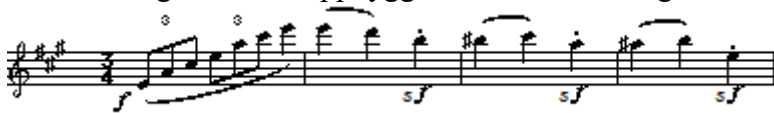
Finalen går i tre-takt. Den har samma rondomönster som D-durkvartetten, alltså A-B-A-C-A-B-coda. En källa,⁶ menar att detta rondo, till skillnad från de övriga två i op. 12, inte har sonatrondokaraktär. Här finns dock i den centrala episoden, C, genomföringsavsnitt av teman ur både A och B, vilket brukar anses som kännetecknen för sonatrondon.

A-temat, refrängen, tas upp i pianot och repeteras omedelbart i violinen. Det har en för Beethoven typisk rytmförskjutning, orsakad av synkoper.



⁶ Eimear Heeney, *Beethoven's Work for Violin and Piano*, Master thesis, Waterford Institute of Technology, 2007.

Även den första episoden, B, introduceras i pianot. Det sker med en s.k. Mannheim-raket, en stigande fras, uppbyggd av brutna treklanger:



Man kan lägga märke till sforzandot på tredje taktslaget, en ovanlig plats för betoning på svag taktindel.

Episod C inleds med en annan typ av tema, melodiöst och sjungande, som ville Beethoven ge alla som klagar på hans teman en knäpp på näsan:



När drygt hälften av episoden förflutit hörs en utveckling av först A-temat, sedan B-temat.

A resp. B återkommer och följs av en coda byggd kring motiv från A och B.

Sonat nr 3 för piano och violin Ess-dur op. 12:3

1. *Allegro con spirito* 2. *Adagio con molt' espressione* 3. *Rondo: Allegro molto*
1797-98

Att Ess-dursonaten är kronan på op. 12-verket, är de flesta överens om. Den är också den mest virtuost anlagda och kräver sina uttolkare.

Första satsen är mycket rik på teman och motiv. Först ut är ett pampigt arpeggioblock, i huvudsak förlagt till pianot:



Det följs av ett elegant växelspel mellan instrumenten.

Sidgruppen inleds med ett tema i violinen:



Ett andra sidotema bjuder på virtuosa växelvisa inlägg, med början i pianot:



Detta växelspel fortsätter även i slutgruppen, som tar vid efter ett par kraftfulla ackord i fortetfortissimo:



Slutgruppen fortsätter med triolfigurationer i pianostämman.

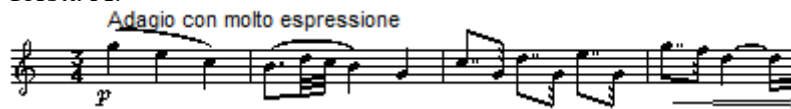
Dessa triolfigurer inleder även genomföringen. De avlöses av bearbetning av det andra sidotemat, och sedan återkommer utvecklingen av slutgruppen. Man överraskas sedan av en övergång till nytt material. Detta mynnar ut i en unison melodi i Cess-dur (!) och pianissimo, som leder direkt till återtagningen i forte. Notexemplet visar det unisona Cess-durtemat i genomföringen:⁷



Återtagningen bjuder på vanligt sätt på temana i ordning och i tonikan. Slutgruppen blir nu omvandlad till coda.

Många menar att mellansatsen, *Adagio con molto espressione*, i sin oemotståndliga skönhet hör till Beethovens bästa och mest effektfulla långsamma satser. Formmässigt har den en enkel tredelad form, men visar sig vid närmre analys rymma flera märkvärdigheter.

A-delens tema består av två delar, varav endast den ena kommer till full utveckling i första A:



I takt 15 (av 22 i A-delen) hörs ett viktigt, dubbelt punkterat motiv, som utvecklas först i andra A:



B-delens tema har också två delar. Den första börjar i C-dur:



men slutar i Dess-dur, som också blir tonartsbörjan för den andra delen:



I andra A-delen utvecklas i andra halvan ett nytt tema byggt kring det dubbelt punkterade motivet nämnt ovan. Satsen, som huvudsakligen utspelats i *piano* och *pianissimo* avslutas överraskande med några tunga ackord i *fortissimo*. Dessa, som består av ett förminskat septimackord, annonserar en coda, som i *piano* och *pianissimo* avslutar denna mäktiga och gripande sats.

Finalen är lika oemotståndlig. Maken till charm och spelglädje får man leta efter. Formmässigt är det ett rondo, kanske med sonatrondo-inslag. Mönstret är det samma som i de två tidigare sonaterna, A-B-A-C-A-B-coda. Det bjuder på en del ovanliga inslag, som ofta i Beethovens oeuvre.

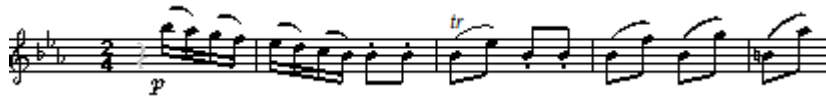
Det tematiska materialet är likartat. Nästan alla teman börjar med samma upptakt, och älskvärdhet och levnadsglädje har fått ersätta dramatik och kontrasterande melodier.

⁷ Cess-dur (klingar på ett piano som H-dur) kan tyckas avlägsen som tonart, men förhåller sig till Ess-dur såsom Ass-dur gör till C-dur. Det är alltså fråga om en submediant. Medianter och submedianter kallas också tersbefryndade tonarter. Användningen av dessa var ovanliga hos Haydn och Mozart, något mer vanliga hos Beethoven och hade sin blomstringstid under romantiken.

A-temat presenteras på ett sätt som var vanligt i dessa sonater, först i pianot och sedan en oktav högre i violinen:



B-episoden inleds med en temavariant som föregås av en sjunkande 16-delsskala:



Men efter 15 takter hörs plötsligt 8 takter av huvudtemat följt av ett nytt tema, som tas upp i violinen:



Ett tredje tema i episoden presenteras också i violinen:



Andra A består av 16 takter, de första 8 i pianot

Den centrala episoden, C, går i ess-moll och introduceras i pianot:



Tredje A har bara 8 takter av ritornellen samt en överledning till andra B.

I andra B, som i början hamnar i f-moll, upprepas ovannämnda tre teman. Den kan sägas ha genomföringskaraktär. Episoden avslutas också med ett kort fugato på ritornelltemat A. En coda om 33 takter avrundar satsen.

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-tonsorament.)

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. I genomföringen dominerar huvudtemat, men bjuder även på en ny melodi. Den 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. Genom att nu låta det börja i D-dur i stället för A-dur kan det med samma modulationsförfarande som i expositionen leda fram till sidotemat och sluttemat i A-dur.

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



B-temat är:



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

A D6 E7 A F#m C#7/E# Fiss7/E h-m/D

D är den längsta episoden:



En lång coda rekapitulerar först alla episoderna (B, C, D), innan rondotemat (A) 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 fyrsatsiga violinsonat.

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



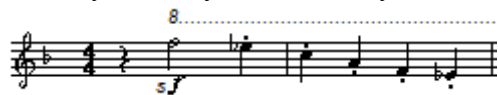
Temat utvecklas i pianot vilket leder fram till en intressant dialog mellan instrumenten:



Sidotemat presenteras av violinen:



Expositionen ska tas om. Den korta genomföringen utvecklar båda temana men ägnar lika mycket utrymme åt ett nytt motiv, som hörs i växelspel mellan instrumenten:



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, fess-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.⁸ Trots att jämligheten 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, ömsinnet 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 Kreutzer-sonaten. Hur klokt var det inte av Beethoven att plocka bort verkets ursprungliga final-sats och låta den bli finalsats i Kreutzer-sonaten!

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 efter-slag (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 sonatallegro 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 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:

⁸ Namn på det brev som Beethoven skrev till sina två bröder den 6 oktober 1802. Där uttrycker han sin förtvivlan över sina begynnande hörselproblem och planer på självmord. Här finns också anvisningar till arvtagarna om vad som ska ske efter hans död. Brevet blev dock aldrig avsänt och hittades i mars 1827, efter hans död.



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



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

Temat i B (h-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 i ett Fiss-durackord.



Även episod C (d-moll) introduceras i violinen:

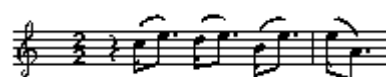


Sista A har ett rörligare pianoackompanjement än tidigare. En ganska lång coda avslutar.

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. Valet av tonart är därför inte förvånande; den valde tonsättaren för särskilt allvarligt menade verk.

Pianot inleder med det mäktiga huvudtemat, som förändras något när det upprepas i violinen. Notexemplet visar varianten i violinstämman:



Reclams Kammermusikföhrer påpekar likheten med inledningen till den 8:e symfonin, en gladare variant som skulle komma 10 år senare.

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 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:



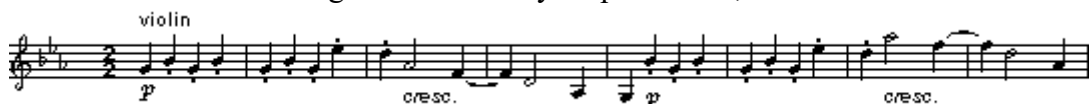
Finalen, *Allegro*, är ett sonatrondo, ABACABA-coda. Refrängen är kort medan alla episoderna är långa. A-delen tema, refrängen, är en mullrande figur i pianobasen:



B-episoden inleds med ett mera melodiöst tema, även det i pianot:



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



Episod C, som har genomföringskaraktär, börjar med det första B-temat nu i C-dur. Det fortsätter med ert tema i violinen, som delvis imiteras i pianot:



För övrigt är det i huvudsak det första B-temat som utvecklas.

Även andra B har genomföringskaraktär, men av episodens egna teman.

Sista A-snutten är förlängd med 18 takter innan det är dags för den vilda *Presto*-codan.

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 direkt med huvudtemat i båda instrumenten, unisont över två oktaver, där det viktigaste motivet är 16-delarna i takt 1:



Men en mer 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 (violin) antyds sidotematets första takt, här i Fiss-dur. I takt 3 känner vi igen huvudtemats inledande 16-delar:



När sidotemat slutligen kommer börjar det i d-moll:

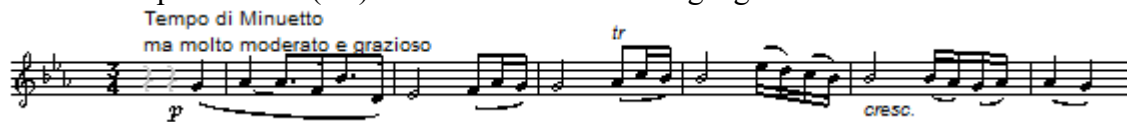


Det hittar till slut den "rätta" tonarten, D-dur. En slutgrupp karakteriserad av drillar omväxlande i piano och violin avslutar expositionen. Den ska spelas ytterligare en gång. Genomföringen är kort och börjar med drillarna från slutgruppen och slutar utveckling av huvudtemat.

I återtagningen börjar sidotemat i g-moll men slutar i G-dur. Som vanligt får slutgruppen bli coda.

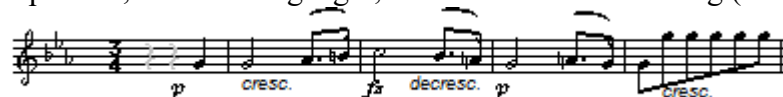
Beethoven har med rätta blivit känd för sina korta, utvecklingsbara teman, och naturligtvis för det utomordentligt skickliga sätt som han bearbetar och utvecklar dem på. Men det har gjort att hans enastående förmåga att också skriva de vackraste och ljuvaste melodier ibland glöms bort. I mellansatsen 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 kan betraktas som ett rondo med mönstret **ababa-cd-ababa-ca**, men skrivet på detta sätt ser man också en tredelad form med coda.

Tema a 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:

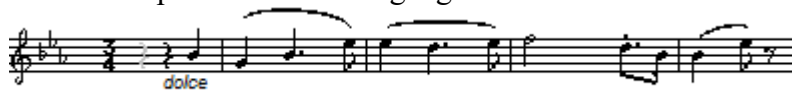


Det är lätt att missa temat i de första 8 takterna om man blir betagen av den vackra motstämman i violinen, men när temat hamnar i violinen och framträder det tydligare.

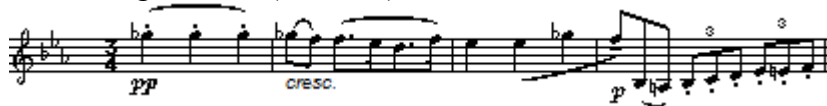
Episod b, som hörs 4 gånger, har en kärvare framtoning (c-moll):



Episoderna c och d kan tillsammans betraktas som mittdelen i en tredelad visform. Tema c får en extra skjuts av pianots triolackompanjemang. Det hörs 4 gånger i 2 avsnitt och presenteras första gången i violinen:



Avsnitt d går i moll (ess-moll):



Efter att den första **ababa**-gruppen återkommit avslutas satsen med avsnitten c och a, vilka alltså kan betraktas som en coda med material från både mittdelen och de inramande delarna i en 3-delad form. I detta a-avsnitt 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 motstämma i violinen: Notexemplet visar takt 5-9:



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



I takt 13 börjar det om från början men med ombytta stämmor. Dessa toner omfattande 20 takter dominerar med sin ständiga återkomst åtskilda av korta episoder. Rondomönstret är ABACADA-coda. En kommentator tycker sig ana att Beethoven med glimten i ögat gör sig lustig över rondoprincipen.⁹ Episod D är betydligt längre än B och C. Även codan är lång och uppdelad i två delar. Den börjar i G-dur med gör plötsligt ett uppehåll i en vilopunkt på ett D7-ackord. Och fortsätter sedan 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 utvecklingar leder satsen och verket till ett slut.

⁹ Ulrike Kranefeld, "Beethoven, Sonaten für Klavier und Violine", *Kammermusikführer* red. Ingeborg Allihn, Stuttgart/Kassel, Metzler/Bärenreiter, 1998.

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, i samband med publiceringen. 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 och lär ha tyckt illa om Beethovens musik i stort.

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. *Adagio*avsnittet 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*.



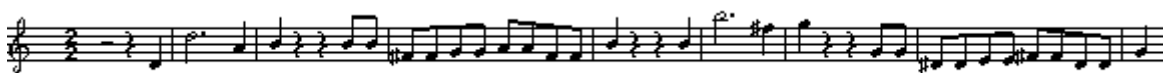
Det är detta presto, efterhand allt mer passionerat, som Pozdnysjev, huvudpersonen i Tolstojs roman, upplever som alltför sexuellt utmanande. Självklart är hans upplevelse färgad av den svartsjuka han känner, när han i en musikalisk salong hör musiken spelas av hustruns älskare in spe tillsammans med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

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.

Prestotempot 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. Codan inleds med slutgruppen men är utökad och av anseelig längd

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 och fungerar som sidotema. Det är långt ifrån den sångbarhet, som vi ofta förknippar med sidoteman:



Sluttemat har däremot mera av denna karaktär. Det presenteras unisont:



Slutgruppen är lång. I många inspelningar avstår man från omtagningen av expositionen. Genomföringen behandlar huvud- och sidotema. Den slutar avtagande både i tempo och styrka. Återtagningen följer ordningen i expositionen. En lång coda börjar med slutgruppens material men fortsätter även utveckling av i första hand huvudtemat. 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, skolor 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:



Ett melodiskt sluttema hörs först i pianot och sedan i violinen:



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. I denna fortsätter fråga-svarstämeföringen till 6 takter före slut, då de två stämmorna slutligen förenas i ett unisont slut.

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, eller om man så vill sonatform. Huvudmelodin introduceras i pianot.



Ett nytt tema som börjar i Ess- och slutar i Ass-dur kan sägas utgöra sidotemat:



Mellandelen, B, för med pianots rörliga figurer in en antydning till oro:

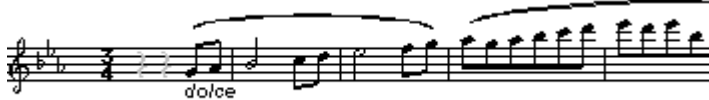


Detta avsnitt, som också kan tolkas som en genomföring, leder till en klimax innan det stillnar av inför återtagningen, d.v.s. A-delens återkomst. Både huvud och sidotema hörs nu på nytt och sidotemat blir kvar i tonikan. Satsen avslutas med en coda. Denna leder direkt till scherzot.

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



Trion har en mjukare grace. Den går i Ess och temat presenteras i violinen.



Scherzot återkommer på vanligt sätt. En kort coda avrundar satsen.

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



Var. 1 utvecklar ett motiv bestående av 4 åttondelar.

Var. 2 är baserad på trioler med en pralldrill¹⁰ på en av tonerna.

Var. 3 har en rörlig stämma i pianobasen till synkoper i de två andra stämmorna.

Var. 4 är baserad på växlingen mellan lågmälda legatopartier och högljudda ackord.

Var. 5 är ett *Adagio* i 6/8 som återknyta till stämningen i den långsamma satsen.

Var. 6 är baserad på kontrasten mellan en stämmas snabba, mjuka passager och de andra två stämmornas staccato arpeggion.

Var. 7 är en fuga där tema och svar innehåller alla oktavens 12 toner. Ett exempel på 12-tonsteknik 100 år före Arnold Schönberg.¹¹

Cellosonater

Varken Haydn eller Mozart hade skrivit cellosonater, så förebilderna var få. Cellon hade hitintills använts mest som förstärkning av klaverets baslinje. Beethovens första sonater, op. 5, är därför onekligen ett stort steg på vägen mot instrumentens jämställdhet.

Sonaterna i op. 5

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 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.¹² 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.

¹⁰ Pralldrill, förslag bestående av huvudtonen och närmas högre ton, alltså en minimal drill.

¹¹ Dmitri N Smirnov, *The Anatomy of Beethoven's 10th Violin Sonata*, Berlin 2008

¹² Haydn skrev t.ex. stråkkvartetterna op. 50 till kungen och Mozart stråkkvartetterna K 575, 589 och 590.

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 hörs 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 Adagioavsnittet (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 cellon, karakteriserat av den dubbla punkteringen:



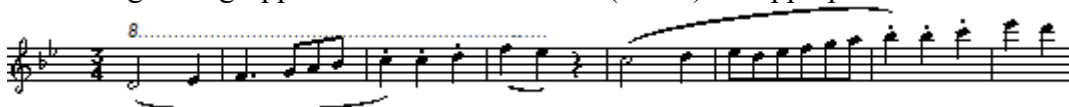
Efter en stund hörs en underbar dialog mellan cello och piano. Den består av cellons fallande fras som till svar får en stigande fras i pianot.

Efter denna episod i inledningen hörs 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 hörs omedelbart i växelspel mellan instrumenten med början i cellon:



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.

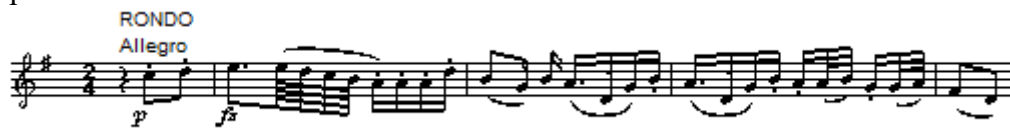
Expositionen ska som brukligt vid denna tid tas i repris.

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 allegroavsnittet, 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*

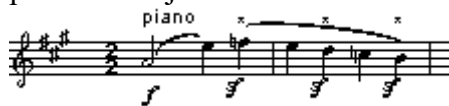
1807-08

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 tvåtonsornament):



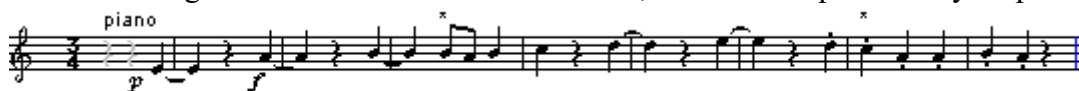
Den leder fram till ett sidotema vars melodi tycks börja i pianot och avslutas i violinen:

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.

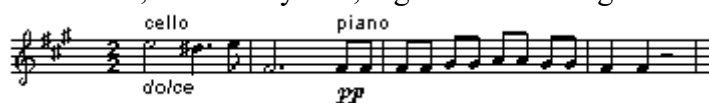


Det blir dock bara en kort episod utan synbar anknytning till fortsättningen, *Allegro vivace*.

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.

Sonaterna op. 102

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 oförutsägbara. 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.¹³

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.

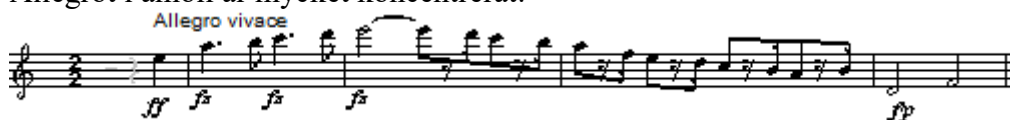
Sonat för piano och cello C-dur op 102:1

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

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:

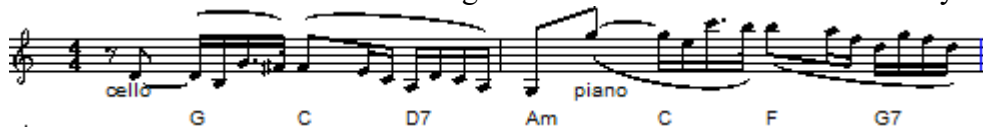


¹³ Översättning Åke Holmquist, hämtat ur *Beethoven Biografen*, Albert Bonniers förlag, 2011.

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 träffar på detta i t.ex. pianotriön ”Ärkehertigen”, i Stråkkvintetten op 29 och i flera av de sena stråkkvartetterna.

Åter till C-dursonaten. 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, vackert 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 piano. I den i övrigt mystiska stämningen gör den med sin osofistikerade harmonisering ett oskuldsfullt och barnasinnat intryck:



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.

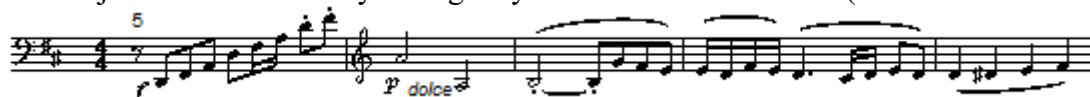
Sonat för piano och cello D-dur op. 102:2

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.¹⁴ 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)



¹⁴ Under tiden för komponerandet av de två pianotriöerna op. 70, bodde Beethoven i Maria von Erdödy's hem. Även dessa verk dedicerades till grevinnan.

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 cellon 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.

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