

Beethovens pianosonater är synnerligen centrala verk i pianolitteraturen och speglar dessutom hela hans utveckling. En fin sammanfattning, skriven av Solveig Wikman, hittas på Kammarmusikförbundets hemsida, rubrik Kammarmusiknytt: Artiklar.

Sonat nr 8 c-moll op. 13 "Pathétique"

1. *Grave – Allegro di molto e con brio* 2. *Adagio cantabile* 3. *Rondo: Allegro*
1798-99

Tonarten c-moll skulle bli viktig i Beethovens produktion. Bland tidiga mästerverk kan nämnas Pianotrio op. 1:3, Stråktrio op. 9:3 och Stråkkvartetten op. 18:4 och bland senare verk Violinsonat op. 30:2, Pianokonsert nr 3, Ödes-symfonin och pianosonat op.111, varav "Ödes-symfonin" (nr 5, op. 67) från 1809 väl är den mest kända. Och c-moll har också mycket riktigt blivit förknippad med det ödesmättade.

Beethoven hade påbörjat en pianosonat i c-moll redan 1795. Den blev nummer 1 av 3 i op. 10, men "triptyken" fullbordades först 1798. Pathétique-sonaten tillkom alltså kort därefter även om man nu menar att 1799 är ett troligare årtal än 1798. Sonaten tillägnades prins Karl von Lichnowsky

Tillnamnet, som faktiskt härrör från Beethoven själv, kommer från grekiskans Pathos, som betyder lidelse, visande av starka känslor. Pathétique ligger alltså långt från den pejorativa betydelse som patetisk numera ofta har, åtminstone i svenska språket.

Olycksbådande klingar inledningens tema ut:



När temat kort därefter hörs i Ess-dur känns tonerna plötsligt milda, men ekon av något ödesmättat följer omedelbart det ljuva, som en påminnelse om att allvarliga ting stundar.

Huvudtemat i det *Allegro* som följer är en energiskt stigande och fallande melodi:



Sidotemat går inte som brukligt i parallelltonarten Ess-dur utan i ess-moll. Temats fyra första toner spelas i basen med korsande händer och omedelbart svar i diskanten:



Ett tredje tema är byggt kring en s.k. Alberti-bas, ett speciellt ackompanjemang av brutna ackord:



Expositionen har i sluttakten repristecken. Men var ska repriserna börja, med inledningen eller med *Allegrot*? De flesta tolkare börjar med *Allegrot* men det finns flera inspelningar som tar med även inledningen.

Som överledning till genomföringen hörs 4 takter av *Grave*-inledningen.

Genomföringen sysslar mest med sidotemat och inledningstemat och startar med en kombination av dem båda:



Liksom Mozart nöjde sig Beethoven inte med en slavisk återgivning av expositionens teman i återtagningen, utan utvecklar dem vidare. Detta märks tydligt när de tre temana återkommer. Sidotemat börjar för övrigt i f-moll innan det hamnar i tonikan. En kort coda inleds med en resumé av inledningen och har en avslutning byggd kring huvudtemat.

Mellansatsen, *Adagio cantabile*, har en femdelad form med mönstret ABACA. Det vackra huvudtemat, A, har tre inledande toner identiska med en episod i Mozarts c-mollsonat K 457, andra satsen. Troligen har Beethoven inspirerats av Mozarts sonat. Tonarten är Ass-dur liksom i "förebilden".



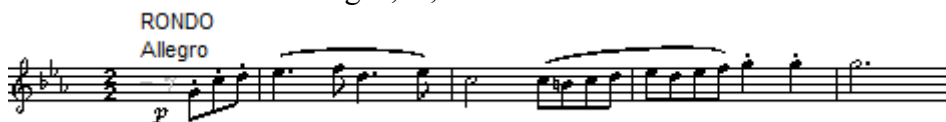
B-temat börjar i f-moll och slutar i Ess-dur:



C-temat börjar i ass-moll och slutar i E-dur



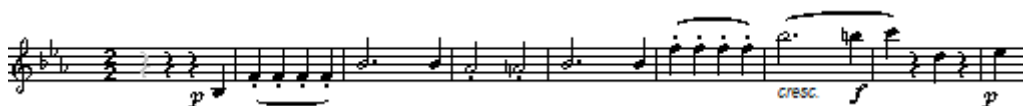
Finalen är ett sonatrondo i mönstret ABACAB-coda. Den återkommande refrängen, A, har stora likheter med första satsens sidotema:



B-episoden i Ess inleds med:



men kännetecknas i övrigt av trippel-figurationer, som dock tillfälligt bryts av ett kort tema:



C-episoden har tydlig genomföringskaraktär där både A-temat och B-episodens teman bearbetas. Först ut är en variant av refrängen i prydlig kontrapunktik:



Avsnitt A och B återkommer och följs av en kort Coda. Den inleds intensivt men omvandlar i mitten refrängen till en vek melodi i Ass för att avslutas i en kraftfull tonikakaskad i fortissimo!

Sonat nr 14 ciss-moll op. 27:2 (*Månskenssonaten*)

Adagio sostenuto Allegretto Presto agitato

1801

Sonat nr 14, mest känd som *Månskenssonaten*, är nog den av Beethovens sonater som flest människor känner till.¹ Skälen är flera. Musiken i den magiska första satsen slår omedelbart an en stämning som är lätt att ta till sig. Första satsens få tekniska utmaningar har säkert också haft betydelse för populariteten. De flesta som ville konsumera musik på Beethovens tid fick spela själv eller lyssna på andra i hemmets lugna vrå. Musikförläggarna levde på att sälja noter till allmänheten. Vidare innehåller den i efterhand påklustrade titeln ett ord som alla kan relatera till; epitet som ”pathétique” och ”appassionata” är svårare ord som inte används dagligen.

Beethovens egen undertitel var den samma som för föregångaren (nr 13 op. 27:1), *Sonata quasi una Fantasia (Sonat nästan som en fantasi)*. Den tillägnades en av hans elever, grevinnan Julie Guicciardi.

Själv gillade Beethoven sällan de verk som blev populära. Man får se detta som ett misstroende av publikens omdöme och smak. När Septetten en gång prisades påstod han irriterat att den var skriven av Mozart. Och nog hade han skrivit betydligt bättre verk än ciss-mollsonaten, menade han.

Verket har en ovanlig storform. Tre satser i stället för fyra har Beethoven visserligen använt sig av 5 gånger tidigare i sina 13 föregångare, men att börja med en långsam sats är unikt. Vidare har kontrasterna inne i satserna tagits bort och finns kvar endast mellan satserna. Åke Holmquist har beskrivit den första satsen som svart tragik – alltså långt ifrån vad vi normalt förknippar med månsken – den andra som en behaglig idyll och den tredje satsen som aggressivt raseri. Liszt beskrev en gång mellansatsen som en blomma mellan två avgrunder.

Som första sats finns här alltså inget sonat-allegro, som under så många år dominerat genren. Allegrosatserna har ofta även dominerat själva verket, genom att vara den mest konstfullt utvecklade satsen. Beethoven bryter denna trend med en visserligen anslående sats, men som är ganska enkel i sin uppbyggnad, en lång aria-liknande melodi till ett ackompanjemang av brutna ackord. De senare inleder satsen:

¹ Namnet lär härröra från poeten och musikkritikern Ludwig Rellstab. Han menade någon gång på 1830-talet att musiken i första satsen påminde om ett sceneri med en båt på Vierwaldstättersee i månsken. Namnet har bitit sig fast, trots att stämningen i de två andra satserna knappast kan förknippas med månsken.

Adagio sostenuto

sempre pianissimo e senza sordini

Och de följs av den vackra arian:

C#m G#7 C#m F#m E H7 E Em G7 C Em A#dim F#7

Hjärtskärande är dissonanserna mellan tonen C och e-mollackorden i avsnittet:

Hm H7 Em H Em H

Övergången till nästa sats ska ske *attacca subito* (omedelbart, utan paus).

Den andra satsen har tredelad scherzo-form med Trio. Tonarten är verkets tonika i dur, alltså Ciss-dur. Den har dock av praktiska skäl noterats som Dess-dur (5 b i stället för 7#).

A-delen består av 2 avsnitt, det andra med repristecken. Första temat är älskligt och utgör en skarp kontrast mot första satsens mörker:

Allegretto

p

Det andra börjar som brukligt med ett nytt men likartat tema och avslutas med ett förlängt förstatema.

Trion består av två repriser. Den kännetecknas av sina synkoper och betoningar på sista takternas sista fjärdedel:

Det första temat är:

Trio

p sf sf sf sf sf sf

A-delen spelas da capo.

Finalen, *Presto agitato*, är en våldsam urladdning. Det inledande temat utgörs av en serie brutna ackord i stigande rörelse:

Presto agitato

p

Satsen i sonatform har alla de egenskaper som en förstasats brukar ha. Den blir därigenom ett uttryck för en hos Beethoven påbörjad tendens att förskjuta sonaternas tyngdpunkt från början mot slutet. Denna tendens fanns redan i föregångaren op. 27:1 och finns även i sonat op. 101.

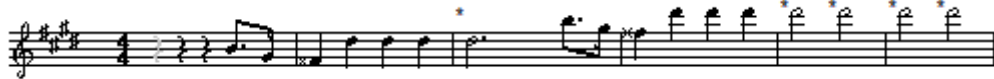
Sidotemat går i giss-moll:



Ett annat pregnant tema är uppbyggt av upprepade 8-delar :



Ett sluttema sätter punkt för expositionen som ska repriseras:



(*- markeringarna visar på icke utsatta 2-tonsonament)

Expositionen ska tas om. I genomföringen utvecklas framför allt sido- och sluttema.

Återtagningen följer gängse normer med alla temana i tonikan. En coda avslutar. Den utvecklar framför allt sidotemat som mynnar ut i solokadens innan sluttemat sätter punkt.

Sonat nr 17 d-moll op. 31:2 (*Stormen*)

1. *Largo* – *Allegro* 2. *Adagio* 3. *Allegretto*

1802

De tre sonaterna i op. 31 har av Beethoven påståtts vara inledningen till en helt ny stil i hans pianoverk. Enligt Åke Holmquist kan detta dock vara ett missförstånd och snarare syfta på de ungefär samtidigt koncipierade pianovariationerna op. 34 och 35, som verkligen var nydanande. Sonaterna är väldigt olika, men knappast nya i stilen; Beethovens stiländringar skedde kontinuerligt, men ofta med återgångar då och då till äldre formmönster.

Den andra sonaten, den i d-moll, har blivit den mest framförda och berömda. Den har ansetts spegla den bitterhet som den försämrade hörseln framkallade under denna tid, och som tog sig uttryck i hans Heiligenstadt-testamente.²

Namngivning i efterhand av musikverk är ett märkligt fenomen. Ofta är de ett resultat av tillfälligheter och de behöver inte ens spegla musikens innehåll eller stämning. I hela världen utom i Sverige kallas denna sonat **Stormen** eller **Stormsonaten**. Anledningen lär vara ett uttalande av Beethoven, när en vän frågade honom om vad sonaten handlade om. ”Läs Shakespeares Stormen.” Nu är ju knappast Shakespeares pjäs stormig, men Beethoven kan ha syftat på titeln, och att musiken onekligen är stormig.³ Endast i Sverige kallas verket **Spöksonaten**. Namnet lär härröra från Strindberg, som tyckte sig höra anderöster i musiken. Troligen har pianosonaten i sin tur inspirerat till Strindbergs surrealistiska kammarspel *Spöksonaten*

² Heiligenstadt-testamentet är 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.

³ Beethoven var inte road av att tala om sina verk. Han kan mycket väl ha kastat ur sig ett namn på något han nyligen läst för att få slut på frågor om sina verk.

Onekligen har Strindbergs namngivning en poäng. Musiken i första satsen har en kuslig stämning med sina abrupta växlingar mellan stillsamma och rastlösa inslag. Även växlingarna i dynamik sätter sin prägel på satsen. Den börjar långsamt med fyra för satsen betydelsefulla toner. De låter som vore de flera, eftersom den första av dem är sluttonen i ett brutet tvåhandsackord. Det övergår i ett rastlöst allegro-tema:



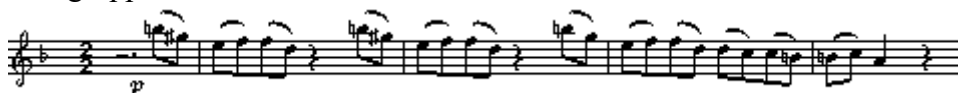
De fyra tonerna upprepas en ters högre och följs av en något annorlunda och längre allegro-fortsättning.

Denna mynnar ut i en dialog mellan höger- och vänsterhanden, där inledningsmotivet ligger i basregistret:



Denna dialog går stegvis mot en klimax där vänsterhandens 4-tonsmotiv till slut hamnar nästan en oktav över begynnelsetonen.

Sidogruppen, som nu tar vid inleds med ett 8-delstema i a-moll:



Det avlöses i sin tur av ett ackordiskt tema över tre oktaver:

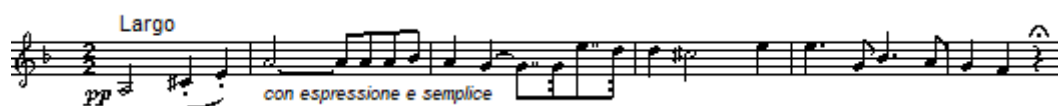


Ett sluttema består, liksom det andra temat i huvudgruppen, av ett enkelt motiv, som alternerar mellan bas och diskant, medan andra handen som motstämma spelar oscillerande 8-delar:



Expositionen har repristecken. Genomföringen inleder med ett *Largo*-avsnitt som utvecklar 4-tonsmotivet från huvudtemat. I det följande *Allegro*-avsnittet är det framför allt dialog-temat från huvudgruppen som behandlas.

Återtagningen inleds med *Largo*-avsnittet som nu är förlängt med en fras som uttrycker den djupaste smärta. Den ska visserligen spelas uttrycksfullt, men ändå enkelt och okonstlat (*semplice*). Pedalen ska hållas nedtryckt under alla sex takterna, vilket skapar en säregen stämning:



Därefter följer resten av huvudtemat, alltså *Allegro*-delen och en ny upprepning av *Largo*-temat, nu med en annorlunda fortsättning, men med pedalen nedtryckt!

I den därpå fortsatta huvuddelen av återtagningen hörs i stort sett endast sidogruppernas teman, båda nu i tonikan.

I mellansatsen kan man ana en lindring i smärtan, men trots durtonart, B-dur, kan man inte tala om glädje. Även här kan satsen sägas vara gjuten i sonatformsmallen, här i den version utan genomföring, som brukar användas i långsamma satser.

I huvudtemat som hörs efter ett inledande brutet B-durackord skapas en mystisk underton i växlingen mellan höger- och vänsterhandens inpass



Överledningstemat som ska modulera mot ny tonart har en normal melodilinje men spänning skapas av triolinpassen i vänsterhanden (ej utsatta i notexemplet):



Sidotemat går i F-dur, börjar också lugnt men får liksom föregående tema snart sällskap av de verkningsfulla vänsterhandstriolerna:



De tre temana upprepas men med sidotemat i tonikan och överledningstemat något förändrat eftersom det nu inte behöver modulera till ny tonart. En coda sätter punkt.

Sista satsen saknar kontraster; här härskar en tröstlöshet i de ständigt trillande tonerna. De två temana, huvud- och sidotema, dominerar satsen:



[*-markeringen i sidotemat (a-moll) visar platsen för en s.k. pralldrill eller mordent.]

Satsen har sonatform och expositionen ska tas i repris.

Den långa genomföringen utvecklar endast huvudtemat. Återtagningen följer gängse mönster med sidotemat i tonikan. Den långa codan bygger på huvudtemat.

Sonat nr 21 C-dur op. 53 (*Waldsteinsonaten*)

1. *Allegro con brio* 2. *Introduzione. Adagio molto* 3. *Rondo. Allegretto moderato*
1803

Året är 1803. Under påskveckan har Beethoven haft en konsert i egen regi med enbart egna verk. Dessa var de tidigare komponerade symfonierna nr 1 och 2 och de nykomponerade verken oratoriet *Kristus på Oljeberget* och Pianokonsert nr 3 i c-moll.

I slutet av maj framförs vid en offentlig konsert *Kreutzer-sonaten* för piano och violin, skriven för den engelske violinvirtuosen George Bridgetower men dedicerad till den franske violinisten Rodolphe Kreutzer efter plötslig ovänskap med Bridgetower.⁴ Under sommaren arbetar han bl.a. på sin Symfoni nr 3 (*Eroica*), som i stort sett blir klar även om uruppförandet sker först i juni 1804.

Höstmånaderna ägnas utan framgång åt att komponera en opera, *Vestas Eld*, till ett libretto av Emanuel Schikaneder. Kring årsskiftet ger han upp. Samtidigt som detta frustrerande arbete pågår skriver Beethoven en av sina stora pianosonater, nr 21 i C-dur op. 53, den s.k. *Waldsteinsonaten*.

Denna sonat är med sin orkestrala textur en milstolpe i pianolitteraturen. Den uppvisar inga formmässiga nyheter – första satsen har en ordinär sonatform och finalen är ett typiskt rondo – det är kraften och intensiteten och den enastående konstfärdigheten i övrigt som imponerar. Många menar att det är Beethovens mest briljanta sonat. Verket ställer oerhörda krav på interpreten, men det virtuosa blir aldrig ett självändamål; alla tonerna bildar tillsammans en organisk enhet.

Men en Beethoven-sonat rymmer naturligtvis även både sublima och sinnliga inslag. Filmentusiaster kanske minns en scen i James Ivorys utsökta filmatisering av E M Forsters roman *A Room with a View*, (1985). I den spelar den till det yttre svala huvudpersonen, Miss Honeychurch (Helena Bonham Carter), ett kort avsnitt av Waldsteinsonaten (slutet av mellansatsen och början på finalen) på ett både högstämt och varmblodigt sätt. Den fördomsfria och levnadsglade kyrkoherden påpekar då att det är synd att Miss Honeychurch inte lever som hon spelar.

Sonaten tillägnades greve Ferdinand von Waldstein, som kanske tidigare än någon annan i Bonn insåg Beethovens genialitet. Hans släkt- och bekantskap med de ledande aristokraterna i Wien var också en viktig anledning till att Beethoven så snabbt kunde etablera sig där. Beethoven hade alltså mycket att tacka Waldstein för.

Om än första satsens form är konventionell är huvudtemats uppbyggnad desto ovanligare. Det börjar med tretton likadana åttodelar och avslutas med en ”krumelur”, en fråga, som genast besvaras några oktaver upp (det viktiga förslaget i svaret är markerat med en asterisk).



Man kan lägga märke till pianissimobeteckningen. Sådana finns många i sonaten. Åke Holmquist påpekar i sin stora Beethovenbiografi, att trots verkets energiska kraftfullhet är *det påfallande hur mycket av musiken som ska spelas i svaga nyanser*.

Trots sin ovanliga uppbyggnad är temat enkelt sammansatt och därmed typiskt för Beethovens sätt att med enkla motiv bygga upp sina teman. ”Krumeluren” (se ovan) och dess svar kommer t.ex. att spela stor roll i genomföringen.

⁴ Malisen påstår att de blev ovänner om en kvinna.

I stället för i dominanttonarten går det hymnliska sidotemat i medianten, E-dur.



Rytmen, ta-tata-ta-ta, är den samma som i sorgmarschen i den tredje symfonin. När temat hörs en andra gång ackompanjeras det med trioler. Därmed omvandlas taktartens underindelning från 2 (åttondelarna) till 3 (triolerna), vilket skapar en omedelbar spänning. Snart återkommer 2-underindelningen, nu med sextondelar.

Sluttemat har nästan samma rytm som sidotemat men med förkortade notvärden. Nu låter det ta-tata-ta-tata-ta-tata-ta:



Expositionen ska repriseras. En stor del av genomföringens första halva utvecklar "krumeluren" och dess svar. Sedan följer ett avsnitt med trioler i fantastiska harmoniska utflykter. I slutet byggs under crescendo upp en mäktig och andlös klimax, innan återtagningen i pianissimo tar sin början.

I återtagningar brukar sidotemat spelas i tonikan. Här vandrar det från A-dur via a-moll innan det slutligen hamnar "rätt", i C-dur.

En Coda, som börjar med huvudtemat utvecklar även temats två slutmotiv (krumeluren och dess svar).

Som mellansats hade Beethoven först ett ganska långt Andante i F-dur. En av hans vänner tyckte att sonaten var för lång. Det fick Beethoven – säkerligen efter stor själslig strid och vända – att plocka bort Andantet och ersätta det med en kort introduktion till finalsatsen.⁵ Denna sats, om den nu ska betraktas som en sats, fick beteckningen *Introduzione. Adagio molto* och fick samma tonart som det refuserade Andantet, F-dur. Tonarten lämnas dock snabbt, redan i de inledande takterna:



Den korta satsen anses helt överlägsen den ursprungliga och skapar med sin magi en oerhörd förväntan inför vad som komma skall. Den övergår utan paus direkt i finalen.

Finalen, *Allegretto moderato*, är ett rondo med mönstret ABACABA. Sista A består av en coda i prestissimo. Rondotemat, A, börjar med ett lågt c (s.k. stora C) i basen (i notexemplet nedan klingar alltså tonen c i takterna 1 och 5 två oktaver lägre):



Pedalen ska enligt partituret hållas nedtryckt under temats alla toner vilket skapar en märklig klang när de olika harmonierna blandas. Flera av avsnitten i satsen är tekniskt

⁵ Beethoven var synnerligen obenägen att rätta sig efter andras kritik. Vad man vet inträffade detta endast ytterligare en gång, då han ersatte den ursprungliga finalsatsen i B-durkvartetten op. 130 med en ny sats. I bägge fallen utgavs de bortplockade satserna som separata kompositioner, som *Andante Favori* F-dur WoO 57 (1805) och som *Grosse Fuge* op. 133 (1827).

så svåra att Beethoven i fotnoter känt sig tvingad att ge förenklade varianter för att satsen över huvud taget ska kunna spelas även av andra än de yppersta virtuosererna. En 11-takters drill leder över till första episoden, **B**. Den inleds med ett tema uppbyggt av brutna ackord i trioler. Efter 8 takter hörs en handfast melodi i basen:



Den andra episoden, **C**, är lång och ställd i c-moll:



Detta mäktiga avsnitt innehåller även ekon av rondotemat. Det avslutas med en lång överledning fylld av s.k. maj-7-ackord och spännande modulationer för att till slut med ett dominantseptimackord bereda plats för det tredje rondoavsnittet.

Den sista **B**-episoden föregås liksom den första av en drill.

Codan, *Prestissimo*, innehåller bl.a. en 38 takters drill som ska spelas i högerhanden samtidigt med rondotemat! Och alltsammans kompletteras med en hisnande skalövning i vänsterhanden! Det hela borde vara omöjligt att spela, men sådant bekymrade inte Beethoven. Han skulle säkert ha haft stort nöje av den moderna fabeln om humlan som flyger, trots att det påstås vara en omöjlighet enligt aerodynamikens lagar.

Beethoven, Pianosonat nr 23 f-moll op. 57 (*Appassionatan*)

1. *Allegro assai* 2. *Andante con moto* 3. *Allegro ma non troppo* – *Presto*
1804-05

Sitt namn fick sonaten av en förläggare som utgav en fyrehändig version av stycket. Sonaten tävlar med *Waldsteinsonaten* och *Hammarklaversonaten* i frågan om vilken av Beethovens sonater som är tekniskt mest krävande att spela. Den tillägnades greve Franz von Brunswick.

Första satsens huvudtema är byggt på f-molltreklängen. Som i de flesta av Beethovens sonater inleds huvudtemat i pianissimo, och tonar fram lugnt, men på något sätt ändå illavarslande. Temat spelas i bägge händer med 2 oktavers intervall.



Temat upprepas omedelbart en halv ton högre, men i dur. Det innebär Gess-dur.⁶ Snart hörs ett rytmiskt mönster av fyra toner som många känner igen:



⁶ Tonarten ett halvt tonsteg över tonikan brukar kallas den "neapolitanska" tonarten. Ursprunget till namnet är ett ackord kallat subdominantens mollackord + liten sext, som fått namnet "neapolitanskt sextackord". Tonikan här är f-moll, subdominantens mollackord är b-moll med tonerna b, dess och f. När en liten sext, dvs gess, läggs till försvinner samtidigt f av tonala skäl. Ackordet med tonerna b, dess och gess utgörs av en Gess-treklängs omvändning. Gess dur kallas därför neapolitansk tonart till f-moll.

Det är rytmiken i ödesmotivet, som några år senare ska dyka upp i 5:e symfonin. Pulsen i fortsättningen grundas på 8-delarna, 12 i varje takt.

En ganska lång överledning utnyttjar huvudtemat på nytt sätt, i en stigande, närmast ursinnig forte-variant. Synkoperingen förstärker uttrycket:



Sidotemat i Ass-dur har en vänligare framtöning:



Trots de stora skillnaderna i stämningläge är byggstenarna de samma i huvudtema och sidotema, terser i punktering. Och det neapolitanska inslaget märks även här i temats fortsättning.

Ett kort sluttema på 5 takter sätter punkt för expositionen:



Genomföringen utvecklar huvud-, överlednings- och sidotemat.

Återtagningen börjar med huvudtemat i tonikan, f-moll. Sidotemat presenteras i F-dur. Codan som är omfattande, ett 60-tal takter, börjar med sluttemat, men övergår i sidotemat. Så småningom hörs även ödesmotivet. Det blir inledning till en avslutande del betecknad *Più Allegro*, som i början utnyttjar sidotemat. I slutet är det dock de fallande terserna som får sista ordet.

Mellansatsen, *Andante con moto*, i Dess-dur utgörs av tema med tre variationer, följt av temat utan repriser.

Temat består av 2 delar om vardera 8 takter i repris:



Variationerna har av Andras Schiff liknats vid en vandring från mörker till ljus.

Variation 1 är en variant där rytmen domineras av synkoper och 8-delar. I variation 2 är det de brutna ackorden i ackompanjemanget, nu i 16-delar, som sticker ut. Variation 3 kan sägas kombinera synkoperna och arpeggio-ackompanjemanget, som nu är i 32-delar.

Temat utan repriser kommer tillbaka och avslutar satsen som övergår direkt i finalen. Det som bereder vägen för denna övergång är att andantetemat – i stället för att sluta på tonikan, Dess-dur – slutar på dominantseptimackordet till f-moll.⁷

⁷ Tonerna i detta ackord är c, e, g, b. Ackordet dessutom förstärkt med en lite nona, dvs d^b (dess).

Sista satsen börjar med en fortsättning på detta ackord (C9, se fotnot nedan), som spelas hela 13 gånger, innan det övergår i en skalarörelse på samma ackord. Skalarörelsen övergår sent omsider i huvudtemat i f-moll. Det börjar som en perpetuum mobile-rörelse:



Lägg märke till att temat upprepas en halv ton högre (se även fotnot 1 ovan). Perpetuum mobile-temat får snart sällskap av ett annat, lugnare framskridande:



En kort överledning uppbyggd av huvudtemats 2 första takter (reprise i notexemplet) leder till ett nytt tema som slutar i c-moll:



Detta tema avlöses av ett fastställande av huvudtemat, nu i c-moll och i forte. Genomföringens start överaskar med ett repristecken. Mer om detta nedan. Det är i huvudsak huvudtemat som utvecklas. I mitten hörs ett nytt synkoperat tema:



innan huvudtemat åter behandlas.

I återtagningen hörs alla teman i tonikan, f-moll. I stället för att nu, efter dess slut, övergå i en coda som brukligt är, föreskriver partituret att hela avsnittet genomföring/återtagningen ska tas i repris. Det är ett ålderdomligt drag som var extremt ovanligt i början på 1800-talet.⁸

Den avslutande Codan presenterar först ett helt nytt tema:



Detta upprepas sedan två gånger i Ass-dur innan huvudtemat tar över och avslutar satsen.

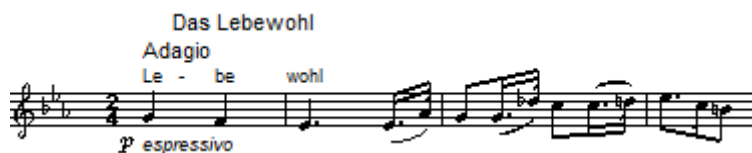
⁸ När sonatformen under 1700-talet växte fram som en utveckling av barockens tvådelade form, hade både expositionen och genomföring/återtagning repristecken. När genomföringarna blev längre försvann repristecknen kring genomföring/återtagning. Reprisen av expositionen dröjde sig dock kvar ytterligare en tid men blev alltmera ovanligt i slutet av 1700-talet. Men att ha repris kring den sista halvan av expositionen och inte den första måste sägas vara mycket ovanligt. Men Beethoven hade inte mycket till övers för konvensen; han gick sin egen väg.

Sonat nr 26 Ess-dur op. 81a (*Lebewohl*)

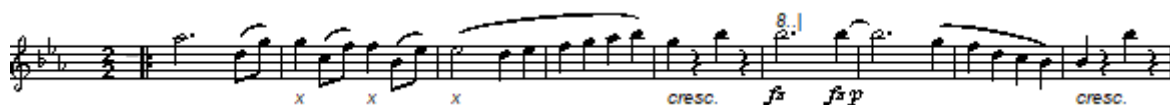
1. *Adagio* – *Allegro* 2. *Andante espressivo* 3. *Vivacissimamente*
1809-10

Det får sägas vara ödets ironi, att de enda två pianosonater som Beethoven själv satte namn på är kända under sina franska namn, *Pathétique* och *Les Adieux*. *Pathétique* är dock hans eget val, men knappast det andra namnet, som irriterade honom svårt. Beethoven använde ofta tyska beteckningar jämsides med de italienska och hade på Ess-dursonatens autograf som titel på första satsen skrivit **Das Lebewohl** (Avskedet eller Farväl). Och inte nog med det, han hade också betecknat de två övriga satserna **Abwesenheit** resp. **Wiedersehen**. Verket tillkom i samband med att vännen och eleven, ärkehertig Rudolf var tvungen att tillfälligt lämna Wien i samband med Napoleons intåg i staden 1809. Är detta då ett stycke programmusik? Denna genre, ofta kallad tonmålning, stod inte högt i kurs på Beethovens tid. Själv förhöll han sig också motsträvigt till musikformen. Och Beethoven var sällan villig att avslöja utommusikaliska bakgrunder till sina verk. Om sin 6:e symfoni, som onekligen innehåller en del målande inslag som t.ex. fågelsång, har han vid ett tillfälle sagt att den snarare är ett uttryck för känslor än en tonmålning. Åke Holmquist förnekar bestämt att *Lebewohl*-sonaten har utommusikaliska inslag. Men det hela är naturligtvis en fråga om hur programmusik definieras. För en gångs skull finns ju Beethovens program utskrivet både i autograf och i det tryckta partituret.

Första satsen har en långsam inledning, som röjer smärtan av att skiljas från en kär vän. Temat innehåller mycket av satsens material. Viktigast är de första tre fallande tonerna, över vilka Beethoven har skrivit *Le-be-wohl*:



I satsens huvuddel, *Allegro*, finns i det inledande huvudtemat både *Lebewohl*-tonerna (markerade med x) och de rörliga intervallsprången med. En andra temadel följer direkt. Den inleds i takt 5 i notexemplet nedan:



Även i Sidotemat i B-dur hittar man samma fallande toner (takt 1-3)



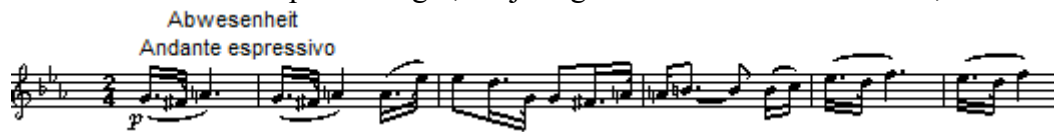
Expositionen ska tas i repris.

Genomföringen inleds med endast de två första av motto-motivet. Den sysslar i övrigt mest med huvudtemat, inte minst de rörliga intervallsprången, som ständigt upprepas i vänsterhanden.

Återtagningen löper normalt med expositionens båda teman nu i tonikan.

En lång coda bygger på både huvud- och sidotema. *Lebewohl*-temat hörs bl.a. i dialog mellan vänster- och högerhand. Melvin Berger menar att denna passus kanske allude- rar på de två vännernas farväl till varandra.

Mellansatsen, *Andante espressivo*, ska spegla ensamheten under vännens frånvaro. Den har sonatformen utan genomföring, en icke helt ovanlig form för långsamma satser. Den innehåller dock en del harmoniskt ovanliga drag. Huvudtemat, som kännetecknas av sina punkteringar, börjar i g-moll innan det når tonikan, c-moll:



Sidotemat går i G-dur:

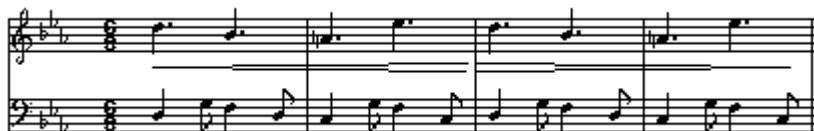


När de två temana upprepas går huvudtemat i f-moll och sidotemat i F-dur vilket väl får anses ovanligt; rådande kutym var c-moll och C-dur. Satsen övergår utan paus direkt i nästa.

Finalen, *Vivacissimamente*, bjuder på den glädje som förväntas vid en kär väns återkomst. De inledande snabba 16-delsfigurerna leder till slut fram till huvudtemat. Notexemplet visar temats två delar, först en böljande rörelse, sedan en som präglas av stora intervallsprång (från takt 7 i notexemplet nedan):



Sidotemat i B-dur har ett lugnare framåtskridande om man bortser från 16-delsackompanjemanget:



Expositionen ska tas i repris. Efter en ganska kort genomföring följer en återtagning enligt gängse normer. När det är dags för Codan sänks tempot, *Poco andante*, kanske för att markera en eftertänksam begrundan och glädje över återföreningen. Först i slutet återkommer det livliga tempot.

Sonat nr 29 B-dur för Hammarklaver op. 106 (*Hammarklavérsонатen*)

1. *Allegro* 2. *Scherzo: Assai vivace* 3. *Adagio sostenuto*
4. *Largo. Allegro risoluto*

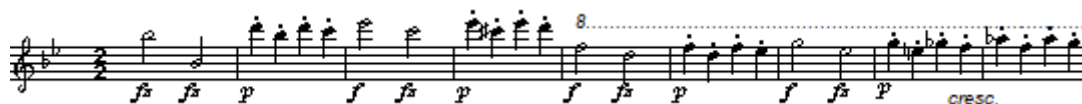
Beethoven påbörjade denna sonat i december 1817 och arbetade på den under 1½ år. Den hör alltså till hans s.k. tredje period. Men enligt Charles Rosen är verket inte typiskt för perioden, eller ens för Beethoven.⁹ Det står som ensamt i sitt slag. Och ändå kunde det inte ha skrivits av någon annan än Beethoven! Sonaten tillägnades ärkehertig Rudolph som *Grosse Sonate für das Hammerklavier*. Att Beethoven redan från början insåg storheten i verket framgår av en kommentar till Carl Czerny: ”Jag arbetar nu på en sonat som kommer att bli min största”. Och stor blev den – inte bara till formatet. Den är också så tekniskt krävande att den under flera år ansågs ospelbar. Kanske var Liszt den förste som framförde den 1836. ”Ospelbarheten” lär delvis bero på Beethovens tempoangivelse. Han hade skaffat en ny modernitet, metronomen, och i denna sonat använder han för första – och enda gången – en tempobeteckning hämtad från denna. Tempot, 138 halvnoter per minut, som är angivet för den första satsen, är ett kolossalt snabbt tempo, vilket har gjort att många trott att det var fel på hans metronom. Det har i sin tur medfört inspelningar med väldigt olika längd på första satsen, från 14 till 9 minuter. Andras Schiff menar att Beethovens tempo är riktigt men endast avser inledningen och att tempot sedan varierar under satsens förlopp. Oberoende av tempo är det ett monumentalt verk, och det ställer oerhörda krav på interpreten. Pianisten Busoni lär ha sagt att livet är för kort för att studera in op.106!

Men verket ställer även stora krav på lyssnaren, inte minst sista satsen. Första satsens *Allegro* stryker heller inte medhårs och är komplext uppbyggd. Här kan endast de viktigaste temana presenteras. Det första, huvudtemat, kan sägas vara tvådelat. Det består av en fanfarliknande, upprepad tvåtaktsfras (A), följt av en mera melodisk fortsättning (B):



Den punkterade rytmiken liksom tersintervallerna dominerar i hela satsen.

I ett andra tema i huvudgruppen växlar dynamiken mellan takter i forte och piano.



Denna möjlighet att spela både *forte* och *piano* på ett klaverinstrument gav ju i Italien upphov till pianots ursprungliga namn fortepiano (ibland benämnt pianoforte). Detta var ett instrument som gav möjlighet att spela både starkt och svagt till skillnad från cembalon med dess knäppmekanik. Beethoven hade nyligen förärats ett ypperligt fortepiano från firman Broadwood i London. Genom att kalla instrumentet

⁹ Charles Rosen, *The Classical Style*, W.W. Norton & Company, 1997, s. 434

Hammerklavier, ville Beethoven förstärka idén om att instrumenttypen visserligen var uppfunnen i Italien men utvecklad i Tyskland. Och kanske ville han också betona att sonaten inte var avsedd att spelas på en cembalo utan på ett klaver med hammar-mekanik.

Detta 2:a tema är mycket kraftfullt och pregnant.

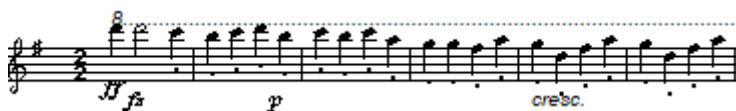
Nästa tema är det första i sidogruppen och betydligt vekare anlagt. Tonarten är submedianten, G-dur. Även här finns det gott om fallande terser:



Det andra sidotemat har mera av den karaktär som brukar förknippas med namnet:



Fortsättningen på detta tema består av stegvis fallande fraser som sätter punkt för expositionen. Den ska repriseras. Jag har valt att kalla detta tema för satsens sluttema:



Genomföringen fortsätter mycket kort med sluttemat innan den stora begivenheten sätter i gång. Det är ett fugato byggt på huvudtemats två delar:



Beethoven ger härigenom en försmak på vad som komma skall i finalen. Även det andra sidotemat skymtar förbi i genomföringen.

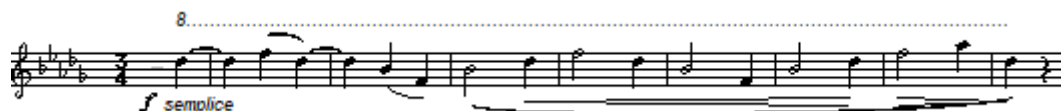
Återtagningen är något förlängd, bl.a. genom att huvudtemats 2:a halva bearbetas i stigande sekvens, som slutar på ett Gess-durackord. Det blir också tonarten för det kommande andra temat ("forte-piano-temat", se ovan). Som brukligt klingar nu sidogruppen i tonikan. Codan bygger först på 2:a sidotemat. Det hörs mot en dissonant drill på tonerna h och b, motpoler i B-dur och G-dur, satsens två dominerande tonarter. I nästa avsnitt av codan dominerar den fanfarliknande första delen av huvudtemat.

Andra satsen är ett scherzo med ett tempo som Beethoven angett till 80 takter per minut. Den har sedvanlig 3-delning, men rymmer också en överraskning.

I första delens scherzotema känner vi igen både den punkterade rytmen och tersintervallerna från första satsen:



Del 2, Trion, går i b-moll, temat består av 8 takter och melodin spelas omväxlande i höger och vänster hand fyra gånger:



Sedan överraskar Beethoven genom att låta ett prestoavsnitt i 2-takt bilda överledning till scherzodelens återkomst.



Tredje satsen, *Adagio sostenuto*, är verkets längsta och brukar kretsa kring knappt 20 minuter i inspelningar. Den går i fissa-moll. Om Beethovens metronom visade rätt skall satsens tempo vara 92 8-delar per minut. Temat föregås av en takts inledning, som Beethoven tillfogade först när verket var graverat inför tryckningen. Det ställde till mycket extra besvär, men ansågs ändå vara ett genidrag av tonsättaren, t.o.m. av förläggaren:



Melodikern och stämföringen rymmer djup sorg, men man kan ana en ljusglimt i takterna 14-15. Där vandrar tonarten tillfälligt över i G-dur, men redan i de nästa två takterna är mollstämningen tillbaka:



Sidogruppen inleds – i valsackompanjemang – med ett uttrycksfullt tema. Tonarten är liksom i första satsen vald en ters under tonikan, här D-dur:

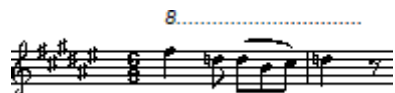


Genomföringen är kort, endast 18 takter.

Återtagningen kan vara svår att känna igen på grund av långtgående temaornamentering. Den inledande takten består nu av trettioandredelar, dominerade av fallande och stigande – vad om inte – terser! Bakom denna notbild, eller rättare i nederkanten, ans temats toner ciss, a, fissa och g etc.



En coda om 33 takter avslutar. Den börjar med temat i h-moll:



Finalen är antagligen den sats som blivit mest diskuterad. Förutom sin extrema svårighet – i all synnerhet om Beethovens tempoangivelser är riktiga – är den musikaliskt svårtillgänglig, även för tränade öron. Längre från månskenssonatens första sats kan man inte komma, oberoende om denna upplevs som månsken eller avgrund. En del lyssnare upplever endast ett monstruöst kaos, för andra är det kvintessensen av stor konst.

Satsen inleds med ett *adagio*-avsnitt, som i mitten har ett kort *allegro*, som ville Beethoven med det senare visa vad som stundar. *Adagio*-avsnittet betraktas allmänt som en överledning från föregående sats *adagio*. Satsens huvuddel är nämligen en 3-stämmig fuga i snabbt tempo, *Allegro risoluto*, 144 fjärdedelar per minut. Den inleds med ett decima-språng i vänsterhanden från f till a, ett intervall som sedan utökas med en ters respektive en sext till dubbla oktavsprång, allt till drillar på tonerna a, c resp. f, alltså tonartens dominatackord.

Själva temat, *dux*, är långt; det dröjer tio takter innan svaret, *comes*, följer. Not-exemplet visar drygt åtta av temats takter:

Fuga a tre voci con alcune licenze
tr.....

(p)

Vid avlyssning är det lättast att känna igen de 7 tonerna i takterna 2 och 3 med sina fallande rörelser på en ters(!) avstånd.

Temat genomgår sedan ett stort antal genomföringar åtskilda av episoder. I dessa genomföringar bjuder Beethoven på fugans alla möjliga transformeringar. (för säkerhets skull har han dock i rubriken tillfogat att han tagit sig vissa friheter (*con alcune licenze*). Här finns temat i inversion (spegelbildsimulation), temat i retrograd form (kräftrörelse), temat i förminskning och i förstoring, och temasvaren i trångföring. Exemplet nedan visar ett lyriskt genomföringsavsnitt, som dessutom bjuder på en första liten andhämtningspaus i den vilda frenesin. Vi ser här hur temat spelas i kräftrörelse, alltså baklänges (jämför takterna 2 och 3 ovan):

cantabile

tr.....

En större och längre andningspaus utgör en episod efter 249 takter, där ett nytt tema presenteras i fugato (de två stämmorna i notexemplet nedan spelas båda i högerhand, och i takt 5 kommer vänsterhanden in med en 3:e stämman):

una corda

sempre dolce e cantabile

Temat blir snart kombinerat med satsens huvudtema (fugatemat ovan) som spinner vidare under resten av satsen. Fugan slutar som den började med stora intervallsprång.

Beethoven skulle komma att skriva ytterligare en fuga som väckte stor uppmärksamhet. Den kan man läsa om i Beethoven VI (*De sena kvartetterna*) i dessa kommentarer.

Sonat nr 32 c-moll op. 111

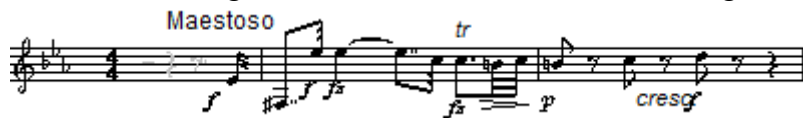
1. *Maestoso. Allegro con brio ed appassionato*

2. *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*

1822

Denna pianosonat, Beethovens sista, består av bara 2 satser. Det är ovanligt i sonatsammanhang, men inte för Beethoven. Han har använt denna storform sex gånger tidigare i sina pianosonater. Frågan varför det bara finns 2 satser, besvarar sig själv vid avlyssning. Eller som Kretschmar i Thomas Manns *Doktor Faustus* uttrycker det: ”En tredje sats? Ett nytt grepp? En återgång efter ett sådant slut – omöjligt!”

Första satsens maestoso-inledning är verkligen majestätisk – och dystert! Pianisten Andras Schiff får associationer till Dantes Inferno. Han påminner också om att de tre förminskade septimackorden¹⁰ som inledningen är byggd kring, innehåller alla skalans tolv toner; ett slags tolvtonsmusik 100 år före Schönberg. Temat är kraftigt punkterat:



Förutom blandningen av mystik och monumentalitet, som skapar en oerhörd förväntan, blir inledningen med sina ackord också en föraning om den harmonik som genomsyrar satsen. Inledningen slutar med en bunden drill som utan avbrott leder till satsens huvuddel, *Allegro con brio ed appassionato*. I denna presenterar Beethoven mycket snart de musikaliska tankar som hela satsen bygger på (x-markerat i notexemplet), och som redan antypts i Maestoso-inledningen.



Dessa två idéer utkristalliseras sedan i satsens huvudtema. Huvudgruppen domineras i övrigt av en kontrapunktisk sats, där de två stämmorna växlar mellan diskant och bas:



Ett mycket kort sidotema i Ass-dur (submedianten) fungerar som den enda andhämtningspausen i satsen¹¹.

¹⁰ Ett förminskat septimackord, ex. tonerna c, ess, gess, a kan sägas bestå av två tritonusintervall ex. c – gess och ess – a. Kanske är det klangen av dessa intervall som får Andras Schiffs tankar att gå till Inferno; ett tritonusintervall har ju kallats Djävulen i musiken och hur ska det då inte låta med två!

¹¹ *Medianten* är tonarten en ters över tonikan, i C-dur/c-moll alltså dur eller moll av tonerna ess och e. *Submedianten* är tonarten en ters under tonikan, i C-dur/c-moll alltså dur eller moll av tonerna ass och a. Beethoven bröt ofta mot konvensen vad gäller sidotemat tonart. I en molltonart förlades oftast sidotemat till parallelltonarten (på engelska kallad relative major). Det hade här betytt Ess-dur. Ett annat alternativ men sällsyntare var dominanttonarten, i detta fall G-dur.



Men dramatiken tar på nytt fart och toner liknande huvudtemat avslutar expositionen. Den ska repriseras. Expositionen innehåller alltså i egentlig mening endast ett tema. Det blir återigen en påminnelse om att Beethoven trots allt lärde sig en hel del av Haydn, även om han – låt vara i irriterat tillstånd och ungdomligt övermod – i 25-års-åldern förnekade detta. Monotematik är ju mycket vanlig i Haydns verk.

Genomföringen börjar med några inledande takter i dubbla oktaver och fortsätter sedan med ett kort fugato, vars tema bygger på huvudtemat:



Därefter följer en upprepning av de tre förminskade septimackorden i kraftfull presentation. De leder över till återtagningen, som på nytt framlägger huvudtema och sidotema, men i en helt annan faktur än den i expositionen.

En coda i vilken stormen bedarrar avslutar denna mäktiga sats.

Den andra satsen kan knappast vara en större kontrast till den första. Den består av ett tema om 8 + 8 takter, som vardera repriseras, samt 5 variationer + en coda. Melodin är sublim liksom hela satsen. Här är de två temahalvorna i C-dur/a-moll:



Variation 2 har taktarten 6/16 och en mycket vaggande rytm. Variation 3 som har en likartad taktart, 12/32, börjar i forte och har många rytmiska accenter. Märkligast är den 4:e variationen i den ursprungliga taktarten. Här växlar två stämningar hela tiden med varandra, den ena i mörka registret, den andra i den ljusa diskanten. Denna växling skapar en alldeles speciell atmosfär. Sublim betyder inte bara upphöjd, överjordisk, utan är också en term inom estetiken, som kan användas om våra känslor inför något storslaget, som både skrämmer oss och skapar vällustkänslor. Och den innebörden av ordet täcker bra känslorna inför musiken här. Den ständiga växlingen mellan mörker och ljus når sin kulmen i en drill under 12 takter. Drillen blir också början till en överledning till den 5:e variationen, där temat på nytt tydliggörs.

Codan inleds med ytterligare en lång drill. Liksom den föregående spelas denna drill i en högerhand som samtidigt ska spela en melodilinje. Det förefaller vara tekniskt mycket svårbemästrat. Satsen slutar med några kraftfulla markeringar av temats första toner för att sedan dö bort i pianissimo.