

Schubert, Franz (1797-1828)

Österrikisk tonsättare.

Schubert var son till en folkskollärare och utbildade sig också själv i detta yrke. Under tre år tjänstgjorde han utan entusiasm som hjälplärare på faderns skola. Men i det musikintresserade hemmet hade han tidigt fått lära sig spela fiol och piano, och han fick även utanför hemmet undervisning i musikteori. Passionen för musik gjorde att han 1817 lämnade lärarjobbet och helt ägnade sig åt musik. Den kunde han dock inte leva på. Endast tack vare hjälp från goda vänner, i vars krets han var medelpunkten, kunde han hjälpligt dra sig fram ekonomiskt. Vännerna träffades på värdshus eller hemma hos varandra. De diskuterade litteratur, ägnade sig åt sällskapslekar, uppförde små charader och lyssnade till Schuberts nya kompositioner. Dessa sammankomster kallades ”Schubertiader” och deltagarna ”Schubertianer”.

Ingen av de stora tonsättarna rönste under sin livstid så liten uppmärksamhet internationellt som Schubert. När han dog 31 år gammal var han praktiskt taget okänd utanför Wiens gränser. Även många kolleger förhöll sig märkligt kallsinniga till hans musik. T.o.m. Goethe, som ansågs musikaliskt insatt, nonchalerade de tonsättningar av hans dikter – mästerverk som *Erlkönig* och *Gretchen am Spinnrade* – som en av Schuberts vänner sände till diktaren 1816. Och när Mendelssohn 1825 till Goethe skickar en av sina egna kvartetter + tre av Schuberts Goethesånger, bl.a. *Ganymed*, tackar den store diktaren Mendelssohn i ett brev men nämner inte Schubertsångerna med ett ord!

Om Schumann var den stora centralgestalten i den tyska romantiken var det Schubert som hade banat väg för den. Liksom sina tre stora föregångare, Haydn, Mozart och Beethoven skrev Schubert musik inom samtliga genrer. Hans musikdramatik (tre operor) och kyrkomusik (sex mässor) har dock knappast satt några större spår i musikhistorien. Desto större framgång fick han – men först efter sin död – på nästan alla övriga områden. Av hans åtta symfonier (av 13 försök fullbordades 7) är tveklöst de två sista mästerverk, h-mollsymfonin (*Den ofullbordade*) och den stora C-dursymfonin. Bland de många pianosonaterna kan nämnas a-mollsonaten D 784 och de tre sista från 1828 (D 958, 959 och 960) som nästan uppnått kultstatus. De mindre pianoverken som *Moments musicaux* (op. 94) och *Impromptus* (op. 90 och 142) är lika älskade som någonsin Chopins bästa verk. För fyrhändigt piano skrev Schubert flera verk bl.a. den underbara *Fantasin* i f-moll, D 940.

Beträffande hans produktion av sånger – han skrev över 600 till pianoackompanjemang – är denna utan tvekan ett enastående monument i konstmusikens historia. Schubert inte bara skapade den tyska Liedtraditionen, han fulländade den. Till de många mästerverken hör, förutom de tre som nämnts ovan, *Heidenröslein*, *Der Wanderer*, *An die Musik*, *Die Forelle* och *Der Tod und das Mädchen*. Alla dessa tillkom tidigt i hans liv, åren kring 1815, och är alltså skrivna av en yngling. Schubert har, till skillnad från Schumann och Wolf, ibland anklagats för att inte tillräckligt sovra bland de dikter, som han hämtade sin inspiration från. Han tonsatte med samma passion dikter av de stora, Schiller, Goethe och Heine, som verk av lokala poeter. Många av de senare är antagligen nu enbart kända p.g.a. Schuberts tonsättning av deras dikter. Under de sista åren tillkom sångcyklerna *Die Schöne Müllerin* och *Winterreise* till dikter av Wilhelm Müller. Det är möjligt att dessa dikter litterärt inte är i Goethes klass. Ändå blev resultatet två gripande verk som söker sin like. Schubert själv måste ha fångats

av melankolin och tröstlösheten i de flesta av dessa dikter. Och med snillets intuition fångade han i musiken kongenialt deras innehåll. Postumt utkom *Schwanengesang* till dikter av bl.a. Heine.

Opusnumreringen av Schuberts verk hänför sig till tiden för publicering, som i stor utsträckning skedde många år efter komponerandet: Den ger därför dålig information om verkens kronologi, och är dessutom mycket ofullständig. I stället används s.k. D-nummer, Deutsch-nummer.¹ På samma sätt som Köchels numrering av Mozarts verk, är detta system ett försök att bringa ordning i Schuberts stora produktion.

Få tonsättare har lyckats skapa så många älskade kammarmusikverk som Schubert. Dessa, t.ex. Oktetten, Pianokvintetten och de två pianotriorna hålls högt även av expertisen, trots att de i stor utsträckning saknar den för klassikerna normala temabearbetningen. Melodierna utvecklas och varieras i stället på ett annat sätt, inte minst harmoniskt, vilket gör att de aldrig tröttnar lyssnaren. Men även mera allvarliga verk, jag tänker då på stråkkvintetten och de sena stråkkvartetterna, är inte alltför krävande för intresserade lyssnare. Schubert är i detta avseende, liksom i sina sångers lättillgänglighet, unik. *Jag vet också – utan all statistik – att just nu spelas Schubert i något rum där borta och att för någon är de tonerna verkligare än allt det andra.*²

Sonatiner för violin och piano op. 137

Schubert skrev 1816 som 19-åring tre sonater för klaver och violin. Som så många andra av tonsättarens verk trycktes de först flera år efter hans död. De utkom 1836 under benämningen sonatiner (små sonater), och visst kan de i förstone upplevas som bagatellartade, men de har också en underton, som griper tag i lyssnaren. De är helt enkelt små mästerverk i Mozarts snarare än Beethovens anda, även om de uppvisar vissa likheter med den senares tidiga sonater. Men de ligger långt från de vägar, som Beethoven hade banat med sin Kreutzer-sonat 13 år tidigare. De tre sonaterna är mycket fasta i strukturen och skulle kunna tjäna som skolexempel över cykliska³ verks uppbyggnad; satsernas olika formelement är mycket lätta för lyssnaren att uppfatta.

Sonat(in) för piano och violin D-dur, D 384 (Op. 137:1)

1. *Allegro molto* 2. *Andante* 3. *Allegro vivace*

1816

D-dursonatens första sats inleds unisont med följande, mycket pregnanta tema:



Sidotemat, enligt praxis i dominanten, alltså A-dur, presenteras i violinen:



¹ Numrering är uppkallad efter Otto Erich Deutsch, 1883-1967, framstående österrikisk musikforskare, som skrivit biografier över bl.a. Schubert, Händel och Mozart.

² Tomas Tranströmer; "Schubertiana" ur *Sanningsbarriären* (1978)

³ Cykliska verk kallas i mycket vidsträckt bemärkelse alla flersatsiga kompositioner, men oftast avses sonaten, stråkkvartetten, symfonin och andra verk med en eller flera satser i sonatform. Särskilt i Frankrike är det enbart flersatsiga verk med satserna förenade av gemensamma eller besläktade motiv, som betraktas som cykliska.

Fyra takter byggda på huvudtemats första motiv avslutar expositionen. Denna ska, enligt gammalt mönster, spelas i repris. Genomföringen är kort och bearbetar huvudtemat. Men Schubert kompenserar, liksom för övrigt Mozart, den korta genomföringen med en fortsatt temautveckling i återtagningen. Sålunda hörs nu huvudtemat i moll när det spelas en andra gång. Sidotemat klingar dock i tonikan. Någon coda att tala om finns inte, endast några takters förlängning av expositionens avslut.

Den vackra mellansatsen i A-dur, är tredelad i ABA-mönster. Temat i A börjar i pianot:



(I takterna 3 och 4 markerar * platsen för en s.k. prydnadsnot, ett för-slag.) Mellandelen, B, går i a-moll. Den inleds i violinen.



Ett underbart 12 takters mellanspel med stegrad intensitet inleder A-delen återkomst.

Finalsatsen, *Allegro vivace*, är ett rondo med formen ABABA. De två delarnas teman är:



resp.



Andra B har genomföring av temat.

Sonat(in) för piano och violin a-moll, D 385 (Op. 137:2)

1. *Allegro moderato* 2. *Andante* 3. *Menuetto: Allegro – Trio* 4. *Allegro*
1816

Första temat i inledningssatsen, påminner något om inledningstemat i Beethovens pianosonat op. 14:1. Det presenteras lågmält i pianot.



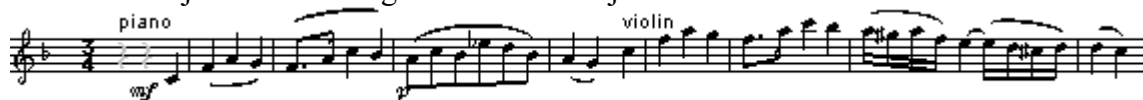
De dramatiska möjligheterna i detta tema utnyttjas omedelbart när violinen kommer in.

Ännu mera påminnande om ett Beethoven-tema är sidotemat, som är förvillande likt första episodtemat i *Vårsonatens* finalsats. Beethoven-temat visas, transponerat till C-dur, som jämförelse:



Ett sextakters avstannande tema byggt kring huvudtemat markerar att expositionen är slut. Den ska tas i repris. Detta sluttema gör att övergången till genomföringen, som också börjar lågmält, blir omärklig. Genomföringen uppehåller sig helt kring huvudtemat. Schubert tycker antagligen att detta tema härigenom har fått sitt, ty återtagningen börjar med sidotemat. Ytterst få interpreter avstår från att ta expositionen i repris men satsens andra halva, genomföring och återtagning, tas nästan aldrig om, trots att partituret föreskriver repris även här.

Sats 2, *Andante*, med formen ABABA visar många exempel på Schuberts harmoniska djärvhet. A som går i F-dur har följande tema:



Avsnitt B går i B-dur och utgör med sina många harmoniska utflykter satsens dramatiska centrum:



När A och B återkommer går de i Ass resp. Dess-dur. Först med sista B kommer Schubert tillbaka till huvudtonarten F.

Den rörliga mellansatsen är en menuett med beteckningen *Allegro*. Menuettetemat är:



Trions tema är:



Finalsatsen, *Allegro*, är ett rondo med mönstret ABABA. Rondotemat är:



Episoden innehåller två teman av olika karaktär. Det första går i F-dur:



Det andra i d-moll presenteras av violinen till pianots triollöpningar.



När B återkommer står avsnittet i C-dur resp. a-moll. Sista A-delen behåller huvudtonarten till slutet.

Sonat(in) för piano och violin g-moll, D 408 (Op. 137:3)

1. *Allegro giusto* 2. *Andante* 3. *Menuetto – Trio* 4. *Allegro moderato*

1816

Alla tre sonaterna i op. 137 är små poetiska mästerverk, men g-mollsonaten är nog ändå den som imponerar mest. Ett kraftfullt unisont tema öppnar upp den första satsen:



Sidotemat, som låter så välbekant, går i B-dur.



Sluttemat i Ess-dur kan betraktas som en sångbar "velour-variant" av huvudtemat:



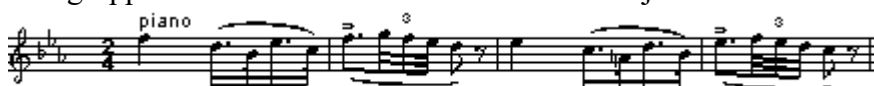
Expositionen ska tas om en andra gång. Genomföringen behandlar sluttemat. I återtagningen går sidotemat i Ess-dur. Sluttemat börjar i B-dur men modulerar till g-moll och satsen slutar med huvudtemats 4 första takter.

Även den andra satsen domineras av ett punkterat tema. Det kan betraktas som huvudtemat i en sats med sonatform, alltså ||: exposition :||: genomföring, återtagning :||.

Ofta avstår man vid framföranden från *Schuberts himmelska längd*⁴ genom att stryka repriserna både i första och andra delen av satsen.



Sidogruppen kommer redan efter 8 takter med följande melodi:



"Genomföringen", som utgör satsens dramatiska inslag, serverar en helt ny melodi:



I återtagningen spelas, som sonatformens "regler" bjuder, expositionens båda teman i satsens tonika (Ess-dur).

Som en frisk och kraftfull fläkt kontrasterar menuettsatsen till den i huvudsak lyriska andantesatsen. Det härliga menuettet inleds unisont:



⁴ Begreppet "Schuberts himmelska längd" myntades av Schumann i hans beskrivning av Schuberts stora (och långa) symfoni i C-dur.

Trion, har mer sångbara teman:



Finalen, *Allegro moderato*, har sonatform. Huvudtemat är vekt och vemodigt:



Tema 2 (Ess-dur) utstrålar tröst och kraft:



Ett tredje tema (B-dur) är friskt och glatt:



Expositionen tas i repris. I satsens andra halva bjuder Schubert på överraskningar. Om genomföringen är kort (19 takter), roar Schubert exekutörer och lyssnare med en återtagning i "fel" tonart, genom att presentera huvudtemat i c-moll. Men c-molltemat kan också ingå i genomföringen, och i så fall börjar återtagningen först med tema 2. Men vem bryr sig om sådana formaliteter, när man kan njuta av Schuberts sagolika melodier och harmonik.

Sonat för violin och piano A-dur D 574 (Op. 162)

1. *Allegro moderato* 2. *Scherzo: Presto – Trio* 3. *Andantino*
4. *Allegro vivace*

1817

Trots att det bara gått ett år sedan de tre sonaterna op. 137 tillkom har Schubert gjort stora framsteg kompositionstekniskt i A-dursonaten. Bl.a. utnyttjar han nu pianots klangliga möjligheter bättre, på sätt som vi känner igen från de samtida sex pianosonaterna.⁵ Man märker också tydligare påverkan av Beethoven än i de tre tidiga sonaterna.

Även i detta i huvudsak ljusa verk märks mörka underströmar, när Schubert på sedvanligt sätt växlar mellan dur och moll. Sonaten publicerades först 1851.

Första satsens huvudtema inleds i pianot med ett rytmiskt mönster som fortsätter som ackompanjemang till violinens introduktion av huvudtemat:

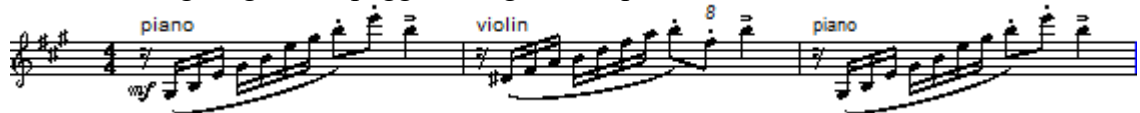


Även sidotemat introduceras i violinen. Det börjar i e-moll och slutar i G-dur:



⁵ D 537, 557, 566, 568, 571, 575.

Efter en härligt stigande arpeggiodialog mellan pianot och fiolen:



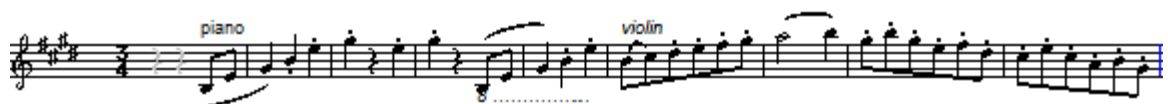
hörs det synkoperat sluttemat i violinen (E-dur):



Expositionen ska tas om. Genomföringen börjar dramatiskt med en mollansats och utvecklar motiv från både sidotema och huvudtema. Den avslutas i diminuendo.

Återtagningen börjar som expositionen. Sidotemat spelas i a-moll och sluttemat i A-dur. Det finns ingen coda.

Andra satsen är ett snabbt scherzo, alltså inte en menuett som i de fyrsatsiga föregångarna i op. 137. Första temat ligger långt från de sångbara och melodiosa teman som är så typiska för Schubert. Det har en inledning som återkommer i sista satsens huvudtema:



Trions teman är mera Schubertlika. Det första börjar med en kromatisk skala:

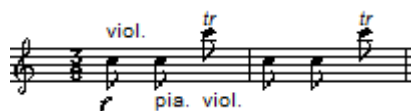


Scherzot återkommer i vanlig ordning och avslutar denna friska fläkt.

Den långsamma satsen, *Andantino*, går liksom Trion i föregående sats i C-dur. Den har en tredelad form. ABA. A är i sin tur tvådelad. Först ut är en ljuv melodi:



Den avlöses av ett dramtiskt utbrott i forte:



Dessa delar repriserar varpå följer mellanavsnittet, B, i Ass-dur:



Även i denna del hörs ett eko av forteutbrottet i mitten.

Del A återkommer med båda delarna utan omtagning. Några intagande takter med växling mellan dur och moll avslutar.

Finalen är ett sprittande *Allegro vivace* i en sonatform som liknar första satsens med tre pregnanta teman i expositionen. I genomföringen utvecklas dock endast huvudtemat. Detta är inte typiskt för Schubert. I stället för en lyrisk, brett upplagd melodi har vi här ett tema, som liksom scherzotemat är uppbyggt på ett Beethovenliknande sätt, med korta upprepade motiv:



Sidotemat i C-dur är däremot mera sångbart. Det introduceras i violinen:



En liknande melodi bildar sluttema. Den går i E-dur och presenteras i pianot:



Expositionen ska repriseras

Endast huvudtemat utvecklas igenomföringen och det i sann Beethovenska anda. Det är temats uppbyggnad som gör detta möjligt. Schuberts teman ser oftast ut som sluttema, vilket tvingar fram en helt annan typ av genomföring, med modulationer och förändringar i harmoniprosjektionen i stället för som här med motivisk bearbetning. Det är tydligt att Schubert tagit djupa intryck av Beethovens stil när han skrev sin sonat.

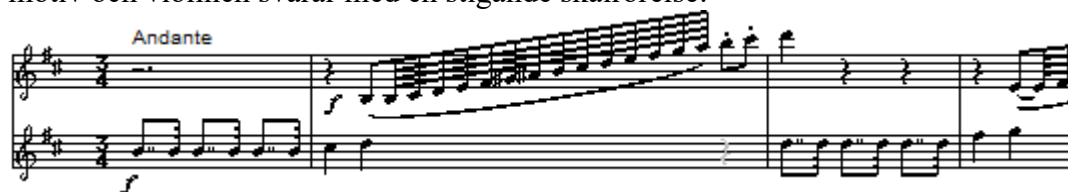
I återtagningen återkommer alla tre temana och som brukligt är, alla i tonikan.

Rondo för piano och violin h-moll op. 70 D 895 (Rondeau Brillant)

1826

Det skulle dröja 9 år innan Schubert på nytt blev intresserad av verk för violin och piano. Det var en ung tjeckisk violinist, Joseph Slavik, som inspirerade honom. Denne var något av ett underbarn och kallades en ny Paganini av Chopin. Han skulle dock dessvärre avlida i plötslig sjukdom redan 7 år senare, endast 27 år gammal. För Slavik skrev Schubert ett rondo, som är mycket virtuost anlagt och därför ställer stora krav på både violinist och pianist. Verket är ett av få som faktiskt trycktes under Schuberts levnad; de andra är pianotrio i Ess och stråkkvartetten i a-moll.

Stycket har en lång inledning med beteckningen *Andante*. Denna börjar med en dialog mellan pianot och violinen, där pianot presenterar ett marschartat punkterat motiv och violinen svarar med en stigande skalarörelse:



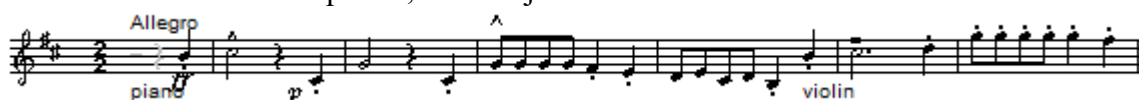
En mera lyrisk och längre mellandel tar sedan vid med ett mjukt tema i violinen:



Den inledande dialogen kommer tillbaka men violinens skalmotiv är nu istället fallande. Hela inledningen har växlat mellan h-moll och H-dur.

Det egentliga rondot är ett *Allegro* med formmönstret A-B-A-C-A.

I refrängen, A, hörs tre gånger ett tema som börjar med tonerna h och ciss. De två första insatserna inleds i pianot, den tredje i violinen:



När temat efter en vilopunkt hörs den andra gången har det en vänligare karaktär.

I den tredje delen, som börjar med temat i violinen är vi tillbaka i den militäriska stilen.

Episod B är lång och domineras av ett marschartat tema med melodin i pianot:



Episoden utvecklas sedan genomföringsmässigt i flera varianter och tonarter. Så småningom hörs det i både fissa-moll och Fissa-dur för att inte nämna B-dur, en tonart som väl får sägas ligga harmoniskt lång från tonikan, h-moll:



Avsnittet med denna temabearbetning slutar med en längre variant i h-moll. Denna slutar i ett punkterat tema, som i sin tur övergår i ett lyriskt tema:



Det punkterade och lyriska temat hörs sedan på nytt. Det lyriska är nu expanderat. Episoden avslutas med marschtemat.

Refrängen, A, med sina tre delar återkommer.

Episod C, som börjar i G-dur, består av 2 avsnitt, som upprepas ytterligare en gång.

Det första avsnittet innehåller en ny punkterad rytm som påminner om den i *Andante*-inledningen: Den spelas till ett böljande 8-delsackompanjemang i pianot:



Efter 24 takter tar pianot hand om melodin.

Det andra avsnittet inleds med ett plötsligt utbrott i g-moll:



När det första avsnittet återkommer börjar det i Ess-dur.

Det andra går nu i g-moll.

En överledning leder till sista A.

Verket avslutas med en coda i H-dur. Den har beteckningen *Più mosso* och bygger på B-episodens marschtema.

Fantasi för violin och piano C-dur D 934

Andante molto – Allegretto – Andantino – Tempo I –

Allegro vivace – Allegretto - Presto

1827

Under detta Schuberts näst sista levnadsår tillkom flera betydande verk, bl.a. sångcykeln *Winterreise* och de två pianotriorna i B- och Ess-dur. Inspirationskällan till Fantasin, liksom till den ett år tidigare tillkomna *Rondeau Brilliant*, var den tjeckiske violinisten Joseph Slavik, som hade anlänt till Wien 1826. Denne skulle av Chopin bli kallad ”den andre Paganini”. Detta förklarar båda verkens virtuosa inslag, som är ovanliga i Schuberts verk. Det var också Slavik som tillsammans med pianisten Karl von Bocklet framförde båda verken i januari 1827 respektive januari 1828. Fantasin är 1-satsig och består av 7 avsnitt, som utan paus övergår i varandra.

Första delen, *Andante molto*, består av en enda långsam och upprepad melodi i violinen, som spelas till ett mycket rörligt tremoloackompanjemang. Kanske ska pianot imitera den ungerska czimbalom (en typ av hackbräde). Kontrasten mellan stämmorna och de romantiska harmonierna ger ett magiskt intryck:

Chords: C A°7 D7-5/A^b Fm6/A^b G7^{sus} G7 C F/C C°7

Ytterligare en dimension tillförs med den lilla melodi i pianot som blir inledningen till violinmelodins omtagning.

Andra delen, *Allegretto*, har en ovanlig form. Den har både drag av rondo och sonatform. Mönstret kan sägas vara ABCABD. A innehåller 2 teman. Det första i a-moll som hörs tre gånger har en intressant eko-konstruktion i de två stämmorna:

Det andra temat är något längre och hörs två gånger:

B går i A-dur, och det känns som om det vore pianostämman (den undre i not-exemplet) som utgör temat:

Temat upprepas och genomgår sedan ett antal variationer. C som står i E-dur har funktion som övergång till nästa A. Denna C-episod inleds med en variant av B-temat i violinen. Den stigande rörelsen kontrasterar till pianots fallande 16-delar:

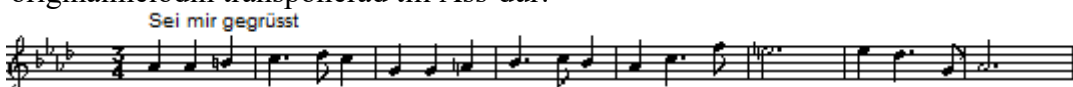
Som framgår av formschemat återkommer A och B men inte på identiskt sätt jämfört med inledningen. Deras återkomst kan därför betraktas som en återtagning.

D har genomföringskaraktär och utvecklar temana från A och B. Episoden börjar i A-dur men modulerar så småningom över till Ess-dur som förberedelse till nästa avsnitt. Alla delar i en sonatform finns med (möjligen med undantag av C) men Schubert placerar genomföringen, D, – inte före återtagningen – utan efter! I sanning en innovation! Efter att ha lyssnat på denna del förstår man att stycket ställer stora krav på den tekniska färdigheten hos både violinist och pianist.

Del tre, *Andantino*, är lång och utgör verkets tyngdpunkt. Den består av tre variationer på ett tema som Schubert hämtat från en egen populär melodi, *Sei mir gegrüsst*:



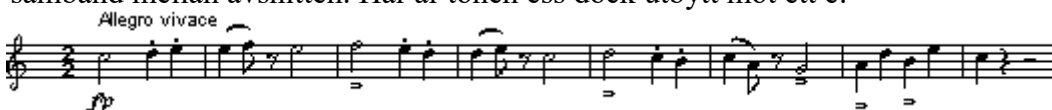
Sången är avsevärt ändrad vilket framgår av notexemplet nedan som visar originalmelodin transponerad till Ass-dur:



Särskilt andra delen av temat, med sin övergång i moll är oerhört uttrycksfull⁶ Tre variationer följer. I den första bjuder violinen på uppvisning, i den andra pianot. Här bidrar violinen med pizzicato-inslag. I den tredje har pianot åter den ledande rollen till violinens snabba arpeggioackompanjemang av perpetuum mobile-typ. Avsnittet avslutas med en coda bestående av temats början och en överledning till nästa avsnitt.

Del fyra är en kort återkomst av det inledande avsnittet, *Andante molto*, dock inte identiskt med det första vad gäller stämning. Styckets belackare – se nedan – efterlyste sammanhang mellan delarna. Men nog är väl detta ett sätt att knyta ihop delarna till en helhet. Vi kommer att se mera av den varan.

Del fem, *Allegro vivace*, är marschlik och byggs upp kring ett enda tema. Det är tydligt härlett ur inledningstemats tre första toner. Vi ser alltså ännu ett exempel på samband mellan avsnitten. Här är tonen ess dock utbytt mot ett e:



Efter upprepning av dessa 8 takter följer en 8 takters fortsättning med likartad uppbyggnad.

Temat utvecklas, återkommer och bearbetas på nytt.

I del sex, *Allegretto*, gör Schubert ytterligare en påminnelse om tidigare episoder. Det är en variant av temat från del tre som återkommer. Tempot är nu något rörligare än i introduktionen.

Del sju, *Presto*, är en triumfatorisk coda som inleds med temat från episod fem, alltså ytterligare en återblick som knyter ihop delarna till en helhet i detta verk.

Premiären den 20 januari 1828 blev dock ingen succé, varken bland åhörare eller bland kritiker. En samtida recensent skrev: ”Fantasin varade längre tid än en Wienare är beredd att ägna åt själens nöje. Salen blev så småningom allt tommare, och författaren erkänner att också han är ur stånd att säga något om styckets avslutning.”

Det är alltså inte förvånande att verket inte trycktes förrän 1850. Men även i modern tid, en tid under vilken praktiskt taget alla Schuberts sena verk prisats som

⁶ Fantasins tema är uppdelat i 2 delar om 10 resp. 14 takter, var och en försedd med repristecken.

geniala, har stycket haft ett tvivelaktigt rykte, även bland högt uppburna musiker och tyckare. Man har anklagat det för att innehålla både osköna tekniska svårigheter och överdriven virtuositet, men också för frånvaro av sammanhang mellan delarna. Den senare invändningen är svårbegriplig med tanke på de temalikheter och episodanknytningar som påpekats ovan.

Sonat för arpeggione och piano a-moll D 821

1. *Allegro moderato* 2. *Adagio* 3. *Allegretto*

1824

En instrumentmakare vid namn Staufer hade 1823 konstruerat en gitarrcello, en hybrid mellan gitarr och cello, med gitarrens 6 strängar och stämning (E, A, d, g, h, e¹) och med tvärgående greppband men avsedd att spelas med stråke. En musiker, Vincent Schuster,⁷ lärde sig traktera den och för honom skrev Schubert 1824 denna sonat. Det verkar som om det var Schubert som först kallade instrumentet arpeggione. Det gav nämligen samma möjligheter till brutna ackord som på en harpa (orden harpa och arpeggio har samma etymologiska ursprung). Instrumentet slog aldrig igenom och numera spelas sonaten mest i sättning för cello eller viola. Man kan även höra den spelas med klarinett. Verket hör kanske inte till Schuberts mästerverk men är genomsyrad av tonsättarens charm.

Notexemplen nedan är hämtade från originalsättningen för arpeggione. Schubert har här använt sig av s.k. falsk diskantklav, alltså noterad en oktav högre än den ska spelas. Antagligen är detta gjort för att inte behöva växla mellan olika klavar. Trots att sonaten spelas en oktav lägre än noterat hamnar den, om den ska spelas på cello, i instrumentets svåra, höga register. Någon har beskrivit detta som om man skulle be en björn dansa Svansjön eller tvinga en bas sjunga en koloraturaria. På viola hamnar den däremot i ett lägre och bekväma register.

Huvudtemat i första satsen börjar på ett nästan förstulet sätt med ett lyriskt tema:



I slutet av huvudgruppen hörs ett mera klagande tema:



En överledning med energiskt spel i stråkinstrumentet leder fram till ett robust sidotema:



Partituret föreskriver repris på expositionen. Till stråkstämmans pizzicato inleder pianot genomföringen med huvudtemat i F-dur. Även sidotemat blir föremål för behandling.

Efter återtagningen kommer en stillsam coda uppbyggd kring huvudgruppens 2:a tema.

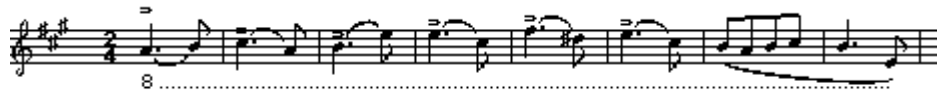
⁷ En annan "anonym" Schuster har gått till musikhistorien genom 6 violinsonater, som inspirerade Mozart att skriva sina första mästerverk i genren 1778 med K-nummer K 296 och 301-306.

I mellansatsen, *Adagio*, dominerar stråkstämman helt med en vacker melodi:

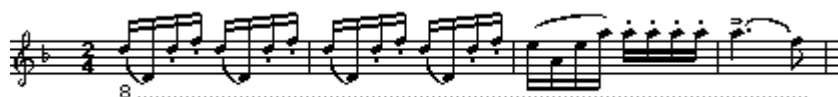


Den leder utan paus direkt till nästa sats.

Finalsatsen, *Allegretto*, har rondokaraktär. Mönstret är ABACA med C som en lång, sammansatt episod, med både eget material och genomföringskaraktär. Bl.a. hörs även B-temat i denna del. Rondotemat är:



B-temat har stora likheter med första satsens sidotema:



C-delen inleds med följande tema som hörs flera gånger



I slutet före sista A-delen hörs B-delens teman.

Introduktion och variationer för piano och flöjt Op. 180, D 802

över ett tema, *Trockne Blumen*, ur *Die schöne Müllerin* op. 25

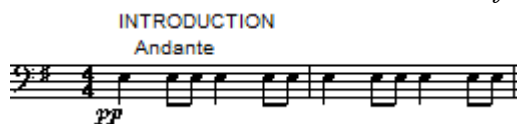
1824

Att använda egna teman i sina andra verk är ovanligt bland tonsättare, men Schubert har utnyttjat tekniken flera gånger.⁸ Som en av hans biografer, Marcel Schneider, skriver beror det inte på ”en estetisk självspgling”; sanningen får sökas på annat håll. Att skriva variationsverk är dock klart inspirerat av Beethoven och just åren kring 1824 tillkom flera variationsverk, bl.a. *Wanderer-fantasien* för piano D760 och *d-mollkvartetten* ”Döden och Flickan”.

⁸ Andra exempel från kammarmusiken är *Stråkkvartetten* i a-moll, *Stråkkvartetten* i d-moll, *Pianokvintetten*, *Fantasi för violin och piano* D934 och *Wanderer-fantasien* för piano D760.

Introduktion och variationer är det enda verket för flöjt i Schuberts oeuvre. Det är också ett av få verk, där det i huvudsak är virtuositeten som sätts i högsätet. Detta kan kanske tyckas märkligt med tanke på temats allvarliga bakgrund, som speglar mjölnargesällens dödslängtan. Men Schubert var mån om att återgälda sina vänners stöd. I kretsen kring Schubert fanns en virtuos flöjtist, Ferdinand Bogner. Denne hade 1824 uttryckt beundran för sången *Trockne Blumen* i *Die schöne Müllerin*, som nyligen var färdigkomponerad, om än inte utgiven. Bogner hade dessutom en svägerska, Anna Fröhlich, som var en tekniskt driven pianist.⁹ Vad var då naturligare än att skriva ett verk för dem båda grundad på Bogners favoritsång och de båda musikernas skicklighet? Men det måste erkännas, stycket räknas inte till Schuberts största ingivelser – om man bortser från den fina introduktionen – även om det lär ha framförts mycket under 1870- och 80-talen.

Verket inleds med en introduktion av ansevärd längd. Den speglar väl temats allvarliga känsloläge. I de 7 första satserna hörs en typisk rytm, ibland kallad ”Todesrytmus”, använd av Schubert bl.a. i *Döden och flickan*:



I övrigt dominerar följande fyra fraser:

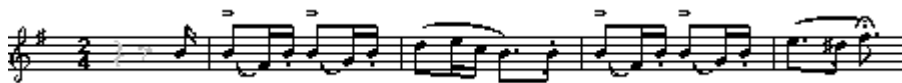


Temat är ett s.k. dubbeltema, vanligt hos Schubert.

Den första temahalvan är hämtad från stroforna 1-2 och 3 (= 4-5 och 6) i originalsången och består av två melodifraser:



och



Andra temahalvan är hämtad ur stroforna 7 och 8 i originalsången:



⁹ Både Bogner och Fröhlich innehade professurer i respektive instrument, Bogner vid Wiens konservatorium och Fröhlich vid Wiener Musikvereins konservatorium.

I **var. 1** är det flöjten som exponeras. Vanligt tempo är ca 50 fjärdedelar/minut:



I **variation 2** är det pianisten som får lysa, eller vändas; trettioandredelarna i basen ska spelas i oktaver! Tempot därför något lägre, ca 40 fjärdedelar/per minut:



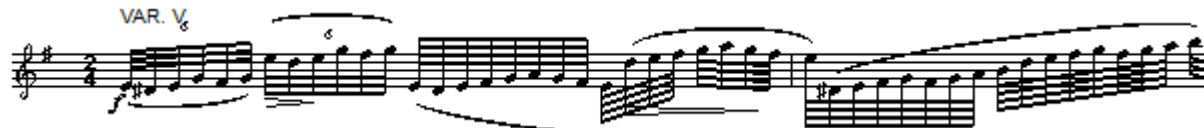
Var. 3 utgör ett avkopplande intermezzo med sin lugnare framtoning och utvecklas i en dialog mellan instrumenten. Tempo ca 35 fjärdedelar/minut:



Var. 4 är ett bravurnummer för i huvudsak pianisten. Tempo upp till 50 fjärdedelar per minut:



Var. 5 är också ett bravurnummer men nu är det flöjten som får briljera:



I **var. 6** sker en ändring till 3-takt. Tempo ca 35 takter/minut. Som synes presenteras den i början som en kanon på tersen mellan pianot och flöjten:



Var. 7 är en avslutande triumfmarsch helt i G-dur.



En flöjtist, Colleen Matheu, som spelat in verket, menar att det visar upp flöjtens hela arsenal av tekniska möjligheter. Han menar också att de krav som ställs på solisten måste ha varit på gränsen att överskrida den dåtida flöjtens potential.

Pianotrio B-dur Op. 99, D 898

1. *Allegro moderato* 2. *Andante un poco mosso*
3. *Scherzo: Allegro* 4. *Rondo: Allegro vivace*
1827?

Detta älskvärda och förtrollande verk komponerades antagligen under sommaren 1827. Det uruppfördes vid en privat föreställning året därpå men publicerades 1836, som så många av Schuberts verk, först efter hans död.

Första satsen har beteckningen *Allegro moderato*. Huvudtemat, som presenteras av de två stråkarna, utstrålar en kraft och en spänst som söker sin like.



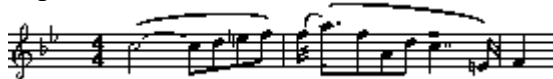
Kanske är det spänningen mellan stråkarnas trioler, pianots jämna åttondelar i diskanten och de punkterade åttondelarna i basen som bidrar till det överväldigande intrycket. I huvudgruppen spelar även följande rytmiska figur, som är härligt från huvudtemats trioler, en stor roll.



Efter utveckling av huvudtemat tar cellon upp det ljuvt klingande sidotemat (F-dur):



I slutgruppen etsar sig följande fras in i medvetandet och talar samtidigt om att expositionen nästan är klar:



Genomföringen utnyttjar båda temana, kanske mera genom att de repeteras i olika tonarter än genom tematisk bearbetning. Särskilt verkningsfullt är utvecklingen av sidotemat när endast de första takterna utnyttjas. I slutet saktar tempot ner, och huvudtemat prövas trevande i några olika tonarter, innan pianot kan starta återtagningen med temat i "rätt" tonart (B-dur). Före codan hörs på nytt slutgruppens vemodiga fras, först i pianot och sedan i stråkarna.

Andra satsen, *Andante un poco mosso*, (Ess-dur), är skriven i tredelad visform. Det är cellon som sjunger ut det vackra inledningstemat:



Denna melodi vandrar sedan runt i de olika instrumenten. En orolig synkoperad rytm i stråkarna talar om att den betydligt mörkare B-delen har börjat, och efter några takter presenterar pianot temat (c-moll):



Temat upprepas i växelspel mellan violin och cello, denna gång i C-dur. Satsen avslutas sedan genom att A-temat återkommer i olika tonarter, bl.a. i E-dur!

Tredje satsen är ett scherzo, *Allegro*, i ABA-form. A-delens tema är lekfullt och glatt:



Trion är en behagfull vals:



A-delen återkommer och avslutar.

Finalsatsen *Allegro vivace*, har rondokaraktär. A-temat har stora likheter med tonsättarens sång *Skolie* D 306:



Detta rondotema återkommer inte alltid när man väntar det. I stället är episodtemat, som dominerar i satsen:



Det finns även en väl tilltagen genomföringsdel. Melvin Berger menar därför att satsen ligger sonatformen närmare än rondot. (Se sonatrondo i musikordlistan.)

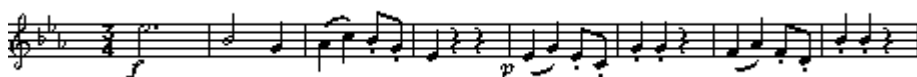
Pianotrio Ess-dur Op. 100, D 929

1. *Allegro* 2. *Andante con moto* 3. *Scherzando: Allegro moderato* 4. *Allegro moderato*

1827

Denna pianotrio skrevs kort efter B-durtrion och avslutades i november 1827. Till skillnad från föregångaren blev verket både framfört offentligt och publicerat före tonsättarens död.¹⁰ Inför publicering lär Schubert ha strukit 99 takter i sista satsen. Ess-durtrion har inte uppnått riktigt samma popularitet som den i B-dur, men anses av fackfolk vara av ännu högre klass än denna. Schumann t.ex. ansåg den mer livfull, maskulin och dramatisk än föregångaren.

Första satsen, *Allegro*, innehåller flera ovanliga drag om man jämför med en konventionell allegrosats i sonatform, bl.a. med avseende på antal teman och tonartsval. Den börjar unisont med ett kraftfullt tema:



Snart hörs ett nytt tema i cellon:



¹⁰ Endast 3 kammarmusikverk lär ha kommit i tryck under Schuberts levnad. Förutom Ess-durtrion ovan var det Rondo brillant op. 70 (D 895) och Stråkkvartett a-moll (D 804).

Efter några snabba kromatiska löpningar i pianot, kommer ytterligare ett tema som fascinerar genom sin strikta uppbyggnad; en lång ton följt av fyra korta (h-moll), och inte minst genom sin tonart, h-moll.



Funktionellt är det detta tema som är sidotemat. Detta tema breder ut sig, innan fragment från tema 2 leder över till ett fjärde tema, som har "rätt" sidotematontart, dominanttonarten, här B-dur. Det får dock ingen större betydelse i satsen:



Betydelse får däremot de triolfigurer i pianot som ackompanjerar temat. Som sluttema följer så den verkliga hjärtniparen:



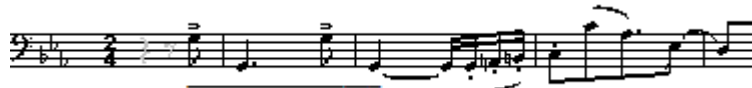
Detta tema och tema 2 har samma intervall hos de fyra första tonerna!

Expositionen tas i repris. Genomföringen koncentreras helt på sluttemat, som genomlöper flera olika tonarter (bl.a. H, F, Fiss, C, Dess och E), hela tiden till pianots glittrande trioler. Återtagningen följer i stora drag expositionen. En coda, byggd kring tema 3 sammanfattar satsen.

Den andra satsen, *Andante con moto*, som är oerhört gripande, har en viss svensk anknytning. Det anses nämligen att huvudtemat är grundat på en svensk sång, som Schubert hört den svenske tenoren Isak Berg¹¹ sjunga i Wien 1827. Temat som presenteras i cellon är fyllt av magi, inte minst p.g.a. det entoniga ackompanjemanget i pianot.



En viktig del av temats fortsättning är de understreckade tonerna i nästa notex.:



De utgör ett direkt citat från den svenska visan med texten "Far-väl, Far-väl".

Med tanke på Schumanns beskrivning av satsen som *suckar som stegrar till hjärteångest* kan man kanske i dessa toner höra ett försynt: "O ve!, O ve!", men i fortsättningen kommer motivet att kallas oktavsprång. Det är rytmen i dessa två toner som bygger upp hela sidotemat:



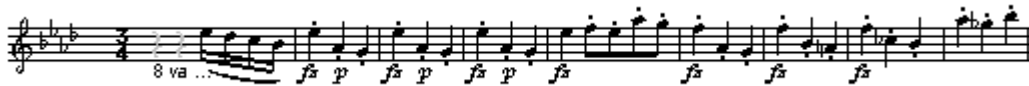
Ur dessa musikaliska tankar utvecklas en mäktig sats som växlar mellan det subtila och det lidelsefulla. Den kan sägas ha ABABA-form.

¹¹ Isak Berg, 1803-86, hovsångare och sångpedagog, hade bl.a. Jenny Lind som elev. Hon gjorde för övrigt hans sång *Fjärran han dröjer* populär även i utlandet. Sången som Schubert haft som underlag för 2:a satsens tema påstås i Marcel Schneiders biografi över Franz Schubert vara en känd svensk folkvisa *Se solen sjunker*.

Tredje satsen, *Scherzo*, andas bara glädje. Tema 1 börjar i kanon:



Ingen mer än Schubert själv tvivlade på hans skicklighet i kontrapunktik. I Trions inledningstema spelar accenterna stor roll.



Det följs av en härlig, sjungande valsmelodi:



Den inledande scherzodelen återkommer i sedvanlig ordning.

Schumann, som var en stor beundrare av Schuberts musik, och som beskrivit Ess-dur-trion i de mest panegyriska ordalag, menar att tonsättaren i finalen, *Allegro moderato*, överträffat sig själv. Satsen betraktas kanske lättast som ett rondo med två temakomplex, som växlar med varandra. Den börjar med ett lätt, dansande tema:



(Asterisken i notexemplet markerar att tonen ska ha ett för-slag.)

Detta är det första i ett komplex av flera olika teman.

En annan grupp inleds med ett tema som skapar en viss rastlöshet. Det börjar i c-moll för att så småningom hamna i B-dur, och har alltså formellt sidotemakaraktär:



Med dessa två temakomplex bygger Schubert upp en ca 13 minuter lång sats, vilken ständigt, genom sin variationsrikedom, bereder lyssnaren glädje från början till slut. Som kronan på verket hör man plötsligt huvudtemat från Andantesatsen dyka upp mitt inne i genomföringen och integreras med satsens egna melodier.¹² Sådana återkopplingar har visserligen gamla anor men var ändå sällsynta under sjuttonhundratalet, för att alltmer börja användas under nästa århundrade. Berömda exempel är Beethovens symfonier nr 5 och 9. Genom att låta detta tema även avsluta satsen ger Schubert hela verket en allvarligare prägel. I återtagningen träffar vi på nytt på de två temakomplexen, där sidotemat börjar i f-moll innan tonikan Ess etableras. Och i Codan spelar som sagt andra satsens huvudtema stor roll. Det är inte svårt att förstå Schumanns omdöme.

¹² Det finns analytiker som menar att satsen fortfarande befinner sig i expositionen när andra satsens huvudtema dyker upp, och att genomföringen börjar först efter att detta tema behandlats.

Schubert, Adagio Ess-dur D 897 "Notturmo"

1827

Detta älskade verk kan ursprungligen ha varit tänkt som den långsamma satsen i B-durtrion D. 898. De planerna övergavs och verket färdigställdes antagligen efter att trion var färdig. Verket publicerades först 1846, och då under namnet Notturmo

Satsen har tredelad form, ABA-coda. I codan återkommer emellertid både A och B och stycket kan därför som hjälp för en orientering lika gärna sägas ha formen ABABA. A-delen inleds med arpeggion i pianot som ska spelas *appassionato*. De brutna ackorden fortsätter som beledsagning till stråkarnas presentation av melodin:



I den långa B-delen (E-dur)¹³ ökar dramatiken. Tonart och taktart har ändrats och det nya, kraftfulla temat börjar i fortissimo:



Efter A-delens återkomst följer sedan en coda som börjat med B-delens tema (C-dur) och avslutas med A-temat (Ess-dur).

Kvintett för piano och stråkar, A-dur Op. 114, D 667, *Forellkvintetten*

1. *Allegro vivace* 2. *Andante* 3. *Scherzo: Presto*

4. *Thema: Andantino mit sechs Variationen* 5. *Finale: Allegro giusto*

1819?

Originalmanuskriptet till denna kvintett har tyvärr gått förlorat. Man vet därför inte säkert när den skrevs, men ett vanligt antagande är 1819. Enligt Schuberts vän, Stadler, skulle verket ha tillkommit på begäran av en amatörmusiker, Sylvester Paumgartner i Steyr där Schubert vistades somrarna 1819, 1823 och 1825. Paumgartner hade två önskemål. Ett var att kompositionen skulle innehålla en variationsats på Schuberts sång *Die Forelle* som han tyckte mycket om. Ett annat var att den skulle ha samma besättning som Hummels kvintett, d.v.s. med kontrabas, vilket var förklarligt med tanke på att Paumgartner själv trakterade detta instrument. Men Hummels enda pianokvintett (ess-moll op. 87), som möjligen skrev redan 1803, publicerades först 1822, vilket skulle tala mot tillkomståret 1819 för Schuberts verk. Det är dock möjligt att den Hummelkvintett som avsågs var en transkription av Hummels pianoseptett som komponerats 1816. Det förstärkta basregistret är säkert anledningen till pianostämman som helhet hamnat ovanligt högt i klaviaturen.

¹³E-dur är den s.k. neapolitanska tonarten till Ess-dur. Ett neapolitanskt sextackord är subdominantens mollackord med en liten sext. Det innebär i c-moll eller C-dur tonerna F, Ass och Dess (tonen C i f-molltreklagen försvinner av tonala skäl). Ackordet kan även betraktas som första omvändningen av ett Dess-durackord, vilket har medfört beteckningen "neapolitansk tonart" för den tonart som ligger en halv ton över tonikan

Första satsen, *Allegro vivace*, inleds med en stigande arpeggiofigur i pianot följt av vekare tongångar i stråkarna:



När tempot stabiliserats ljuder följande variant av huvudtemat:



I sidotemat spelar cello solo till en vacker motstämma i violinen.



Detta följs av ett tema i pianot som fångar upp slutfrasen i föregående tema.

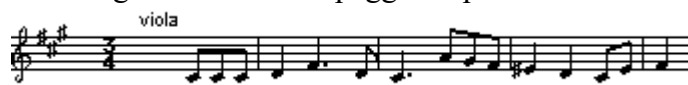


Expositionen tas i repris. Genomföringen behandlar huvudtemats två motiv. Återtagningen följer melodiskt i stort expositionen, men huvudtemat inleds i subdominanten.

Andra satsen är uppbyggt av tre teman i olika tonarter. Det första klingar i F:



Efter några dramatiska arpeggion i pianot kommer ett vemodigt tema (fiss-moll)



Det tredje temat är en rytmisk pianofigur i D-dur.



Alla tre melodierna tas om en liten ters högre, vilket medför att Schubert i sista temat hittar tillbaka till begynnelsetonarten F-dur.

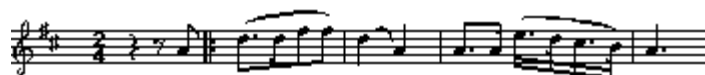
Tredje satsen börjar med ett glatt och energiskt tema byggt på fyra toner:



Trion har en helt annan karaktär



Fjärde satsen, *Andantino*, är den berömda variationssatsen som gett kvintetten dess namn. Temat, från Schuberts sång *Die Forelle*, presenteras av stråkarna:

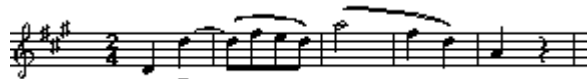


Sex variationer följer. Den fjärde går i moll. I den sista känner man igen det typiska pianoackompanjemanget från originalsången.

Sista satsen, *Finale: Allegro giusto*, börjar med en lång vilande ton följt av ett rytmiskt motiv:



Detta tema bearbetas direkt innan sidotemat presenteras till ett punkterat pianoackompanjemang:



Båda melodierna blir föremål för utveckling, varefter allt upprepas från början. Därefter låter Schubert, liksom i andra satsen, det hela återkomma ytterligare en gång men i förändrade tonarter. Någon genomföring utöver den som följer direkt efter respektive melodis presentation finns alltså inte. Forellkvintetten, som skrevs för amatörmusiker, är trots sin lätta karaktär ett verk av allra yppersta kvalitet. Men man måste ändå beklaga alla de, som låtit detta bli deras enda bekantskap med Schuberts kammarmusik.