

## *Liszt, Franz (1811-86)*

Ungersk tonsättare, pianist och pedagog

Franz Liszt skrev mycket få kammarmusikverk. De framförs dessutom sällan. Men kammarmusikälskare kan få höra hans musik live vid pianosolistframträdanden. Liszt föddes i Ungern, men lärde sig först på gamla dagar hjälpligt att förstå ungerska. Tyska var hans modersmål, men han talade även franska och italienska flytande.

Han utbildades i piano av Carl Czerny och i komposition av Antonio Salieri. Som en pianistisk motsvarighet till violinvirtuosen Paganini, turnerade han över hela Europa och betraktades som dåtidens främste pianist. Med sina pianostycken får han sägas ha revolutionerat pianokonsten. Berömd är också hans förmåga att spela okänd musik direkt från notbladet. Efter konsertturnéerna bosatte hans sig 1848 i Weimar. Där fick han möjlighet att mer ägna sig åt komponerandet.

Bland hans pianokompositioner kan nämnas samlingarna *Années de pèlerinage*. 12 *grandes études*, *Études d'exécution transcendant d'après Paganini*, och *Harmonies poétiques et religieuses*, den första *Mefistovalsen* och Sonaten i h-moll. I en senare stil efter 1870 skrev han bl.a *Bagatelle sans tonalité*, *Nuages gris*, *La lugubre gondola*, fyra *Valses oubliées* och två *Mefistovalser*.

Av orkesterverken bör nämnas 12 symfoniska dikter, grundade på tolv olika dikter, *Faustsymfonin*, *Dantesymfonin* och två Pianokonsalter.

Bland hans kammarmusikverk finns två duoverk för violin och piano från 1835 och 1837, samt ett verk för stråkkvartett och harpa: *Am Grabe Richard Wagners*.

Mest kända för gemene man är kanske de *Ungerska rapsodierna*, 19 stycken! De grundar sig på romsk kafé-musik, som skiljer sig en hel del från ungersk folkmusik.

Liszt är också berömd för sina pianotranskriptioner av äldre verk, som gjorde det möjligt för fler att komma i kontakt med de gamla mästarnas musik, inte minst deras orkesterverk.

Liszt var tillsammans med Wagner portalfigur i den s.k. nytyska skolan, som ville förnya den tyska musiken genom förändringar i form och stil mot programmusik och musikdrama. De menade att cykliska verk som symfonier, stråkkvartetter och sonater tillhörde en svunnen tid. Liszts symfoniska dikter blev epokgörande och skulle komma att tas upp även av andra tonsättare såsom Berlioz och Richard Strauss. Han påstås vara skapare av en teknik, som han kallade tematisk transformation eller tematisk metamorfos. Den skulle vara bättre lämpad för romantikens programmusik än den tematiska utveckling som kännetecknade den klassiska sonatformens genomföringspartier. Många menar dock att tekniken har gammal härkomst, och att det är lätt att hitta exempel på denna typ temaomvandling hos både Beethoven och Schubert.

Både i Wagners och i Liszts senare verk börjar tonaliteten upplösas, vilket banar väg mot den icke-tonala musiken, alltså mot modernismen. Liszt, var till skillnad från Wagner, en mycket hjälpsam och generös person, som stöttade många yngre tonsättare. Hans inflytande i Europas musikliv under de 60 år han var verksam kan knappast över-skattas. Något av ett ödets ironi var att språkröret för den nytyska skolan fr.o.m. 1844 var *Neue Zeitschrift für Musik*, en gång startad 10 år tidigare av en av dem som ifrågasatte rörelsen, Robert Schumann.

*Années de pèlerinage, Pilgrimsår*, är ett av Liszts stora pianoverk. Det består av tre volymer och ett tillägg till volym 2. De fyra delarna publicerades 1854 (*Première année: Suisse*), 1858 (*Deuxième année: Italie*), 1859 (supplement till dito) och 1877 (*Troisième année*). Arbetet påbörjades dock redan vid mitten av 1830-talet och fortskred under en lång följd av år.

Titeln är hämtad från Goethes bildningsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vi finner här en typ av programmusik som förebådar tonsättarens 12 symfoniska dikter, och som försöker spegla hans känslor och intryck från olika resor. Han skriver själv i sin presentation av verket: "... Jag har försökt att musikaliskt skildra några av mina starkaste känslor och mest spännande upplevelser."

### *Première année: Suisse*

**1. Chapelle de Guillaume Tell, Vilhelm Tells kapell**, är tänkt att skildra schweizarnas frihetskamp mot fogdeväldet. Liszt hämtar mottot för stycket från Schiller:

*Alla för en – en för alla!*<sup>1</sup>

Två teman dominerar stycket. Det första hörs efter en inledning. Det ska föreställa frihetskämparnas sång:



Det andra är ett fanfarlikt utbrott som ska sammankalla och egga trupperna:



**2. Au lac de Wallenstadt, Vid Wallenstadtsjön**, är ett stämningsstycke som enligt Liszts färdkamrat under vistelsen i Schweiz 1835/36, Marie d'Argoult, är skrivet för henne och vill spegla *vågornas suckar och årornas rytm*. Man tänker sig gärna att det är ackompanjemangets upprepade fras som avses:



I vinjettbilden finns en strof hämtad ur Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*, ett flera hundra strofer långt verk i fyra delar från 1812:

... thy contrasted lake,  
With the wild world I dwell in, is a thing  
Which warns me, with its stillness, to forsake  
Earth's troubled waters for a purer spring.

Din sjö, som du jämför med den  
vilda värld jag lever i, uppmanar  
mig med sitt lugn att överge jordens  
bekymmer för en renare källa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mottot kanske mest känt från Alexander Dumas roman *De tre musketörerna* från 1844.

<sup>2</sup> Översättningarna till samtliga Byron-citat är gjorda av undertecknad. Det finns dock mer poetiska tolkningar från 1812 av A.F. Skjöldebrand (1757-1834). Det var en herre med många strängar på sin lyra, general, statsråd, överståthållare i Stockholm, en av de aderton i Svenska Akademien, ledamot av bl.a. Vetenskapsakademien och Musikaliska akademien, samt dessutom tecknare, målare, tonsättare, författare och översättare. Hans översättning är orimad, följer väl originaltexten och är nästan samtidig med originalets tillkomst.

3. *Pastorale*, har som sig bör en vinjett med ett alplandskap med fåbod, herdepojke och getter. Formmässigt består stycket av två vallåtsliknande melodier som växlar i mönstret ABAB. Den första, A, karakteriseras inte minst av sin basstämma, som ensam inleder stycket innan melodin hörs:



Den andra melodin, B, har också en upprepad basfras.



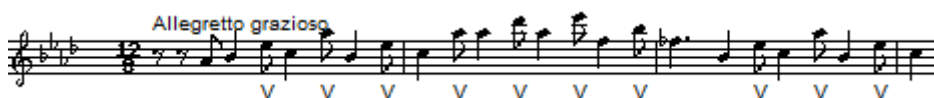
#### 4. *Au bord d'une source, Vid en källa.*

Detta stycke finns också i en tidigare version som, liksom flera av Pèlerinage-styckena, ingick i tonsättarens *Album d'un voyageur från 1842*. Men det är den reviderade versionen från Pèlerinagevolymen som är den mest spelade. Den vackra titelsidan har, liksom det föregående styckets, en vinjett av en herdegosse i ett alplandskap som låter sina djur dricka vid en källa. Här finns även ett citat ur en av Friedrich Schillers dikter, *Der Flüchtling* (Flyktingen):

*In säuselnder Kühle Beginnen die Spiele Der jungen Natur.*

I den viskande svalkan börjar lekarna i den unga naturen.

Stycket är uppdelat i flera avsnitt som fogas samman av skalpassager. Temat, som är inflätat i ett virtuost arpeggiomönster, byggs delvis upp av vänsterhandens inpass i diskantregistret. Notexemplet visar endast temat. Vänsterhandens toner markerade med V:



Vi ser här en rytm som helt överensstämmer med den i *Pastorale*, första temats basfigur.

Det har föreslagits att musiken vill återge solens glitter på källans yta, men kan lika gärna spegla porlande vatten, som också kan förknippas med en källa. Musik kan inte återge något konkret, bara spegla yttre fenomen eller känslöstämningar.

#### 5. *Orage, Storm*

Stycket går i c-moll och är onekligen ett bravurnummer som kräver sin pianist. Ett *Allegro molto* med oktavsfallöppningar i båda händerna inleder, innan den tongivande melodin hörs i *Presto furioso*:



Partitur-vinjetten visar ett stormigt landskap med flygande hattar och har en text som återigen är hämtad från Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*, sång nr 3 strof XCVI.

*"But where of ye, O tempests! is the goal?  
Are ye like those within the human breast?  
Or do ye find, at length, like eagles,  
some high nest?"*

Men var, o stormar, är ert hem?  
Är ni snärjda som de i mitt bröst?  
Eller finner ni med tiden  
likt örnarna till slut ert bo?

6. *Vallée d'Obermann*, *Obermanns dal*, är det längsta stycket i *Première Année*, Suisse och koncipierat redan på 1830-talet. Det är inspirerat av E.P.Sénancours brevroman *Obermann* från 1804. Romanen, som var mycket populär vid tiden för styckets tillkomst, var något av en sinnebild för romantikens svärmod. I den drar sig en desillusionerad man tillbaka till en avlägsen dal, där han till slut finner att det enda sanna är våra känslor. I styckets ingress ställs bl.a. tre frågor hämtade från romanen:

*Vad vill jag? Vem är jag? Vad begär jag av naturen?*

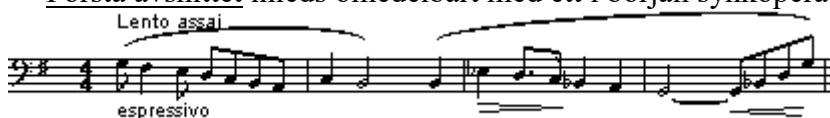
Där finns också ännu en strof ur Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*. Liszt har säkert i denna strof, nr XCVII ur 3:e sången, funnit en passande beskrivning för de problem en konstnär ställs inför när hon ska finna uttryck för sina innersta känslor.

*Could I embody and unbosom now  
That which is most within me, --could I wreak  
My thoughts upon expression, and thus throw  
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,  
All that I would have sought, and all I seek,  
Bear, know, feel and yet breathe --into one word,  
And that one word were Lightning, I would speak;  
But as it is, I live and die unheard,  
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.*

Ack, om jag ändå i ord kunde gestalta  
allt det som finns i mitt inre!  
Ge röst åt tankens kraft,  
passioner, känslor!!  
Allt det jag sökt och söker, utstår, känner!  
Då skulle jag tala!  
Men som det är nu, lever jag och dör ohörd!  
Ett svärd dolt i slidan  
är som en tanke utan röst.

I *Vallée d'Obermann* tillämpas liksom i flera övriga verk i cykeln en bearbetning av teman som Liszt var upphovsman till, tematisk transformation. Denna teknik innebär att ett motiv utvecklas i ständigt nya tematiska varianter. I stort kan stycket sägas vara indelat i 4 avsnitt + en coda, en indelning som har viss släktskap med sonatform. Se nedan.

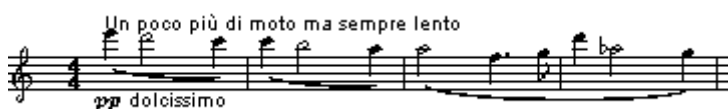
Första avsnittet inleds omedelbart med ett i början synkoperat tema i vänsterhanden:



Den vackra melodins första fras är inte olik Lenskijs aria i Eugen Onegin. Kanske lånade Tjajkovskij den medvetet eller omedvetet till sin opera.

Man ska lägga märke till de tre första tonerna, som kommer att bli föremål för tematisk transformation. Temat dominerar hela det första avsnittet.

Avsnitt 2 inleds med ett nytt tema som är uppbyggt kring det första temats tre toner, synkopen. Vi möter här styckets första tematransformation. Den kommer att dominera detta avsnitt.



Man skulle kunna likna dessa två avsnitt vid sonatfomens exposition med sin presentation av huvudtema respektive sidotema.

I avsnitt 3, vars första del har fått beteckningen *Recitativo*, sker nu ett ytterligare antal tematiska transformationer. Det är alltså ett avsnitt som kan liknas vid sonatformens genomföring. Avsnittet har dock som grundtonart, tonikan (här e-moll), vilket inte brukar vara fallet i en sonatformsgenomföring.

Avsnitt 4, betecknat *Lento*, liknar en återtagning men tar bara upp tema 2, alltså den första tematiska transformationen. Avsnittet går E-dur. En coda, även den byggd på huvudtemats tre inledande toner, avslutar. Men låt dig inte förskräckas av teknikaliteter; njut av ett av Liszts vackraste stycken!

### 7. *Eglogue, Eklog.*

Vinjettbilden har på nytt ett Byron-citat, strof XCVIII, sång nr 3.

*The morn is up again, the dewy morn,  
With breath all incense,  
and with cheek all bloom,  
Laughing the clouds away  
with playful scorn,  
And living as if earth contained no tomb!*

Nu dagas åter morgonen,  
daggbestänkt, med andedräkt av  
myrra och rosor på kind.  
Med ett skratt skingrar den molnen  
i skämtsam hånfullhet,  
som om gravar inte fanns på jorden!

Musiken med sina folklöre-uppbyggda teman är genialt präglad av diktens lätta stämning.

Två melodier växlar efter mönstret ABABA. A-temat består av två delar, nedan kallar A<sub>1</sub> och A<sub>2</sub>:



B-temat är om möjligt ännu lättsammare:

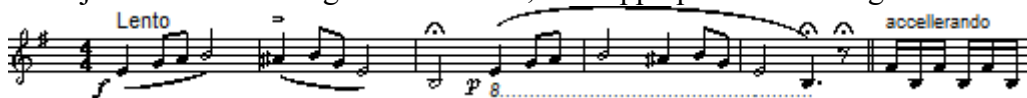


När A återkommer andra och tredje gången är det i form av A<sub>2</sub>.

### 8. *Le mal du pays, Hemlängtan*

Formmässigt växlar här två avsnitt, *Lento* (4/4) och *Adagio dolente* (6/8) med varandra i ett ABABA-mönster.

A börjar med ett vemodigt tema i e-moll, som upprepas en oktav lägre:



Det övriga innehållet, som är rörligare, bygger även det på fraser som upprepas en gång. Kanske kan man tolka den ökade rörligheten, som ett försök att skaka av sig de nostalgiska tankarna.

I B-avsnittet kommer hemlängtan tillbaka och denna gång för att stanna:



Andra A är identiskt med första men går i g-moll. I andra B, sker en utveckling av temana. Sista A består endast av det första temat.

**9. Les cloches de Genève: Nocturne, Klockorna i Genève**

Klockringning i form av fallande treklanger utgör inledning till den första melodin, som presenteras med treklangerna nu som ackompanjemang:

The musical score is for the piece 'Les cloches de Genève: Nocturne'. It features two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Quasi Allegretto'. The piece begins with a piano introduction consisting of falling triads in the bass clef, marked 'pp'. The melody in the treble clef consists of a series of notes, some of which are beamed together, creating a rhythmic pattern that complements the accompaniment.

Efter ett litet mellanspel med klock-treklanger i basstämman byter registren stämman med varandra, alltså med melodin i basstämman.

Detta leder till ett nytt längre avsnitt med en ny melodi, som utvecklas:

This musical score shows a new melodic line in the treble clef. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Cantabile con moto'. The melody consists of a series of notes, some of which are beamed together, creating a rhythmic pattern that complements the accompaniment.

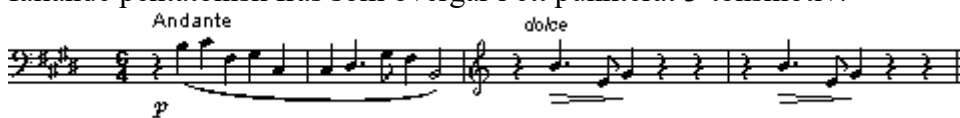
I slutet kommer klockringningen tillbaka.

För *Deuxieme année: Italie* se nästa sida

## Deuxieme année: Italie

Volym 2, Italien, tillkom under åren 1837-49, delvis under en vistelse i Italien 1838-39 tillsammans med Marie d'Agoult. De olika styckena är inspirerade av italiensk kultur.

1. **Sposalizio**. Titeln syftar på Rafaels berömda målning *Lo Sposalizio della Vergine* (Jungfru Marie förmålning, 1504) i Pinacoteca di Brera i Milano. Stycket börjar med en fallande pentatonisk fras som övergår i ett punkterat 3-tonsmotiv:



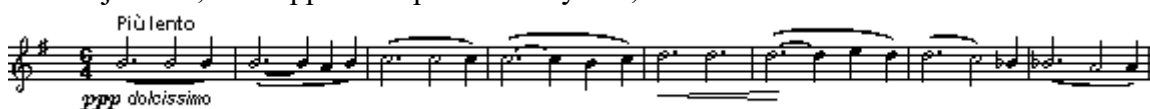
Det senare utvecklas till ett begynnelsemotiv i ett lyriskt tema:



Detta motiv har stora likheter med mottot i Mendelssohns a-mollkvartett, med sidotemat i Brahms 2:a stråkkvintett, första satsen och med *Muss es sein*-mottot i Beethovens op. 135



Ett tredje tema, som upptar merparten av stycket, är en romantiskt smäktande melodi.

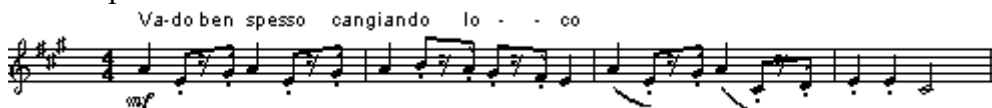


2. **Il penseroso**, *Den tankfulle*, är namnet på en skulptur av Michelangelo i Cappella Medici i San Lorenzokyrkan i Florens. Den föreställer Lorenzo, hertigen av Urbino. Temat är dystert och sorgemarschliknande:



Det entoniga och envisa temat ger stycket en mörk stämning.

3. **Canzonetta del Salvatore Rosa**. Desto ljusare är detta stycke, som grundar sig på en gammal marschvisa *Vado ben spesso cangiando loco*<sup>3</sup>. Den har tillskrivits den berömda barockmålaren, poeten, musikern och skådespelaren Salvator Rosa (1615-1673)<sup>4</sup> men lär vara komponerad av Giovanni Bononcini (1670-1747). Hela stycket är en glattig marsch på temat:



<sup>3</sup> Innehållet är i stora drag: "Trots att jag ofta byter vistelseort kan jag inte byta föremål för min kärlek"

<sup>4</sup> Rosas verk med ovanliga landskap, befolkade av helgon och banditer, leder tankarna till romantiken. Målningarnas stämning inspirerade bl.a. William Turner och lär också ha haft betydelse för framväxten av de för romantiken så betydelsefulla begreppen "sublim" och "pittoresk".

4, 5, 6. De tre Petrarconetterna skrevs först för tenor och piano innan de fann sin plats här som pianostycken. Numreringen kan förvilla. Texterna till vilka musiken skrevs har en helt annan numrering i *Canzoniere*<sup>5</sup>. Alla styckena har samma uppbyggnad: inledning, ett huvudtema som upprepas några gånger samt en coda. Med tanke på att de är transkriptioner av sångversioner är det inte förvånande att den melodiska linjen fått stor betydelse.

4. *Sonetto 47 del Petrarca* utgör musik som ursprungligen skrevs till dikten *Benedetto sia'l giorno*, nummer 61 i *Canzoniere*.

Dikten välsignar författarens kärlek, tårar och lidande, som gjort honom till Lauras slav.

Den svenska översättningen till höger är gjord av Ingvar Björkesten. Sonettens text är inte särskilt dramatisk vilket också återspeglas i den lugnt framskridande musiken.

En jämförelse med den mera handfasta sångversionen visar att temat genom sin synkopering har blivit ”förfinat” och mer svårgripbart rytmiskt:

Sempre mosso con intimo sentimento

version för röst och piano, originaltonart Ass.

5. *Sonetto 104 del Petrarca* syftar på texten *Pace non trovo* som är nr 134 i *Canzoniere*.

***Pace non trovo, et non ò da far guerra;***

Övers. Ingvar Björkeson

I krig och vapenlös, av skräck betagen  
och hoppfull, isad och av eld förtärd  
mot himlen stiger jag, till jorden slagen,  
med tomma händer, famnande en värld.

En tog mig fången som ej öppnar, stänger,  
ej håller kvar mig, inte löser band,  
och Amor som mig vägrar livet spränger  
ej bojer, vill min död och när min brand.

Blind ser jag, skriker med förstummat tal;  
jag vill förgås, och ber om hjälp i nöden,  
hatar mig själv men kan för andra brinna;

mitt skratt är tårar, och jag får ur kval  
min näring; leds vid livet, vämjs vid döden.  
För er skull blev jag så, min härskarinna.

***Pace non trovo, et non ò da far guerra;***

Övers. Theodor Hagberg

Jag har ej fred och kan i krig ej fäktat  
Är kall som is, fastän av eld jag blossar  
Till skyn jag lyfts och får på jorden smäkta,  
Och lider brist, fast på en värld jag frossar

Och den, som både lösa kan och häkta,  
Mig hvarken håller kvar, ej heller lossar  
Och glad att mellan lif och död mig jägta  
Mig Amor hvarken räddar eller krossar;

Jag ropar tunglös, blind men synen fattar  
Jag vill förgås, men ber om hjälp i nöden,  
Mig sjelf jag hatar, älskande min nästa;

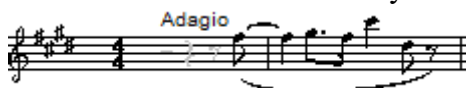
Af smärta när jag mig, i tårar skrattar,  
Och leda väcker lifvet, leda döden:  
För dig jag sådant tillstånd får till bästa.

<sup>5</sup> *Canzoniere* är ett av flera namn på Petrarcas samlade dikter på italienska. De är 366 till antalet.



Som synes får Laura i dikten veta vilka ambivalenta sinnesstämningar hon försatt diktaren i. "Är kall som is, fastän af eld jag blossar" etc. Dessa motstridiga känslor kommer till uttryck i musiken med hjälp av plötsliga ändringar i karaktär och dynamik. Stycket blir härigenom betydligt mer oroligt och dramatiskt än *Sonetto 47*

En inledning presenterar de två teman som är viktigast i satsen. Det första är hämtat från sångversionens första fem stavelser, "Pace non trovo" som liksom hela första strofen har ett deklamatoriskt uttryck:



Det andra utgör början på det kommande huvudtemat, som bygger på den melodi i sångversionen som inleder andra strofen. Det har en svärmisk och trånande framtöning:



Huvudtemat dominerar sedan satsen. *Pace non trovo*-mottot återkommer först i codan.

**6. Sonetto 123 del Petrarca** är Liszts tolkning av *I' vidi in terra angelici costumi*, nr 156 i *Canzoniere*. Den beskriver Laura som en ängel mäktig att förstumma och betvinga t.o.m. elementen. Översättningen nedan är gjord av Theodor Hagberg.

På jorden har jag skådat englaseder  
Och skönhet utan like, himmelskt fager  
Att den med fröjd och qual mig än betager,  
Fast eljest töcken öfver allt sig breder;  
  
Sett ögon gråta, hvilkas ljus bereder  
Så ofta solen afund med sin dager,  
Och hört, hur barm, som häfves, suckar drager,  
Att floder stanna, bergen smälta neder.

Förstånd, dygd, kärlek, smärta fromhet göra  
I tårar samljud skönt, som mer förtjusar,  
Än allt, hvad man i verlden plä'r få höra;  
  
Och himlen lyss så tyst till hvad der brusar,  
Att ej ett enda löf sig vågar röra;  
Med sådan ljufhet vinden hon förtjusar.

Inledningen bygger på tonerna till text i vers 14: "Tanta dolcezza" (*Med sådan ljuvhet*).



Huvudtemat utgörs av melodin till diktens inledande ord: "I' vidi in terra"



I den med *ppp* betecknade codan återkommer *Tanta dolcezza*-temat. Det motsvarar alltså sångstämman i sista strofens sista vers.

**7. Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi sonata.** Stycket ska spegla Liszts upplevelser av Dantes *Divina Commedia*. Titeln första del, "Efter att ha läst Dante", är dock hämtad från en dikt om samma ämne av Victor Hugo.<sup>6</sup> Detta stycke, ofta kallat "Dantesonaten", skrevs 1839 som ett tvåsatsigt verk. Efter två revideringar består den här av en enda sats med en introduktion och två huvudteman. Verket anses vara bland de mest tekniskt krävande i pianolitteraturen.

<sup>6</sup> Hugos dikt börjar med de berömda raderna: "Diktaren som målar helvetet, målar sitt eget liv."

Detta mäktiga stycke kan betraktas som en symfonisk dikt för piano. Det gör det svårt att inte lägga en programmusikalisk aspekt på verket. Sålunda leder introduktionens fallande fras av tritonusintervall<sup>7</sup> omedelbart tankarna till nedstigandet i Inferno.

**Andante maestoso**



Tritonusmottot förekommer därefter ymnigt i hela verket, även som markering i lyriska avsnitt, som en ständig påminnelse om vad vi har att vänta oss, om vi väljer den breda vägen i vårt jordeliv.

Tonarten d-moll förknippades på Liszts tid med död och sorg, och kromatik fick ofta uttrycka smärta. Det egentliga huvudtemat, utgörs av en fallande och stigande kromatisk melodilinje i denna tonart.

**Presto agitato assai**

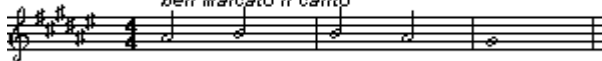


Temat i denna skepnad anses spegla de förtappade själarnas jämmer i Helvetet. Men redan i nästa betydligt mjukare version, *Andante (Quasi improvisato)*, får det reflektera Dantes medlidande med Francesca da Rimini och Paolo Malatesta, som han möter i *Inferno*, canto V. Temat kommer sedan att höras vid ett flertal tillfällen, både i kärva och lyriska varianter.

Det andra stora temat går i Fiss-dur, en tonart som Liszt använt flera gånger i upplyftande och andliga verk.<sup>8</sup> Enligt en elev till Liszt, Walter Bache, representerar det dock Lucifer när det första gången dyker upp i fortet fortissimo, *fff*.

Den andra gången har det en ljuv framtoning:

**Andante**  
*ben marcato il canto*



Den hymnliska melodin påstås skildra glädjen hos själarna i Paradiset.

En tredje mycket pregnant melodilinje, som är lätt att känna igen, är en skalarörelse som trots sin fallande linje låter nästan triumfatorisk.



(Notbilden är förenklad. I originalet är den noterad i basklav. Dessutom är obetonade noter ersatta med åttondelspauser.)

Temat hörs en andra gång alldeles i slutet av stycket (betecknat *Presto*) och är då punkterat.

I de sista takterna har oktavsprång, rena kvinter och kvarter ersatt tritonusintervallet. Det är väl inte alltför djärvt att tänka sig, att Liszt på detta sätt vill betona att vandraren, Dante, lämnat Inferno och Purgatorium bakom sig för gott, och att han nu befinner sig i Himmelen, eller i varje fall i Paradiset. Liszt låter helt enkelt medeltidens fullkomliga konsonanser symbolisera det fullkomliga.

Men det är också intressant att titta på verket rent form- och temamässigt. Liszt har förkastat den gamla sonatformen och låter alla tre temana återkomma på ett friare sätt.

<sup>7</sup> Tritonus = intervallet överstigande kvart. Det var länge ansett som ett oskönt intervall: *diabolus in musica*.

<sup>8</sup> T.ex. i *Benediction de Dieu dans la solitude* ur *Harmonies poétiques et religieuses*.

Dessa är dessutom besläktade. Det första kromatiska temat utnyttjar rytmen, ta-tám i tritonus-mottot. Fiss-durtemat är härlett ur de första tonerna i d-molltemat. Alla temana men framför allt d-molltemat omvandlas flera gånger i en stil som Liszt ofta påstås ha varit upphovsman till – tematisk transformation – en utveckling av ett motiv i ständigt nya tematiska varianter. Se även nr 6. *Vallée d'Obermann*, i *Première année: Suisse* samt tonsättarporträttet ovan.

### Pianosonat h-moll

*Lento assai – Allegro energico – Andante sostenuto – Allegro energico – Stretta quasi presto*  
1853

*Den som hört det(ta verk) och funnit det vackert är bortom all räddning.*

Orden är Eduard Hanslicks, en av de tongivande musikkritikerna under andra halvan av 1800-talet. Han var inte ensam i sin kritik. Som tonsättare i den ”Nytyska skolan” var Liszt, tillsammans med Wagner och Bruckner, ständigt ifrågasatt av en motståndsrörelse som hyllade den klassiska traditionen och dess icke-revolutionära utveckling. Brahms blev ofrivilligt motståndarnas förebild och Hanslick skulle komma att bli Brahms främste vapendragare.

Verket räknas numera som en av 1800-talets stora pianosonater och har ibland beskrivits som ett musikens Mount Everest med tanke på dess tekniska utmaningar. Den har också en medvetet mångtydig uppbyggnad. Den kan ses som en 3- eller 4-satsig sonat som spelas utan paus mellan satserna. Men den kan också ses som en enda sats byggd i sonatform, alltså i den form som en första sats nästan alltid har i ett flersatsigt stycke. Det finns åtskilligt med litteratur som försöker tolka h-mollsonatens form, liksom dess eventuella utommusikaliska innehåll. Men det är knappast någon hemlighet att Liszt inspirerats av Schuberts *Wanderer-Fantasie* från 1822 med en likartad form.<sup>9</sup> Liszt var mycket förtjust i detta verk och arrangerade det för både piano och orkester och för två pianon.

Följande översikt visar några vanliga uttydningar av sonatens form:

	Lento	Allegro	Andante	Fugato	Resten av Allegro ener.	Stretta
Takt nr	1- 7	8 - 330	331 - 459	460 - 522	523 - 649	650 - 760
4-satsig	___ 1 ___		___ 2 ___	___ 3 ___	___ 4 ___	coda
3-satsig	1		2	___ 3 ___		coda
1-satsig	intro	expos.	genomföring	återtagning		coda

Till detta kommer även att gränserna mellan de olika avsnitten inte alltid är självklara. Sålunda finns uppfattningen, att genomföringen i den 1-satsiga tankefiguren börjar redan i takt 205, där oktavmotivet hörs efter en kort solokadens. Ofta förläggs också början av den 4:e huvuddelen (återtagning eller finalsats) till takt 533 samt att codan börjar först i takt 673. Bland de musikvetare som diskuterat h-mollsonatens form kan nämnas William Newman (fyra satser i en), Rey Longyear (tre satser i en) och Sharon Winklhofer (en enda sats i sonatform).

<sup>9</sup> Att spela alla satser i en följd hade t.ex. prövats av Mendelssohn i hans 3:e Symfoni. Att forma ett flersatsigt verk som en enda stor sats i sonatform var mer revolutionerande. Men det hade en föregångare i Schuberts *Wanderer-Fantasie* från 1822. Det fick även efterföljare, t.ex. i den unge Enescos Oktett.

Sonaten tillägnades Robert Schumann.<sup>10</sup> Han hade 1839 tillägnat Franz Liszt sin revolutionerande Fantasi op. 17, ett verk som Liszt satte högt och använde i sin undervisning. Sonaten börjar långsamt med ett tema bestående av sju fallande toner:



Det kommer i fortsättningen att kallas **mottot**, och det får stor betydelse som avslutning till olika avsnitt i sonaten.

Detta intro-tema övergår i ett *Allegro* vars första tema kännetecknas av inledande oktavsprång. Alla tonerna spelas dessutom i oktaver i båda händerna. Det kommer i fortsättningen att kallas **oktavtemat** och kan betraktas som verkets huvudtema.



Det följs av huvudtema 2, vars upprepade 8-delar har liknats vid hammarslag.



Detta **hammarslagstema** har något olycksbådande över sig, men ska, som vi får se längre fram, bli omvandlat på ett mycket överraskande sätt.

Oktavtemat eller delar av det kommer nu att utvecklas i tematisk transformation eller tematisk metamorfos, en teknik som tillskrivits Liszt (se tonsättarporträttet ovan). Även **hammarslagstemat** hörs, och i slutet kommer även introtemat in som en förebådare av nästa tema. Detta är ett magnifikt tema i D-dur, den förväntade sidotematarten i en h-mollsonat, och betraktas som "första satsens" sidotema men även hela sonatens:



Temat kommer i fortsättningen att kallas **grandiosotemat**. Temat avlöses av både **oktavtemat**, som nu plötsligt klingar i ljuvaste dur och **hammarslagstemat**. Det senare temat hörs först, liksom tidigare i basregistret, men transformeras sedan till ett synnerligen lyriskt och sångbart tema i diskanten. Det kallas i fortsättningen **cantandotemat**. Denna omvandling av det ödesmättade hammarslagstemat sker genom att alla toner har fått förstörade notvärden:



<sup>10</sup> Clara Schumann mottog en kopia av Liszts sonat 1854. Robert var vid denna tid i en annan värld på ett asylsjukhem i Endenick. Clara tyckte att det var pinsamt att behöva skicka ett tack för något som hon inte tyckte om. Hon beskrev sonaten som förskräcklig, som rena rama oväsendet och utan en enda sund idé. Citatet nedan är hämtat från hennes dagboksanteckningar den 25 maj 1854:

"Liszt sandte heute eine an Robert dedizierte Sonate und einige andre Sachen mit einem freundlichen Schreiben an mich. Die Sachen sind aber schaurig! Brahms spielte sie mir, ich wurde aber ganz elend. ... Das ist nur noch blinder Lärm – kein gesunder Gedanke mehr, alles verwirrt, eine klare Harmoniefolge ist da nicht mehr herauszufinden! Und da muß ich mich nun noch bedanken – es ist wirklich schrecklich."

I denna första del fortsätter nu alla fem temana att höras på ett sätt som kan försvara tanken, att vi här har att göra med en allegrosats i sonatform med genomföring och återtagning, men som också kan betraktas som enbart **exposition** i den enda sats, som omfattar hela sonaten.

I fortsättningen finns även plats för solokadenser, och avsnittet avslutas med recitativ-avsnitt som växlar med delar av **grandiosotemat** i moll. Alldeles i slutet hörs **hammarslagstemat**.

Nästa huvuddel, *Andante sostenuto*, kan sägas utgöra en långsam sats i en 3- eller 4-satsig storform, men den har även **genomföringsdrag**. (Det tycker William Newman i sin 1-satsidé. Och Sharon Winklhofer betraktar avsnittet som 2:a delen av genomföringen i sin 1-satsiga storform. Genomföringens 1:a del började enligt Winklhofer redan efter den första solokadensen i föregående huvuddel).

Hur som helst, det melodiosa temat i inledningen på detta avsnitt är nytt och tonarten är Fiss-dur. Detta sjätte tema kommer att kallas **meloditemat**:



Även tidigare teman hör (utom det ursprungliga hammarslagstemat, nr 3), vilket understödjer idén om ett genomföringsavsnitt. (Nya teman i en genomföring är inget märkvärdigt; det är allmänt förekommande, i alla fall fr.o.m. Mozart och framåt.)

Allra sist hörs **mottot**.

Den tredje huvuddelen, *Allegro energico*, inleds med ett fugato. Det är **oktavtemat** + **hammarslagstemat** som tillsammans bildar subjekt. Effekten är slående! Tonarten är b-moll:

Musical notation for the 'Allegro energico' section. It consists of two systems of staves. The first system shows a treble and bass clef, a key signature of two flats (B minor), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Allegro energico'. The music is a fugato, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the fugato with similar rhythmic complexity.

William Newman betraktar detta fugato som den rörliga mellansatsen i en 4-satsig storform, alltså motsvarigheten till ett scherzo. Men han ser det också som fortsättningen på den genomföring som inleddes med Andante sostenuto-delen.

Rey Longyear menar att det är början av finalen i en 3-satsig sonat, där hela denna final-sats samtidigt betraktas som **återtagningen** i den 1-satsiga storsatsen. Jfr översikten ovan.

Fugatot övergår i **oktavtemat** spelat i fortissimo. Detta är inledningen till finalen i William Newmans tolkning av verket som 4-satsigt, och som han också betraktar som återtagningen i det 1-satsiga konceptet. Därefter kommer resten av de fem temana från expositionen att på nytt höras. **Grandiosotemat** och **cantandotemat** klingar nu i H-dur/giss-moll.

I den sista delen, *Stretta quasi presto*, som många betraktar som **coda**, hörs nu alla sex temana huvudsakligen i omvänd ordning. Temaordningen blir alltså: Cantando-temat, grandiosotemat, meloditemat, hammarslagstemat, oktavtemat och mottot. Denna omvända ordning ger hela sonaten en bågformad uppbyggnad.

OBS! Det går utmärkt att njuta av verket utan kunskap om hur sonatens form ska betraktas! Men mycket av dess musikhistoriska storhet ligger i dess möjlighet att formmässigt tolkas på olika sätt. Det tillkom under en tid då allt flera tonsättare ifrågasatte det mer än 100-åriga konceptet för en sonats uppbyggnad.

Mottagningen av verket vid tiden för dess tillkomst bekräftar välkända sanningar om människans skröplighet. Inte ens stora andar som Clara Schumann och Johannes Brahms, är befriade från fördomar eller låsta ståndpunkter präglade av grupptillhörighet. Stora tonsättare borde ju ha större möjligheter än andra människor att upptäcka kvaliteten i nya verk, även i dem som man inte omfamnar. Men dessa bådas tillkortakommanden, kan också kännas som en tröst för oss amatörer, när vi inte alltid förmår uppskatta de senaste uttrycken för den samtida konsten.