



FORM OG INNHOLD

En analyse av Beethovens 5 siste klaversonater
ved Einar Henning Smebye

INNLEDNING OG PREMISSE	1
SONATE i A op.101	4
SONATE i B op.106	11
SONATE i E op.109	29
SONATE i Ass op.110	38
SONATE i c op.111	46
CODETTA	56

Teknisk assistanse ved Arne Henning Smebye

INNLEDNING OG PREMISER

Disse tekstene er i stor grad inspirert av mitt møte med min professor i formanalyse, Erwin Ratz, hvis undervisning jeg hadde glede av å følge i min studietid i Wien på slutten av 60-tallet. Hans analytiske tilnærming stammer fra hans egen studietid i kretsen rundt Arnold Schönberg og har hatt avgjørende betydning for min egen tilnærming til musikalsk interpretasjon. Det er skrevet mye verdifullt om Beethovens seinere verker, særlig har jeg hatt utbytte av Charles Rosens og Carl Dahlhaus' bidrag, men den syntesen av musikalsk innsikt og flammende hengivelse jeg opplevde hos prof. Ratz har jeg sjelden funnet hos andre kilder og er noe jeg lenge har hatt lyst til å la andre få del i.

Det er likevel meningsløst å kopiere sine inspirasjonskilder og jeg har i løpet av mitt arbeid med denne musikken sjølsagt gjort mine egne observasjoner. Sein Beethoven er så mangetydig og så subtilt at bombastiske påstander er hensiktsløse. Et av mine håp for disse tekstene vil derfor være like mye å egge til motsigelse som å insistere på tilslutning. Hovedanliggendet mitt er å stimulere pianister og andre som studerer dette repertoaret til tenkning og fordypelse slik at man kommer fram til sin egen overbevisning av hva dette materialet handler om. Det er viktig at man etterprøver alle - mine og andres - påstander. Studerer man partiturene med samme nysgjerrighet og åpenhet som en arkeolog som nettopp har oppdaget Dødehavsrullene - da ligger det mange fruktbare opplevelser og venter på en.

Jeg vil i liten grad komme med forslag til pianistiske løsninger på de utfordringer mine analyser måtte gi. Pianisten Alfred Bendel, et typisk eksempel på en innsiktsfull musiker, sier - overraskende nok - at analyse ikke nødvendigvis gir noe fasitsvar på hvordan man bør spille, noe min erfaring også har lært meg. Idéflommen blir for stor til det.

Hvorfor bør man da i det hele tatt ta seg bryet med et slikt arbeid? Kan man ikke like gjerne studere noteteksten nøye, følge komponistens anvisninger samvittighetsfullt og bruke all sin fantasi, pianistiske ekspertise og emosjonelle innlevelse for å oppnå en framføring som vil virke i konsertsalen? Jo, dette er en helt nødvendig forutsetning, uansett repertoar. Men hvorfor la anledningen gå fra seg til å prøve å gå komponisten i sømmene og prøve å finne ut hvordan denne musikken oppsto med sin karakter av indre nødvendighet? Hvorfor lære et språk kun ved hjelp av fonetikk og uttaleregler? Er ikke ordenes betydning av største viktighet, er det ikke strukturen - grammatikken - som gjør at de lydene musikalske «ord» er gir mening utover at det klinger vakkert eller spennende? Språkmetaforen når det gjelder musikk er ikke uproblematisk. Men ikke minst når det gjelder Beethoven så er nok noe av det mest revolusjonerende ved hans musikk at han løfter den ut av sfæren for velklang og underholdning for datidas aristokrati og bruker den som et redskap for et allment budskap om eksistensielle spørsmål og humanistiske verdier. Jeg føler en forpliktelse som formidler av dette budskapet til å sette meg inn i hvordan måten han organiserer sine ideer og innfall lar musikken bli et slikt redskap, hvordan, for å sitere Goethe, formen blir innholdet. Bare bevisstheten om hva det er man framfører vil endre måten man spiller på, lik det tonefallet man velger når man vil si noe som er viktig for en i motsetning til det å resitere en tekst man har lært men ikke forstått. Alle gode utøvere har sin egen pianistiske palett til disposisjon for å klanglig å realisere sine funn. Her finnes nok ikke fasitsvar, men mange fallgruber og overseelser kan unngås. Dessuten forsterkes framføringsgleden - frykten en del musikere har for at bruk av musikkteori skaper kjedelige og akademiske tolkninger bygger på en misforståelse av hva teori kan og bør være. Dette er hovedinnholdet i det jeg sitter igjen med etter møtet med prof. Ratz for femti år siden.

Det har vært en av byggesteinene i mitt liv som musiker, og jeg vil med disse tekstene gjerne bringe noe av det videre.

- - -

Dermed vil jeg altså i det følgende prøve å komme under huden på Beethovens fem siste klaversonater, undersøke hvor langt det er mulig å formulere med ord hva det er som gjør at denne musikken virker så sterkt på oss. Jeg pretenderer ingen fullstendige analyser, min hensikt har vært å peke på det jeg oppfatter som de viktigste elementene i verkene, elementer som ikke alltid ligger klart oppe i dagen men som likevel kan være sentrale for opplevelsen.

Teksten forutsetter en del forkunnskaper om satslære, kontrapunkt og de alminneligste musikalske formene og baserer seg på noen aksiom-aktige premisser som jeg ikke tar opp til diskusjon her. Er man grunnleggende uenig i dem vil man antakelig være uenig i det meste av det jeg skriver.

1. Beethoven bruker et klassisk harmonisk språk tross mange eksempler på dristig dissonansbehandling. Dette gjør at fjerne harmoniske forbindelser kan være viktige begivenheter. Spenningen dominant/tonika er grunnleggende og ofte formdannende.

2. Forestillingen om et verks hovedtoneart er et strukturelt og innholdsmessig viktig virkemiddel i denne musikken.

3. Dur/moll polaritet er likeledes et viktig grunnlag for formdannelse.

4. 4-(8,16-)takts fraser innebærer en normalitet i denne stilperioden, avvik bør undersøkes.

5. Essensielt for opplevelsen av et verk er en oppmerksom, gjenkjennende og forventningsskapende lytting - gjenkjennes f. eks. starten på et forløp forventer man en fortsettelse som første gang. Men om bevisstheten ikke kan gjøre rede for alt i et komplekst verk ved første gangs høring, fanger underbevisstheten opp atskillig mer. Bevisstheten om et musikalsk forløp vil dessuten bli klarere ved gjentatt høring og grundig studium av et verk, og det er min ærbødige oppfatning - og erfaring - at den musikalske opplevelsen vokser jo dypere man dukker ned i det.

Videre er det en del praktiske innretninger jeg har gjort i teksten som gjør en bruksanvisning og noen definisjoner nødvendig:

Takttallene angis alltid med en "t" foran.

Tonearter benevnes ofte bare med grunntonen, stor (for)bokstav for dur, liten for moll. Notnavn angis alltid med liten bokstav og i kursiv.

Jeg bruker av og til ord og uttrykk som avviker fra det som muligens er i vanlig bruk i norsk tradisjon. Siden min bakgrunn er wienertadisjon fra ganske mange år tilbake, gjør jeg her, uten nødvendigvis å implisere preferanse, rede for mine bruksdefinisjoner av noen slike uttrykk og samtidig også noen av de forkortelsene jeg av og til bruker i teksten:

Sonateformen er den vanligste formen i en førstesats av en sonate, kvartett, symfoni etc. fra denne epoken. Denne defineres ikke her da den forutsettes kjent, men det kan være nyttig å gjøre rede for min bruk av terminologi og forkortelser i forbindelse med denne og andre former.

Først sonateformen:

Hovedtema - forkortes "HT".

Modulasjonsdel (M) = overgangen fra HT til ST.

Sidetema - forkortes "ST"

Sluttsats(er) (S) = den avsluttende delen av eksposisjonen og reprisen. (Ikke "coda".)

Gjennomføringen forkorter jeg GJ.

Coda = avsluttende del av satsen, hos Beethoven ofte med karakter av en selvstendig formdel (forekommer også i andre formtyper).

Andre former som brukes her:

I langsomme satser finner vi her eksempler på det jeg her ifølge min bakgrunn betegner som todelt adagio-form (HT+ST(+evt. tilbakeføringsdel)+HT+ST) - (til forskjell fra tredelt adagio-form (A+B+A) som ikke forekommer i disse sonatene), en form med trekk av sonateform men uten dennes selvstendige gjennomføringsdel.

I scherzo-formen (scherzo+trio+scherzo) kan scherzo-delenes form variere mellom A+B+A og A+B, mens trioen vanligvis er en enkel A-B-A-form.

(Rondoformen - en løsere form («refreng med vers»), vanlig i sistesatser fra den klassiske epoken - forekommer typisk nok ikke i disse fem sonatene.)

Forskjellige tematyper som nevnes:

8-taktig sats (2+2+4), et motiv gjentas på ulik vis (repetisjon, sekvens eller «spørsmål-svar») og spaltes opp. Forekommer også som 4- eller 16-taktig sats med de samme proporsjoner.

8-taktig periode (4+4 gjerne med en halvkadens i midten).

3-delt Lied-form (A+B+A, oftest med en harmonisk struktur I-V-I).

Andre tematyper forekommer også og vil bli behandlet i teksten.

I fugen følger jeg den tradisjonen som betegner temainnsatsene i tonika og dominant som henholdsvis *dux* og *comes*.

Motiv (m) = bestanddelene i et tema (ikke temaet selv!)

Til slutt - før jeg presenterer mine analyser - dette er ikke noe forsøk på en vitenskapelig avhandling. Dette er mer som en rapport fra et verksted, en oppsummering av mange års arbeid og erfaring med disse sonatene. Jeg er utøver, ikke teoretiker, men opplever hvor viktig det er med en viss innsikt i det materialet jeg arbeider med. Denne påståtte innsikten er det mitt forfølgelige håp å kunne dele med leseren.

SONATE i A op.101

Den introspektive, nesten drømmende førstesatsen i op.101 gir bare få tegn på hva som venter oss i denne sonaten. Vi møter en lyrisk sangbarhet, men også en følelse av noe svevende. Er dette svevende bare et rent estetisk fenomen – det er f. eks. åpenbart at hyppige synkoperinger bidrar til dette inntrykket, likeså 6/8-takten - eller er det også en egenskap ved formen? Det første vi ved nærmere undersøkelse oppdager er at satsen godt kan oppfattes som en sonateform: HT (t 1-4), M (t 5-8), ST (t 9-14), S (t 15-34), GJ (t 35-54), reprise (t 55-84) og coda (t 85-102). Sonateformen er i sitt vesen en dynamisk form basert på kontraster og tematisk utvikling og er egentlig lite egnet for en lyrisk sats. Men her omdanner Beethoven denne formen til en nesten sammenhengende *cantilene* der alle formdeler glir umerkelig over i hverandre. Denne sømløsheten fører til tvetydigheter. Hvor langt er egentlig HT? Begynner ST i t 9, kanskje heller i t 15? Reprisens presentasjon av HT kommer nærmest som en bisetning, og begynner den virkelig i t 55, hvorfor ikke like gjerne i t 58, hovedtonearten A er uansett på ingen måte overbevisende slått fast. Hvor codaen begynner er heller ikke så entydig som en skjematisk oversikt skulle tilsi. Satsens formskjema indikerer en klassisk 1. sats samtidig som uttrykket tilslører det, og denne tvetydigheten blir en fascinerende del av satsens innhold.

Videre er en ganske subtil bruk av harmonikk også med på å skape en svevetilstand. Hovedtemaet beskriver den harmoniske progresjonen slik - tonika i grunnstilling omgås:

Eks.1

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo

Op. 101.
1816

V 6 IV 6 IV 6 I 6 I 6, 4

Det som i t 5 høres ut som en ettersetning innleder allerede modulasjonen mot E uten at E-tonika i grunnstilling eksplisitt klinger før i t 25. Grunnstilling av tonika i A hører vi først mot slutten av reprise (t 77).

Slik hører vi at musikken svever fordi tonaliteten og formen svever. Det klassiske formskjemaet gjennomløpes som en umerkelig understrøm og det harmoniske forløp omgår A-tonika i grunnstilling som katten rundt den varme grøten.

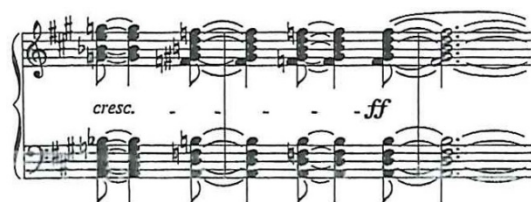
To ganger trues atmosfæren av fred og harmoni, i løpet av GJ (tydeligst i t 50-51):

Eks.2



og i innledningen til codaen (t 85-87, eks. 2):

Eks.3



Begge ganger bøyer det av, som om man fortrenger en nådeløs virkelighet for heller å kunne drømme videre. Muligens er dette likevel et varsel.

Så, når en helkadens i A endelig er nådd og balansen gjenopprettet, omtydes *a*-en i sluttakkorden til ters i medianttonearten F, døra slås opp til en barsk verden og vi kastes ut i en selvbevisst, energisk marsj. Tvil om hovedtoneart finnes ikke i denne åpningen!

Formen til marsjen tilsvarende scherzoformen, som A+B i marsjen og A+B+A+tilbakeføring i trio. Beethoven betegner likevel ikke denne satsen som marsj. Han gir den i stedet den antydende overskriften «*marschmässig*» - og det ikke uten grunn. En marsj krever tradisjonelt "kvadratur" i oppbygningen - m.a.o. regelmessige 4- eller 8-taktige fraser - om den skal oppfylle sin funksjon som håndhever av orden og disiplin. Men her motsies denne egentlige naturen til en marsj av at frasene stadig er "skakke". Første det av hovedtemaets tilsynelatende regelmessige 8-takts struktur lar seg f. eks. høre som: 1(signal) +1+1(sekvens) +2 +3 (sekvens, oppspalting og kadens til dominant), (se neste side eks.4).

I det modulerende parti av marsjens andre del (t 12-36) kan frasemønsteret oppfattes slik: 3+4(2+2)+4(2+2)+7(3+2+2)+3+3. Slik oppstår det en motsigelse mellom det kraftfulle uttrykket og det noe haltende fraseforløpet. Denne motsigelsen forsterkes etter hvert også av den harmoniske utviklingen med stadig krassere dissonansbruk, stadig mer bruk av polyfoni og tendering mot molltonearter.

Trioens to stemmer enes om et felles metrum i bare tre takter (i første takt unisont) for så å komme i utakt med hverandre i en kanon der snart den ene, snart den andre stemmen ligger i forkant. Samklangene som derved oppstår er neppe etter datidens konvensjoner og understreker sammen med den uregelmessige periodisiteten satsens manglende stabilitet (se neste side eks.5).

Man kunne lese ut av dette at marsjen innebærer et svar på første sats' drøm, et svar som kunne friste med sin selvbevissthet men som undergraves av sin egen ubalanserte struktur. Den tredje satsen kunne i en slik sammenheng tolkes som en avvisning av andre sats - i form av et ufullført fragment rettes lengselen («*sehnsuchtsvoll*»!) mot noe annet enn dette. Kanskje tilbake til drømmen? Dette antydes i form av sitatet fra førstesatsens HT i t 21. Men drømmen omdannes raskt i de følgende takter til

Eks.4

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) marking, and ends with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats, with dynamics *f*, *p*, *cresc.*, and *fp*. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats, with dynamics *cresc.*, *p*, and *f*. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats, with dynamics *cresc.*, *p*, and *f*.

Eks.5

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a *dolce* dynamic marking. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a *cresc.* dynamic marking. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats.

hovedtemaet i fjerde sats og vi er på nytt ute i verden, denne gangen en glad og imøtekomende sådan, en vi gjerne vil leve i.

Her kan det være på sin plass å peke på hvordan Beethoven skaper en sammenheng mellom satsene ved ytterst diskret å antyde tematisk slektskap mellom innledningsmotivene i hver sats. I første sats danner det tonale omfanget av det første motivet en sekst *giss-e* (harmonisk som dominant), i andre sats er omfanget *f-d* (som tonika med forslag), i tredje sats finnes *e-c* (kan tolkes som både dominant med forslag og tonika 6/4), og endelig i fjerde sats besvares sitatet fra første sats *kreps*-aktig med den fallende seksten *e-giss* som omriss av de fire første taktene av HT (se neste side eks.6):

Sekstintervallet blir således det abstrakte fellesgods i fire svært forskjellige ytringer - dette fellesgodset går som fine blodårer gjennom sonatens fire satser, stimulerer vårt underbevisste øre og bidrar slik til å binde satsene sammen.

Den fjerde satsen er i sonateform - i eksposisjon og reprise uten tvetydigheter, overveiende dur-pregete og diatoniske som de er (i motsetning til marsjen!), med balanserte 4- og 8-takts fraser (med unntak av enkelte forkortninger) - mens gjennomføringen, som er av en helt annen karakter, utypisk nok har sterke trekk av fuge og atskillig mindre av kvadratur.

Eks.6

The musical score for Example 6 is presented in four systems. The first system shows a melodic line in the right hand with a slur over several measures. The second system includes dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The third system features a triplet of eighth notes in the right hand, with the instruction "Mit einer Saite / Sul una corda" written below the staff. The fourth system continues the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

Det omfattende HT (t 33-64), som i ytterdelene utstråler livsglede og vitalitet, er i tredelt Lied-form. B-delen (t 49-56) presenterer et tilsynelatende nytt totakters motiv (t 49-50). Dette lille motivet (m1), som i karakter minner litt om 1.sats, er faktisk et konsentrat av dennes svevende firetakters HT. Toneomfanget i hver av dette temaets deler beskrives i de to øverste stemmene i henholdsvis første og andre takt av motivet:

Eks.7

The musical score for Example 7 consists of a main piano score and two detailed melodic fragments. The main score shows a melodic line in the right hand with a slur over several measures. The two detailed fragments below are circled and show the upper voice parts of the first and second measures of a two-measure motif, illustrating the intervallic structure of the theme.

Det nostalgiske tilbakeblikket får imidlertid ikke vare lenge, et *crescendo* gir oss repetisjonen av A-delen (t 57-64) som går umiddelbart over i M (t 65-80) der sekstendelsmotivet fra HT er en leken og humørfylt drivkraft i modulasjonen til E, mens en kontrapunkerende *cantilene* stadig henspeler på 1.sats' giss-e. ST (t 81-90) antyder en mer intim stemning (en sublimering av marsjen?), men det varer ikke lenge før det ukompliserte og overstadige tar over igjen og dominerer S (t 91- 113). Igjen er sekstendelsmotivet drivkraften, inntil et nytt lite humoristisk motiv avslutningsvis dukker opp før man rives med i repetisjonen av det hele:

Eks.8



Så - tyder dette på en utadventt, sorgløs avslutning av sonaten? Som lyn fra klar himmel smadrer t 121-122 (*ff*!) denne forventningen. De uhellsvangre tegnene i første sats var ikke uten grunn, GJ starter med dulgt uhygge og ender i ren og skjær redsel. Dette partiet har sterke trekk av fuge uten helt å følge dens konvensjoner. Temaet han bruker er 7-taktig (t 124-130) og består av et 3 takters sitat fra åpningsmotivet og et sekvensert 2-taktig åttendelsmotiv med trille som kunne være avledet fra avslutningen av eksposisjonen (t 106-113) - eller like gjerne være en grotesk forvrengning av det joviale danseakkompagnementet i t 91-97:

Eks.9



Besvarelsene av temaet følger ikke sedvanen om *dux* og *comes* men bestemmes av et annet harmoniske forløp. Det tematiske og motiviske arbeid fortettes stadig mer inntil den siste temainnsatsen eksploderer i bassens mellomstemme - fire ganger augmentert - over et orgelpunkt på dominanten i a (t 223-228) mens de fragmenterte restene av seksten- og åttendelsmotivene kontrapunkerer:

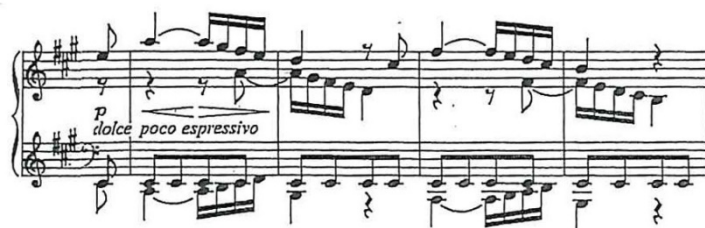
Eks.10



Etter fire takter med dominantakkorden til a spredd utover hele klaverets register bryter de første åtte taktene av HT's A-dur fram med samme virkning som en i siste øyeblikk reddende hånd (t 232-239).

Det er interessant at reprisen som ellers stort sett har samme forløp som eksposisjonen ikke presenterer HT i fullstendig form. Istedenfor den ventede fortsettelsen får vi i t 240-243 et innskudd basert på åpningsmotivets omvendning – med forskriftene *dolce* og *poco espressivo* – nesten unnskyldende, som en mild og trøstende tilbakekallelse av hva dette motivet har skapt av frykt i gjennomføringen - mens tonerepetisjonene i åttendeler i venstre hånd tilbakefører de etter hvert grufulle åttendelene fra tidligere til de ufarlige fra eksposisjonen:

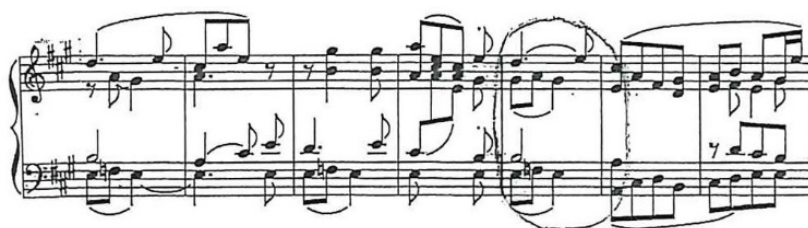
Eks.11



Codaen begynner i t 303 med en insistering på åttendelsmotivet. Den oppmerksomme lytter husker hva som skjedde her sist, skal det samme skje igjen? Ikke helt. I t 313-314 kommer *ff*-slagene - men i dur. De to slagene repeteres, nå i moll og i *p*. Angsten for et nytt mareritt er der - men litt avventende. I t 319 begynner noe som truer med å bli en transponert repetisjon av GJ - men som nesten umiddelbart i stedet viser seg å peke mot HT's milde B-del. Øyeblikket av angst er således forbi, en ny katastrofe er unngått, mildheten beholder det siste ord nesten helt til slutten.

Codaen innebærer dessuten en annen type avspenningsprosess - med utgangspunkt i motivet m1 som vi så var en variant av HT i 1.sats. T 325-338 bringer m1 som motiv i en repetert (forkortet) 8-taktig sats og her får vi i t 330 og t 337 for første gang tonika i grunnstilling som oppløsning av første del av motivet, noe som kan symbolisere den endelige opphevelsen av svevetilstanden til 1.sats' HT:

Eks.12



Essensen av prosessen gjentas i t 339-346: seksten *giss-e* som avtegnes i omrisset av t 339 og 341 forvandles i takten etter til kvinten *e-a* som muntert åttendelsmotiv, i *pp*, den følgende trillen *giss-a* (t 347-358) konsentrerer avspenningsprosessen ytterligere (se neste side eks.13), og tvetydigheten fra først sats kan definitivt feies vekk i sju oppadstigende, triumferende tonikaakkorder (alle i grunnstilling!), (se neste side eks.14)

Eks.13

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *pp* dynamic marking. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The second system also consists of two staves with the same clefs and key signature. The upper staff has a *p* dynamic marking, and the lower staff has a *dimin.* marking. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Eks.14

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is marked *Tempo I* and *sf* (sforzando). The notation includes chords and individual notes, with some notes marked with accents.

Man kunne innvende at konflikten mellom gjennomføringsdelen av siste sats og resten av sonaten får en vel subtil løsning og at verket dermed blir mer deskriptivt enn dynamisk – lykke og angst lever videre som sidestilte deler av livet. Denne formproblematikken, som er en del av spørsmålet om nødvendigheten av en indre sammenheng mellom satsene i et verk, arbeider Beethoven videre med i sine siste verker. I de følgende sonatene vil vi oppleve hvordan komponisten stadig og på forskjellig vis møter denne problematikken.

SONATE i B op.106

«Formen er innholdet» kunne vært overskriften her, sjøl om dette på forskjellig vis gjelder alle hans siste verker. De ytre dimensjonene har gitt denne sonaten, sammen med Diabelli-variasjonene op 120, en viss legendarisk status som Beethovens ytre sett største klaververk. Men en slik status forteller intet om den dyptgripende psykologiske prosess dette verket trekker oss inn i og som gir det en karakter av et eksistensielt drama i fire akter der hver sats er en integrert del av helheten.

Første sats er i stort anlagt sonateform. Den begynner nærmest med et klimaks – et dobbelt hovedtema - HT1 t 1-16:

Eks.1

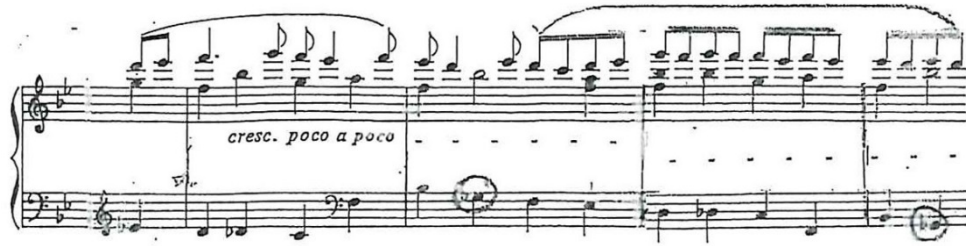
-og HT2 t 17-34:

Eks.2

hvor det siste er en variant av desimspranget til det første, og satsen virker lenge å skildre det heroiske og livsbejaende. ST1 (t 47-62) og ST2 (t 63-74) i medianttonearten G bekrefter tilsynelatende dette med sin vennlige flyt. Den lytter som har fininnstilt radaren vil likevel merke følgende uromomenter som etterhvert blir tydeligere:

t 12 og 14 (*gess-en* i bassen), (se neste side eks.3):

Eks.3



t 70-74 (en plutselig og uformidlet akselerering av det harmoniske forløp):

Eks.4



t 75-78 (S1 – den merkelige avslutningen av crescendoene):

Eks.5



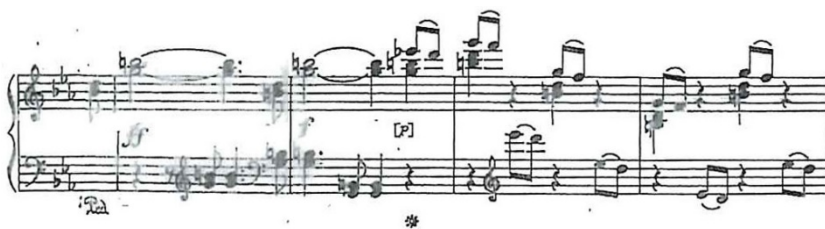
t 100 (S2 - plutselig forandring av karakter):

Eks.6



etter hvert i GJ – særlig fra t 177 – der det heroiske forvandles til noe som likner desperasjon:

Eks.7



t 207 (uventet vending til H-dur), (se neste side eks.8):

Eks.8

8

poco ritardando a tempo

dimin.

p cantabile

3 3

Detailed description: This musical score for Example 8 shows measures 223-248. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The bass clef has a more rhythmic accompaniment. Performance markings include 'poco ritardando a tempo', 'dimin.', and 'p cantabile'. There are also numerical markings '3' and '3' in the bass line.

t 223-226 (ytterst knapp og utilfredsstillende redningsaksjon for å gjenetablere hovedtonearten B) samt t 227-248 (polyfonien formørker klarheten i det opprinnelige utsagn og B forsvinner nesten like hurtig som den kom):

Eks.9

ff

p

ritard. a tempo

236

cantabile e legato

Detailed description: This musical score for Example 9 shows measures 249-258. It consists of four systems of music. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The third system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The fourth system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'ff', 'p', 'ritard.', 'a tempo', and 'cantabile e legato'. A measure number '236' is indicated at the start of the fourth system.

t 249-258 (hva skjedde med klarheten til HT2?), (se neste side eks.10):

Eks.10

t 267 (plutselig og nesten uforberedt h-moll-utbrudd):

Eks.11

ri - tar - dan - do a tempo

og selvfølgelig hele avslutningen (t 386-405), (se neste side eks.12).

Det storslåtte ved HT1 og 2, temaer som utstråler overveldende kraft, vitalitet og mental balanse, utsettes altså litt etter litt for undergravende elementer. Den tilsynelatende uskyldige *gess*-en – nedsenket 6.trinn – som like gjerne kunne vært en kromatisk fargelegging i temaets oppspaltingsdel, spiller her en etter hvert større rolle. T 70-73 innebærer en truende kollaps av den herskende, vennlige G-dur tonaliteten og redde i siste øyeblikk av t 74 (se eks.4 s12). I t 76 (S1) opptrer 6.trinn både i nedsenket og opprinnelig form, nesten som en kamp om oppmerksomheten (se eks.5 s12). Den overraskende tilsynekomsten av et nytt elegisk motiv (S2) i t 100 (se eks.6 s12) bringer på nytt mollsubdominanten, uroen feies vekk i repetisjonen (t 106-111) der *ess*-en forvandles til *e*, og S3 (t 112-123) som avslutter eksposisjonen gir oss et nytt strålende klimaks (se neste side eks.13).

Dette kunne vært Ibsens "Et dukkehjem" i toner. Det meste synes å være harmoni og glede mens små tegn dukker opp som motsier dette. Og i GJ blir denne prosessen mer eksplisitt. Etter en "dekomponering" av S3 (t 124-133) samt to signaler dannet av åpningspranget i subdominant-tonearten Ess, begynner HT1 nå å utsettes for polyfon behandling og mister derved sin opprinnelige homofone glans (t 138-176), alt mens Ess-dur etter hvert går mot c-moll. Åpningssignalet sekvenseres så i stadig stigende desperasjon (t 177-200, se eks.7 s12) inntil det med en *diminuendo* stabiliserer seg på dominanten til G. Vi er etterhvert langt fra HT1s optimistiske atmosfære, tør vi håpe på noe som mildner, kanskje den vennlige G-dur fra sidetemadelen?

Eks.12

Musical score for Eks.12, consisting of five systems of piano and bass staves. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents and slurs. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between *pp* and *f*. The second system shows a more complex texture with chords and moving lines, alternating between *p* and *f*. The third system continues with similar dynamics and articulations. The fourth system includes a *sempre dim.* (sempre decrescendo) marking. The fifth system concludes with *pp sempre*, *ppp cresc.*, and *ff* markings, ending with a double bar line and a repeat sign.

Eks.13

Musical score for Eks.13, consisting of two systems of piano and bass staves. The score is in a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The score includes various articulations such as slurs and accents. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between *ff* and *p*. The second system continues with similar dynamics and articulations, ending with a double bar line and a repeat sign.

Håpet oppfylles ikke. Fullstendig uventet opptrer nå S2 i medianttonearten H-dur, uten den lysere repetisjonen (t 201-212, se eks.8 s13). Dette er mer enn en estetisk-harmonisk effekt - snarere en ganske urovekkende hendelse. (Og det vil snart vise seg at H-tonaliteten er et forvarsel.)

Er det noen vei tilbake herfra til en ny balanse? HT1 prøver, opptrer først i imitasjon, så danner åpningspranget – i prosessen redusert fra desim til sekst og kvint - en stigende kromatisk linje *g-giss-a* (t 223-225), *a*-en omtydes i siste øyeblikk til ledetone i B (t 226) og HT1 kan klinge igjen som første gang, i hvert fall delvis (se eks.9 s13).

Men så summarisk kan man ikke gjeninnføre hovedtonearten og dermed reprisen i et verk av slike dimensjoner (sammenlign f. eks. med samme sted i 1.satsene fra to andre av komponistens stordimensjonerte klaversonater - op.53 og op.57). Og nå destabiliseres HT1 dessuten av et hektisk kontrapunkt i bassen – dets opprinnelig homofone og entydige karakter lar seg ikke gjenetablere etter en slik gjennomføring. Skinnet av balanse lar seg bare opprettholde i noen få takter før vi også "mister" B og strander på Gess. Vi husker tonen *gess* som en antydning av uro i åpningen - her har den vokst til et tonalt fundament, fjernt fra hovedtonearten. Fjernt fra første gang er også harmoniseringen av HT2 (fra t 249), desidert heslig som den nå er med utstrakt bruk av forminskede septimakkorder i stadig kollisjon med *gess*-orgelpunktet, og i tillegg er dette temaets opprinnelig fallende halvnote-tersmotiv erstattet med et dramatisk to oktavers nedadgående sprang (se eks.10 s13). Forløpet i t 259-midten av 266 er imidlertid det samme som sist og forventningen om det samme forløp: HT1s repetisjon i strålende **ff**-tonika – om enn i feil toneart – kan fortsatt være realistisk.

Det som følger er noe av det mest drastiske Beethoven har skrevet. Midt i t 266, en halv takt for tidlig, kommer tonika, men i form av en tom kvint og **pp**. Kvinten omtydes straks (enharmonisk) til dominant, og vi får, i takten etter, åpningsmotivet fra HT1 som et **ff**-utbrudd i h-moll (merk sammenhengen med den tidligere H-dur). "Svart toneart" har Beethoven betegnet denne tonearten som, her opptrer den som et tilintetgjørende slag, som et sammenbrudd. h-moll blir således symbolet på det destruktive elementet i satsen - bestemte tonearters symbolske betydning spiller en viktig rolle i denne sonaten! Et subtilt trekk er dessuten V-I-forholdet mellom toneartene Gess (Fiss) og h, h blir den harmoniske oppfyllelsen av det Gess (Fiss) varsler (se eks.11 s13):

At det videre forløp etter en modulasjon tilbake til B-dur er en nesten uforandret transponering av eksposisjonens tilsvarende del kan tolkes på mange måter (utover at det følger sonateformens mønster), jeg fascineres av at dette kan uttrykke tilstanden "å late som ingen ting har skjedd" som jo er god tone i dannede kretser når noe uhørt har inntruffet, et konvensjonelt formforløp blir slik symbolet på en konvensjonell reaksjon. Og denne fortreningsmekanismen lykkes nesten, i den grad at vi i codaen (t 363-405) etter en sekvensering - crescendo - av åpningsmotivet (t 377-385) endelig er sikre på å få høre HT1 en siste gang i all sin B-dur-prakt. I stedet inntreffer den endelige katastrofe: likvideringen av HT1. Det strålende åpningstemaet hogges opp i stadig mindre biter og blir til slutt borte, *gess*-en er der og bidrar til grelle dissonanser før det hele avsluttes med to hammerslag (se eks.12 s14).

Satsens psykologiske forløp med sin "cliff-hanger" står i konflikt med sonateformens opprinnelig symmetriske forløp, og vi fornemmer at verket ikke kan slutte her.

Siden 1.sats etterlater oss i ubalanse er det ikke overraskende at nettopp ubalanse er et grunnleggende trekk ved 2.sats. Den er i scherzo-form, ytterdelene som A+B+A (med repetisjoner), trio-delen som A+B (også med repetisjoner) men med en utypisk utvidelse (t 81-114). HT i scherzo-delen danner en uregelmessig 7-takts frase. Melodisk er strukturen 3+4, harmonisk 4+3 (kadens til T i t 4) - en ambivalent struktur. B-delen

(t 15-22) bringer først modell og sekvens av åpningsmotivet over et orgelpunkt på dominanten men dreier så overraskende mot en halvkadens til dominanten i c. Gjentakelsen av A-delen bringer dermed en harmonisk sterkt endret variant og tonika i B-dur nås bare i siste øyeblikk. Dette er utkomponert uro og rastløshet.

Trioen gjentar monomant et enkelt treklangmotiv (som kanon i repetisjonene) over kun to enkle harmonier – nesten som barn som nynner for seg sjøl for å stenge ute noe ubehagelig – før *presto*-en avbryter med et nytt motiv som stiger i intensitet og dramatik for så å kulminere i et skrik (t 112-113):

Eks.14



(Hva skaper her karakteren av skrik? Selvfølgelig den gamle synder *gess*.) I repressen av scherzo-delen forsterkes uroen fra første gang enda en smule ved tillegget av et antydnet synkopert åttendelsmotiv (t 122 og videre), tonika i B nås på samme andpustne måte, sist i t 162.

Etter konvensjonen kunne satsen godt endt her. I stedet vises med all ønskelig tydelighet hvordan alt i den henger sammen med den foregående: to *h*-er dukker opp fra ingen steder, en kort strid mellom *b* og *h* oppstår før 15 nakne *h*-er frenetisk hamres ut i t 168-171:

Eks.15



Sammenhengen med 1.satsens *h*-moll er ikke til å overhøre – kortere og mer brutalt kan ikke bevissheten om sammenbruddet der uttrykkes i Beethovens tonale språk. Satsen slutter i B men på en kvartsekstakkord. Ingen sikkerhet er lenger mulig. Jeg kjenner intet annet verk av Beethoven eller andre komponister fra hans epoke som ender slik, noe som understreker hvilken prekær tilstand vi nå befinner oss i.

Det som følger i 3.sats (i fiss-moll, enharmonisk med gess) er sorg, utmalt i mange fasetter: smertelig men ennå innadvendt i HT (t 1-26):

Eks.16

Adagio sostenuto (♩=92)
Appassionato e con molto sentimento

una corda mezza voce

klagende, utadvendt (t 27-38):

Eks.17

cresc. -
tutte le corde

con grand'espressione

p.

nostalgisk, drømmende i ST (t 45-56, tonearten D møter vi igjen som en viktig faktor i siste sats):

Eks.18

a tempo

den nakne, totale ensomhet (t 57-86), (se neste side eks.19):

Eks.19

Musical score for Example 19, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system shows a transition from *una corda* to *tutte le corde* with a *cresc.* marking. The second system features *dimin.*, *pp*, and *p dim.* markings, along with a *pp una corda* instruction. The third system continues the piece with various chordal textures. There are several asterisks and musical symbols (like a 'y') scattered below the staves.

sorgen enda mer inderliggjort (t 87-112):

Eks.20

Musical score for Example 20, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system includes markings for *pp espressivo*, *cresc.*, and *poco a poco due ed allora tutte le corde*. The second system is marked *sempre legato* and features a long, continuous melodic line in the right hand with a slur over it.

drøm innhentet av smerte (t 158-165), (se neste side eks.21):

Eks.21

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of staves. The first system includes the instruction "tutte le corde" and a triplet of eighth notes. The second system features a "cresc." (crescendo) marking. The third system includes a "f più f" (fortissimo) marking and contains several triplet markings over the right hand. The fourth system continues the piece with further triplet markings and a "6" marking under the left hand.

og tilslutt tilintetgjørelsen av ethvert håp i avslutningen.

Dette er kanskje noe av det mørkeste Beethoven har skrevet. Og det tragiske finnes ikke minst i satsens formforløp. Den er skrevet i 2-delt adagio-form. HT - i 3-delt Lied-form med repetert B+A-del - innholder to takter med håp (t 14-15):

Eks.22

The image shows a short musical phrase in a piano setting. The right hand has a melodic line with a slur over the first four notes. The left hand provides a simple accompaniment with chords and single notes.

som lenge opptrer som en del av HT, med klar affinitet til G-dur-partiet i 1.sats' eksposisjon. Midt i sorgen representerer dessuten ST-delene i satsen en mer fortrøstningsfull atmosfære. Igjen legges de avgjørende tragiske hendelser til satsens avslutning: det fortrøstningsfulle forvandles til smerte (se eks.21) med et kulminerende

rop på *fiss* (*gess!*), og - mest avgjørende - HT reduseres to ganger (t 166-175 og 181-183), siste gang til bare tre takter og nå uten de to G-dur taktene:

Eks.23



Slutten fratar oss alt, endog sorgen.

Fortsettelsen - altså innledningen til 4.sats - virker tilsynelatende totalt uten struktur, som et splintret verdensbilde, notert til dels uten taktstreker og med ingen klar forankring i noen toneart, som utladede atomparkler flyter tonene fritt, samles iblant til tematiske ansatser uten at det fører til noe. Etter en plutselig modulasjon til B får vi nærmest uformidlet presentert det som viser seg å være temaet (FT1) i en stort anlagt fuge:

Eks.24



Men er det uformidlet? Hører man nøye etter vil man oppdage at de sentrale tonene i begynnelsen og slutten av denne innledningen - *f*:

Eks.25



og *a* (se neste side eks.26):

Eks.26



er intet annet enn tonene i det markante desimspranget som åpner fugetemaet. Med andre ord en gigantisk opptakt – eller innpust – som forberedelse til det som skal komme, skjult i den atomære strukturen. Og her er mer for oppmerksomme ører. Som i op. 101 bygger alle åpningsmotivene på det samme fellesgods og her er tersen sentral, enten det er i stigende skikkelse som i første sats, fallende som i andre, eller begge deler som i de to siste. Desimspranget i åpningen av første sats har sin parallell i fugetemaet, i første sats var det i tonika – symbol på avspenning og stabilitet, i fugetemaet i dominant – symbol på spenning og streben. (At Beethoven - etter at hele verket var ferdigskrevet – i et brev til forleggeren la til den nåværende første takten i 3.sats var - blant mange årsaker - kanskje for å understreke slektskapet mellom satsene enda tydeligere – melodisk desimavstand mellom første note i 1. og 2. takt.) Dessuten er toneartsforholdene og derav også formen preget av mediant- (altså ters-) forbindelser og dermed gis form og tematikk en sammenheng. På sett og vis kan innledningen til 4.sats sies å symbolisere alt dette med sin stadige ters-modulering, kanskje som en oppsummering for å samle krefter til fugens kamp for å gjenopprette balanse.

For det er det som er fugens prosjekt, å gjenoppbygge det som er blitt ødelagt i løpet av de tre første satsene. Til det kan ikke noen av wienerklassisismens tradisjonelle former brukes (aller minst den ukompliserte rondoformen som er den vanligste sistesatsformen i denne perioden). Beethoven kjente (som en av få i sin tid) godt til Bachs Wohltemperierte Klavier allerede fra Bonn-tida gjennom sin lærer Neefe. I sine seinere år fordypet han seg ytterligere i Bach-studier og ga ofte uttrykk for hvordan det ga ham ideer til nye måter å skrive på. Jeg tror noe av det han så hos Bach var at fugen ikke er en fastlagt form, men en form som må skapes om og om igjen, avhengig av hva man vil uttrykke. Og valget av en polyfon form gir ham også som vi skal se mulighet for å bruke kontrapunktiske teknikker som symboler på viktige hendelser i satsen.

En oppstilling av fugens hoveddeler kan se slik ut:

1. Introduksjon og gjennomføring av FT1 i alle stemmer, i B (t 11-47)
2. Mellomspill (t 48-51)
3. *Dux* og *comes* i Ass, oppspalting og kadens til Gess (t 52-85)
4. Mellomspill (t 86-93)
5. Gjennomføring av augmentert FT1, forsøk på tettføring med dets omvendning, i ess (t 94-129)
6. Mellomspill (t 130-152)
7. Gjennomføring av FT1 i kreps, i h (t 153-179)
8. Mellomspill (t 180-195)
9. FT1 som *comes* i G, i omvendning i G og Ess, tonalitet modulerende mellom D, G og Ess, oppspalting og halvkadens til dominanten i D (t 196-249)
10. Nytt tema (FT2) som gjennomføres og utvikles i alle stemmer, i D (t 250-278)
11. Gjennomføring av FT2 i kombinasjon med FT1, gjennomføring og tettføring av FT1 og dets omvendning, veksling mellom motivbehandling og *dux*- og *comes*-innsatser, i B (t 279-400).

Vi merker oss igjen en del mediantforbindelser, men hva skjuler seg ellers bak denne ganske tørre oversikten? Jo, fugetemaets jakt etter forløsning. Jakten kan sies å være symbolisert ved de aldri hvilende sekstendelene som ved hver temaopptreden ofte varierer både melodisk og i lengde – de kan til og med være fordelt på flere stemmer som f. eks. i t 65-73 - *fuga con alcune licenze!* Frasene dannes ofte i suveren forakt for den tradisjonelle "kvadratur" (som også ofte i en Bach-fuge). Etter å ha presentert temaet i alle tre stemmer forlater fugen raskt B til fordel for Dess med to temainnsatser på tvers av taktstrekene - som om temaets utålmodighet forleder det til å sette inn en fjerdedel for tidlig. Etter flere sekvenseringer nås en kadens til Gess (t 80-85) som blir et lite hvilepunkt, tonearten oppfattes nå ikke lenger som et uroelement og presenterer et kort, mer avspent mellomspill bygd på et nytt motiv (fra t 85). Dette mellomspillet forandrer imidlertid raskt karakter og leder til et storslått forsøk på tettføring av temaet og dets omvendning (i *augmentasjon*) fra t 110. Dette kunne symbolisert foreningen av motsetninger (tese/antitese=syntese) og gjenopprettelsen av den ødelagte balansen. Men tonearten er feil - ess (mollparallell til Gess!), og ikke minst: tidspunktet er feil - mye mer må skje om dette skal gå bra og kjennes troverdig. Og det går ikke bra, fra opptakt til t 117 kollapser fugen i et inferno av triller og dissonanser – Beethoven på sitt krasseste. Men der vi i de andre satsene etterlates tilintetgjort av liknende ulykker mildnes denne gangen uttrykket og vi føres sømløst tilbake til mellomspillmotivet, denne gangen i Ass (t 130-133, se eks.27 neste side).

Jakten går videre ved hjelp av dette motivet, igjen med stigende intensitet, vi når et øyeblikk Gess igjen (t 147) – og Gess blir, som i første sats, omtydet til dominanten til h som blir tonearten for nye gjennomføringer av fugetemaet (t 153-179). Vi husker h-moll som det destruktive element fra første og andre sats. Men der vi tidligere ble rystet, oppfatter vi her tonearten mer som et vemodig minne, som et tilbakeblikk på noe som gikk galt. Temaet selv understreker dette ved å opptre i den retrospektive skikkelsen av en *kreps*, og får dessuten et elegisk, sangbart uttrykk ved hjelp av sitt nye kontrapunkt:

Eks.28



Prosjektet begynner å ta tydelig form: hva skal vi gjøre med det uløste problem h-moll? Svaret ligger i et nytt spørsmål - hva er h's positive motsetning? Selvfølgelig - parallelltonearten D! Prosjektet blir dermed å forvandle h-moll til D-dur og samtidig la forsøket på foreningen av temaet og dets omvendning symbolisere syntesen av sonatens fatale motsetninger. Men nå gås det forsiktigere til verks, ikke voldsomt som første gang dette ble forsøkt. Hvordan det utvikler seg er like spennende og gripende som noen roman. Først presenteres 2. takt av temaet i alle tre stemmer - stadig i kreps i to av stemmene - (t 180-181), så i krepsens omvendning (t 182-183), så kombineres det samme motiv, motivets omvendning og kreps (t 184-192). Vi har en foreløpig forening på

Eks.27

Musical score for measures 94-98. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 94 features a trill in the right hand marked *sf tr*. The left hand has a simple accompaniment. Measures 95-98 continue with similar textures, including a *m.s.* (mezzo-soprano) marking in the right hand and *m.d.* (mezzo-dolce) markings in the left hand.

Musical score for measures 99-104. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic *sf* (sforzando) is used frequently throughout this section.

Musical score for measures 105-110. This section is characterized by a dense, rhythmic texture in both hands, with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic *sf* is prominent.

Musical score for measures 111-116. This section includes trills in both hands, marked *tr*. The dynamics range from *sf* to *f*.

Musical score for measures 117-123. This section features a complex texture with trills and slurs. The dynamic *m.s.* (mezzo-soprano) is used in the left hand, and *sf* is used in the right hand.

Musical score for measures 124-128. The piece concludes with a trill in the right hand and a *dim.* (diminuendo) marking in the left hand. The final measure is marked *p* (piano).

motiv-nivå. Alt dette skjer i antydet D-dur uten at tonearten er grundig forberedt. Vi får videre en fullstendig temainnsats i t 196 (egentlig *comes* i G mens det harmoniske ennå en stund antyder D), tre fullstendige temainnsatser i omvendning, to i G (*dux* t 208):

Eks.29

Musical score for Example 29. It consists of two systems. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with a trill (tr) and a forte (ff) dynamic. The lower staff has a forte (sf) dynamic. The second system is a piano staff with a treble clef and a bass clef, showing chordal accompaniment.

og *comes* t 216), og en i Ess (t 229):

Eks.30

Musical score for Example 30. It consists of two systems. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff has a forte (ff) dynamic. The lower staff has a forte (sf) dynamic. The second system is a piano staff with a treble clef and a bass clef, showing chordal accompaniment.

Temaet forkortes og fortettes til dominanten til D nås:

Eks.31

Musical score for Example 31. It consists of two systems. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff has a forte (ff) dynamic. The lower staff has a forte (sf) dynamic. The second system is a piano staff with a treble clef and a bass clef, showing chordal accompaniment.

Ser man på disse siste temainnsatsene som en ekstensiv tonal kadens i D - spennes en ganske gigantisk bue over det hele – det blir som et stort kolon, en portal til det som kommer, med innsatsene i G som subdominant og Ess-innsatsen som en antydning napolitansk sekst.

Og det som kommer er et nøkkelpunkt i satsen: etter en generalpause bringes vi inn i en nå godt forberedt D-dur og en forvandlet, harmonisk og nesten eterisk tilstand, i form av et nytt fredfylt fugetema (FT2) og dets gjennomføringer (t 250-278):

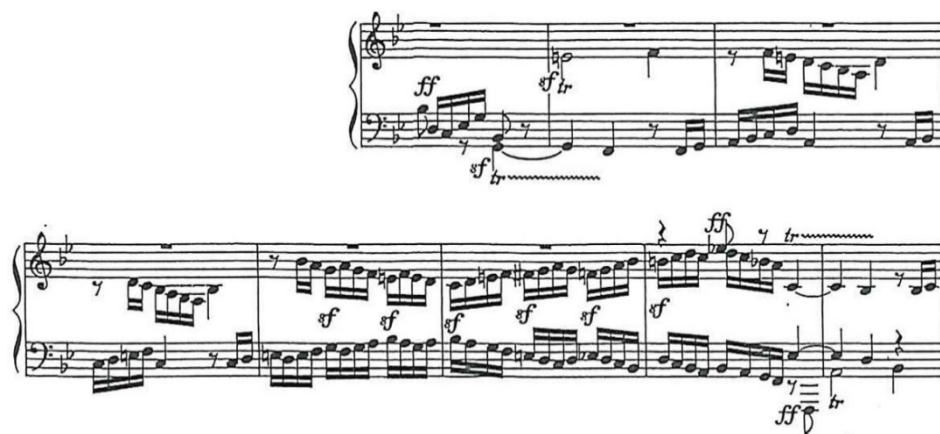
Eks.32



Dette var det som måtte til, ved hjelp av det enkle temaet fullbyrdes endelig forvandlingen fra h til D, fra ulykke til forløsning. Denne delen, med forskriften *una corda, sempre dolce e cantabile*, blir et emosjonelt høydepunkt.

Nå kan endelig foreningen av motsetningene skje - etter først en kort forening av FT2 med FT1 nås et nytt nøkkelpunkt i taktene 294-307 der det fullstendige FT1 og dets omvendning tetteføres og forenes i hovedtonearten - uten å følges av det tidligere sammenbruddet:

Eks.33



Målet er nådd, hovedtonearten forlattes ikke mer og resten av fugen handler om å kjempe for å bevare den oppnådde balansen. T 331-333 innebærer et truende øyeblikk, men besvares øyeblikkelig med en nesten munter *comes*-innsats og deretter en synkron opptreden av FT1 og dets omvendning, som for å understreke at foreningen er urokket (se neste side eks.34):

Eks.34

The musical score for Example 34 consists of three systems of piano accompaniment. The first system is a short fragment starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melody in the right hand with a forte (*f*) dynamic and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with a similar texture, showing a more active right hand with sixteenth-note patterns. The third system concludes the fragment with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

En for tidlig og dermed utilfredsstillende avslutning – overmot? - (t 366) følges av et annet truende øyeblikk (t 367-380), som om *gess*-monsteret løfter hodet en siste gang, trusselen blekner etter hvert inntil *gess*-en i t 381 rolig og mykt heves til *g*:

Eks.35

The musical score for Example 35 includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "- dan - - - do" written above it. The tempo is marked "Poco adagio". The score includes performance markings such as *p* (piano), *tr* (trills), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment features a complex texture with multiple layers of chords and moving lines in both hands. A double bar line with a repeat sign and a star symbol is present at the end of the system.

Den siste biten er falt på plass, B-dur-skalaen gjennomløpes nedover i over fem oktaver (t 387-388) og oppover (t 389 og ut) i form av *alla-breve*-sekvenseringer av desimsprang-motivet (se neste side eks.36):

Eks.36



Slik sluttet sirkelen mellom åpningen og avslutningen av sonaten, men mens åpningen på bakgrunn av seinere begivenheter framstår som en påstand i en fjern, utopisk fortid, blir avslutningen – med det samme motiviske materialet – troverdig.

En av Beethovens mest kjente «finalekroninger» finnes utvilsomt i hans 5. symfoni. Der dominerer diatonikk og hovedtreklanger i gleden over triumfen over skjebnen. I op.106 opplever vi at kampen for å gjenopprette balanse og harmoni etter en katastrofe setter spor helt inn i avslutningstaktenes klanglige virkemidler og slik bringer en annen «realisme» inn i fortellingen. Sikkert har Beethovens egne menneskelige erfaringer – ikke minst døvheten og kampen for å virkeliggjøre sin skapertrang på tross av den - vært med på å utløse disse og lignende formidøer. Men her er intet snev av narsissisme, det ordløse budskapet transcenderer egen person og kan føles relevant for enhver som vil lytte.

- -

Det finnes to velkjente tekstproblemer i denne sonaten.

1. Den er den eneste som Beethoven har forsynt med metronomanvisninger. Disse medfører, spesielt i første sats, tempi som er ekstremt hurtige og etter manges mening urealistiske. En parallell fra egen erfaring: Schönbergs 1. kammersymfoni har liknende ekstreme metronomverdier, men også en angitt *durata*. Jeg var i sin tid med på å framføre den i Webers arrangement, vi lå i vår framføring godt under metronomtallene, men vår *durata* var omtrent den samme som angitt i partituret. Schönberg hadde ikke hørt sitt verk da han skrev sine metronomtall, Beethoven var fullstendig døv da han skrev sine. Kan det ha noe med at "stoffligheten" i en fysisk framføring krever langsommere tempi enn når man hører et verk med sitt indre øre?

2. Første sats, t 225 med opptakt – *aiss* eller *a* – har Beethoven glemt det siste faste fortegnet i H-dur? "Ja" – mener jeg og går uten forbehold inn for *a*, da *aiss* ikke gir noen mening til et dristig og hurtig men ikke meningsløst harmonisk forløp. Også mestere kan gjøre ortografiske feil.

SONATE i E op.109

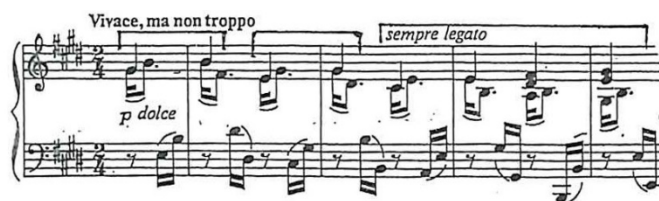
Det ligger en avgrunn mellom denne sonaten og op. 106. Man stiger med op. 109 inn i et helt annet rom - intimt, overveiende lyst og vennlig, fri for all dramatik, inspirert som denne musikken visstnok er av venners familielykke.

Sonatens 1.sats skifter mellom det hurtige men jevnt og sangbart flytende og det rolige, mer komplekst uttrykksfulle. Er da dette en fritt fantaserende sats, eller finnes det holdepunkter for å oppfatte en fastere struktur?

En oppfatning som kan synes interessant er at vi har foran oss en hybrid, en kombinasjon av en tradisjonell 1. og 2.sats, siden forventningen om en langsam neste sats møtes av en prestissimo. Og ganske sikkert er denne strukturen et viktig element i denne satsen. Men undersøker vi forløpet nærmere oppdager vi også at vi her har nok et eksempel på Beethovens udogmatiske forhold til sonateformen - HT t 1-4, M t 5-8, ST t 9-15, GJ t 16-48, reprise t 49-65 og coda (t 66 og ut). Som i 1.sats i op. 101 blir dette et underliggende fundament for ganske subtile hendelser, sonateformen som drama er ikke tema her.

HT må være et av Beethovens korteste (en parallell her er finalen i op. 54 med vel hans korteste eksposisjon overhodet), fire takter med en enkel treklangbasert melodi i form av en 4-taktig-sats (1+1+2), akkompagnert av en luftig nedadgående E-dur-skala, alt i isorytmisk komplementær bevegelse:

Eks.1



Denne bevegelsen opprettholdes med ett unntak overalt i vivace-delene, enkelhet og forståelighet preger det vi hører.

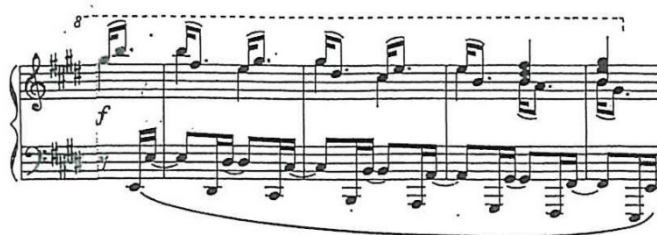
Og likevel – hvor ble det av HT i GJ? For her oppstår en leken forskyvning av hierarkiet mellom melodi og akkompagnement i t 1-4 når melodien, først i venstre og deretter i høyre hånd og alltid markert *legato* fra t 16 glemmer HT's treklangkarakter og heller betjener seg av akkompagnementets skalabevegelser (se neste side eks2).

Eks.2



I reprise kulminerer dette ved at begge opptre *legato*, nå likeverdige, hierarkiet definitivt opphevet!:

Eks.3



Også i codaen dominerer det trinnvise i den grasiøse dialogen mellom stemmene. T 75 bringer en augmentert og synkopert versjon av *fiss-giss-a*-motivet fra de foregående taktene, nå uten sekstendedeler, her holdes liksom pusten før motivet utvikles til en vakker *cantilene*:

Eks.4



Men alvoret får ikke ta overhånd, det isorytmiske overtar igjen og satsen avsluttes på et tonika-orgelpunkt (t 86 og ut) der leken fortsetter, nå mellom en anelse vemodig *c* og en likefram *ciss* som i satsens ånd får det siste ordet.

Gjenstår noen ord om ST, i alle deler HT's komplement. Der HT er motivisk og harmonisk enkelt er ST komplekst, der HT umiddelbart presenterer seg i tonika utsetter ST dette så lenge som mulig, der HT er 4-taktig består ST av en 3-takts setning og dens varierte og utvidede repetisjon. 3+4-strukturen er ikke umiddelbart helt lett å oppfatte og viser hvor langt Beethoven kan fjerne seg fra utgangspunktet når han som her skal utforske mulige veier fra en tonika-fjern akkord tilbake til tonika. Det er dette som blir gjenstand for variasjon, mens det melodiske omrisset kan gjenkjennes. Her foregripes allerede seinere begivenheter (se neste side eks.5).

En analyse av 2.sats avdekker noen paradokser. Går man inn på tanken om 1.sats som en kombinasjon av en hurtig og en langsom sats kunne man ifølge den tradisjonelle satsrekkefølge kanskje vente seg en scherzo. Vi får riktignok noe som ytre sett kunne ligne, men taktart og form er ikke scherzoens. Under satsens forløp hører vi et HT (t 1-24), en M (t 25-32), et ST (avledet fra andre del av HT, t 33-56) og en konkluderende S

(t 57-69). Altså en sonateform? T 70-104 med sitt *diminuendo* og sin avtagende aktivitet skuffer den forventningen – som GJ kan ikke dette balansere det som kunne ha vært en eksposisjon. Vi får så en reprise og en kort coda (t 166 og ut).

Det kan synes som vi her har et tilfelle motsatt av men beslektet med 1.sats i op 101 og dens utforskning av mulighetene ved å kombinere en dynamisk form med et lyrisk uttrykk. Formen i denne satsen følger nemlig helt mønsteret til en todelt adagio-form og kombinerer altså en lyrisk form med et dynamisk uttrykk. Jeg tror denne formen er en av årsakene til at uttrykket her til tross for tempoet og moll-tonearten aldri oppleves som egentlig dramatisk. Det er mer som en heseblesende fortelling (*prestissimo!*), nesten som et barn som akkurat har opplevd noe spennende og ikke kan få fortalt det fort nok. Det sangbare og nesten balladeaktige skinner hele tida igjennom.

Eks.5

The musical score is for a piano piece in a minor key, marked "Adagio espressivo". It consists of four systems of music. The first system shows a piano introduction with dynamics from *f* to *p* and a *cresc.* (crescendo). The second system continues with dynamics from *p* to *f* and back to *p*, with a *cresc.* (crescendo). The third system is marked "espressivo" and features triplets and a *cresc.* (crescendo). The fourth system includes the vocal line "ri - - - tar - - dan - - do" and ends with a *dimin.* (diminuendo).

Men her skjer mer. Basslinja i første del av HT (t 1-8, med forskriften *ben marcato*) er intet annet enn en variant av den nedadgående skalaen fra åpningen av 1.sats (se eks.6 neste side):

Eks.6

Musical score for Example 6, showing a piano piece. The tempo is marked 'Prestissimo' and the dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'ben marcato'. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including slurs and accents.

Det dette motivet som stadig – som i 1.sats - blir gjenstand for behandling: i S - fra t 57 (og fra t 158):

Eks.7

Musical score for Example 7, showing a piano piece. The dynamics are marked 'f' (forte). The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including slurs and accents.

overgangsdelen (t 70-104):

Eks.8

Musical score for Example 8, showing a piano piece. The dynamics are marked 'p' (piano). The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including slurs and accents.

og ikke minst i codaen hvor t 3-4 abstraheres til et rytmisk signal (t 166-169) (og dessuten de to siste taktene):

Eks.9

Musical score for Example 9, showing a piano piece. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'f staccato'. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including slurs and accents.

I reprisens HT blir det endog forfremmet til overstemme (t 112-119):

Eks.10

Musical score for Example 10, showing a piano piece. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including slurs and accents.

Og undersøker man forholdet mellom HT og ST oppdager man at mens HT er treklangbasert – som HT i 1.sats – så er det melodiske omrisset av ST en skala, altså en vertikal relasjon fra 1.sats spredd ut horisontalt i denne satsen:

Eks.11



Sammenhengen mellom satsene understrekes ytterligere ved at Beethoven foreskriver at den siste akkorden i 1.sats skal holdes i pedalen helt til første tone i 2.sats.

Og hvis noen lurer på hvor langt Beethoven er villig til å gå når det gjelder å variere et motiv eller tema – studér denne siste satsen som følger. Et vidunderlig vakkert tema følges av seks variasjoner og det med en nesten ufattelig uttrykksriksom innenfor det som hele tida er grunnidéen – en skildring av lykke i alle dens manifestasjoner (med andre ord et positivt motstykk til den langsomme satsen til op. 106).

La oss først undersøke temaet:

Eks.12

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto-cantabile ed espressivo

Lytter vi til forløpet fram til og med t 11 har den alle trekk av tredelt Liedform – en åtte takters tonikabasert A-del fulgt av en dominantbasert B-del -inntil en overraskende

vending til dominant-parallellen i t 12 og fire avsluttende takter som bygger på de fire foregående får oss til å innse at vi har å gjøre med kombinasjonen av to åttetakters perioder, altså en AB-form, en todelt Lied-form. I starten av temaet gjenkjenner vi treklangintervallene fra 1. sats i melodien og også skalabevegelsen i bassen, denne gangen stigende og legato. Muligens vil vi med stor grad av oppmerksomhet også oppdage at melodistemmen i A-delen for en stor del beveger seg i treklangbrytninger mens den i B-delen beveger seg overveiende trinnvis. Man kunne være fristet til å si at temaet er i seg selv en variasjon i form av en oppsummering av de andre satsene. Temaet får derved en funksjon utover å være et vakkert utgangspunkt for variasjonskunst - det samler trådene, og det bringer oss dessuten tilbake til åpningen og hele verkets grunnidé: det lyse og lykkelige. 2.sats forblir uttrykksmessig et intermesso, det heseblesende barnet sitter nå rolig i familiens skjød.

Variasjonene følger prinsippet om variasjonens motiv, altså et motiv eller struktur, melodisk eller rytmisk, som er særegent for den enkelte variasjon og som kombineres med ulike typer av fellesskap med temaet. Et skjema over slike motiver eller strukturer kunne se slik ut:

Var.1: Homofon, *Ländler*-aktig akkompagnement.

Var.2: To variasjoner i én – første delvariasjon: komplementær rytmikk, andre delvariasjon: imitasjon, regelmessige åttendelsakkorder, etter hvert i alternerende bevegelse.

Var.3: Sekstendeler mot åttendeler.

Var.4: Samtidig imitasjon av to motiver.

Var.5: Polyfon struktur, etterhvert *staccato* åttendeler.

Var.6: Orgelpunkt på *h*, *h*-ens rytme akselereres trinnvis fra fjerdedel til trille.

Dermed er intet sagt om hvordan selve temaet varieres – dette skjer her oftest men ikke alltid i form av omdannelsen av et kort motiv fra temaet til et nytt, idet man beholder tonene men varierer rytme og karakter og lar dette nye motivet prege variasjonen. Det melodiske forløpet i variasjonene kan dermed bli ganske annerledes enn i temaet, avhengig av hvordan det nydannede motivet utvikler seg, mens det harmoniske forløpet beholdes i store trekk og bevarer slik slektskapet mellom tema og variasjon. I var.1 skapes en uttrykksfull *arioso* av det mere kontemplative temaet ved at intervallene og registeret i melodistemmen utvides og avstanden mellom melodi og akkompagnement økes betydelig. Den ene del-variasjonen i den grasiøse var.2 innebærer en fragmentering av det akkordiske preget mens det melodiske kan anes uforandret:

Eks.13

Var. II
Leggiermente

Andre del-variasjon (fra t 9) bygger på et motiv som ornamenterer temaets 1., 2. og 4. toner og imiteres trinnvis før det får sin egen variasjon i form av alternerende akkorder:

Eks.14

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melody featuring four trills (tr) and a bass clef staff with a steady accompaniment of chords. The instruction 'tenderamente' is written below the first staff. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass staff.

Vi legger merke til det som skjer i t 25, der imitasjonen ikke lenger er trinnvis selv om temaet på tilsvarende sted er det – den samme leken med treklanger og skalaer som vi har møtt før:

Eks.15

The image shows a single system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melody with several trills (tr). The bass clef staff features a trill-like accompaniment, also marked with 'tr'.

Den energiske og livsglade var.3 abstraherer temaet til to motgående linjer basert på temaets terser, stigende og fallende, inntil skalabevegelsen gradvis overtar - det hele så knapt og konsentret som mulig:


Eks.16

The image shows a single system of musical notation for piano, titled 'Var. III Allegro vivace'. The treble clef staff has a melody with a forte (f) dynamic. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment, also marked with 'f'.

Første del av den sensuelle var.4 lar *grazioso*-motivet hemiolisk omskrive det fallende tersmotivet som girlandere rundt et motiv som permuterer temaets fire første toner (rekkefølge 2-1-3-1-4), og som gjennomføres i alle stemmer (se neste side eks.17):

Eks.17

Var. IV
Etwas langsamer als das Thema
Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema



p
piacevole

B-delen forenkler strukturen og lar sekstendelene helt føre ordet.

I den vitalt selvbevisste var.5 danner de fem første tonene i temaet et nytt, rytmisk pregnant motiv, vel egnet for imitasjon og med en struktur som peker tilbake på andre del-variasjon i var.2, alt mens bass-stemmen insisterer på sin trinnvis stigende ters:

Eks.18

Var. V
Allegro, ma non troppo



f
sf

Energiske åttendeler i skalabevegelser kommer etterhvert til.

I B-delens varierte repetisjon (som selv repeteres - i *p*, som et ekko) forlattes temaets melodiske kontur til fordel for en avledning av variasjonens innledende rytmiske motiv, nå med et fallende sekst-sprang, mens åttendelene går over til å beskrive brutte akkorder:

Eks.19



sf
f

Stadig større sprang i melodiføringen preger slutten av denne delen, i kontrast til det trinnvise i første del – og i munter motsetning til temaet.

Ofte når Beethoven skriver variasjonsverk merker man en superstruktur som binder sammen grupper av variasjoner for å danne et dynamisk formforløp. Det er ikke tilfallet her, faktisk får satsens form nesten et statisk preg der hver variasjon blir et utsnitt av det samme store bildet. Gjør dette den mindre interessant? Nei - tvert imot - den ikke-dynamiske formen underbygger satsens grunnidé, for lykken vil man dvelle ved, ikke løpe fra. Var.6, som egentlig beskriver en eneste lang dominantakkord med stadig stigende jubel, kan innenfor en slik form problemfritt, uten fare for at det kan oppfattes som klisjé, lede oss tilbake til en nesten uforandret repetisjon av temaet som etterlater oss i kontemplativ ro og fullstendig harmoni.

- -

En mulig kontroversiell - ikke uviktig - detalj: jeg er temmelig sikker på at overgangen mellom t 16 og t 17 i 3.satsens var.6 ikke innebærer et nytt metrum, med andre ord at fire toogtredevtedeler fortsatt tilsvarer en vanlig åttendedel – ikke en triolåttendedel som man ofte hører. En lignende situasjon oppstår mellom var.2 og 3 i 2.sats av op.111 og vil bli drøftet i løpet av kapittelet om denne.

SONATE i Ass op.110

Vi opplever nok en lyrisk førstesats, men denne gangen i en klart gjenkjennbar sonateform: HT t 1(5?)-11, M t 12-19, ST t 20-27, S t 28-39, GJ t 40-55, reprise t 46-104, coda t 105 og ut. Og likevel, her finnes igjen mindre tydelige forløp som strekker seg gjennom og på tvers av sonateformens symmetri (og, skal det vise seg igjen, også utover satsgrensene). Allerede åpningen skaper en viss undring, er de første fire taktene en introduksjon til et HT i t 5? Fermaten og trillen i t 4, det jevnt flytende akkompagnementet fra t 5 tyder på det, HT blir i så fall en 8-taktig sats (med forkortet oppspaltningsdel). Samtidig er det et sterkt slektskap både rytmisk og intervallmessig mellom t 1-2 og t 5-6 som godt kan la oss høre de elleve første taktene som en utvidet 8(4+7)-taktig periode:

Eks.1

Dette henger foreløpig i lufta. M presenterer så et fjærlett to takters toogtredevedelsbasert motiv:

Eks.2

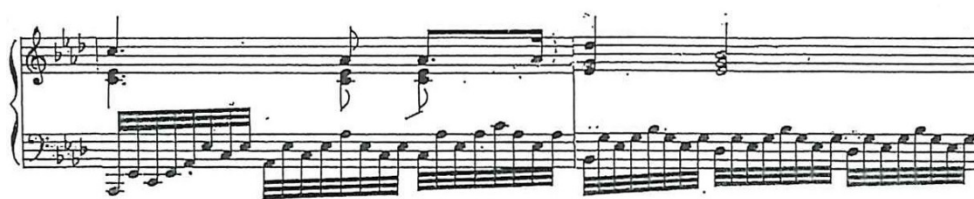
som utvikles, stiger og modulerer til et subito p ST. Det videre forløp er helt umystisk, vekslende mellom lyrisk og energisk uttrykk.

Hele eksposisjonen minner om stemningen fra op. 109, lys, vennlig, konfliktfri. Ikke lett umiddelbart å oppfatte er et av Beethovens virkemidler for å oppnå denne stemningen: inntil t 40 finnes det ikke én funksjonell moll-akkord i satsen. Nesten programmatisk slås derved den lyse dur-karakteren fast. (I nesten hele 1.sats av sin 6. symfoni gjør han det samme og i samme hensikt.)

Idet vi hører begynnelsen av GJ (t 40-43) blir to ting raskt klare: dur-fortryllesen er brutt, og t 1-4 (som jeg heretter kaller m1) viser seg å ha større betydning enn som vakker preluderer til et hovedtema. m1 blir det motiviske materiale i tre sekvenserende 4-taktsfraser (t 44-55), nå liksom søvngjengeraktig og nesten retningsløst – fortryllesen brutt, tråden mistet - inntil vi nærmest ved en tilfældighet finner igjen hovedtonearten Ass og reprisen kan begynne.

Og nå er ingen tvil lenger mulig – m1 er en del av HT, karakteren av innledning er borte:

Eks.3



Toogtredevtedelene fra M deltar og forvandles derved fra overgangsfigur til et etter hvert jublende kontrapunkt til HT, m1 får en sekvensert (forkortet) repetisjon og danner en 8-taktig periode med seg selv, før det viser seg at jubelen kom for tidlig, den modulatoriske prosessen fra GJ er umulig å stanse siden hovedtonearten ikke ble gjeninnført overbevisende nok (dette husker vi fra op. 106) – og vi får resten av HT i Dess. Men tråden er nok en gang mistet, temaet fortaper seg i den fjerne tonearten E, vi får M (som denne gangen ikke modulerer) og til og med et påbegynt ST (t 76-77) i denne tonearten før musikken liksom merker at noe er galt, bryter av og prøver å redde situasjonen. Den modulasjonen – om den kan kalles det - fra E til Ass som skjer mellom t 77 og t 78 er noe av det merkeligste i hele satsen (Beethovens gamle komposisjonslærer Haydn hadde ristet på hodet):

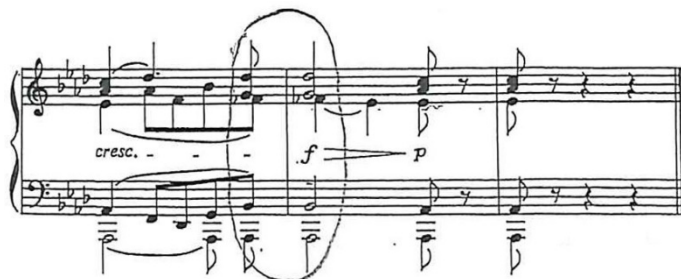
Eks.4



Mindre overbevisende er det ikke mulig å komme seg tilbake til hovedtonearten - og dette blir liggende som et uløst problem gjennom resten av reprisen, uten at forløpet er vesentlig annerledes enn første gang. Etter at toogtredevtedels-motivet lager en ny ansats til jubel i begynnelsen av codaen (t 105-110) blir vi igjen snytt for dets høydepunkt idet satsen avsluttes i en mer ettertenksom tone (fra t 111). Den siste tretakters frasen (t 114-116) innfører en dominantseptimakkorden med liten none over

et ass-orgelpunkt, noe som i dette dur-landskapet blir en ganske smertefull dissonans, og de to korte tonikaakkordene som avslutter satsen virker mer som de holder pusten enn som de puster ut. Satsen krever en fortsettelse (igjen viser notasjonen en ubrutt forbindelse mellom 1. og 2.sats):

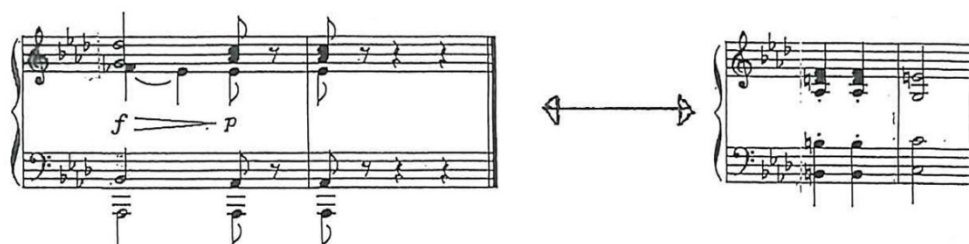
Eks.5



Men 2.sats (i scherzoform) bringer ingen løsning. Denne satsen med et nesten trivielt HT (t 1-8, visstnok en melodi sunget av Wiens gategutter) og en ganske usofistikert, strofisk form kommer som et provokasjon mot det lyse og opphøyde som tross alt preget 1.sats. Trioens surrealistiske lek med åttendeler, synkoper og asymmetriske *ff*-utbrudd hjelper heller ikke.

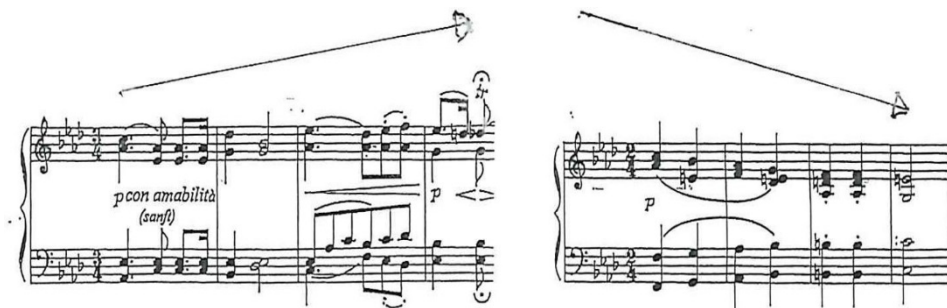
Det sofistikerte her finnes under overflaten, i forbindelseslinjene bakover. Motivet i t 3-4 som er et karakteristisk og gjenkjennbart trekk ved scherzo-delen er faktisk en rytmisk krepes av 1.sats' to siste takter:

Eks.6



Enda mer betydningsfullt: de fire første taktene i 2.sats er en forenklet omvendning av de fire første taktene i 1.sats (m1). Dette vakre motivet opplever altså her en profanering:

Eks.7



Etter fire aggressive *sf* dør satsen ut i en utspredd F-dur akkord. Den omtydes til en dominantakkord i b og blir dermed en opptakt til den dypt originale og mangefasetterte 3.satsen. Denne satsen må nå forholde seg til en konfliktsituasjon, subtielt antydnet i 1.sats, manifestert i 2. sats. Den ytre form kan - som i 1.sats i op. 109 - oppfattes som en

hybrid mellom to satstyper, her en adagio og en fuge, begge repetert, og med en avsluttende coda (Czerny misforstår og betegner den første fugen som 4.sats). Et overflatisk forsøk på en original formell nyskapning? Nei, satsens form vokser fram som et nødvendig resultat av et musikalsk forløp.

Adagioen formidler stille melankoli i t 1, et streif av lys i t 2, før t 3 bringer melankolien tilbake og åpner for resitativet i t 4. Som en *vox humana* kommenteres det som er skjedd, og noe av det som griper er at tonene i resitativet hentes fra den omvendte m1 i HT i 2.sats, ikke fullstendig og knapt gjenkjennbart, men likevel med virkning av en nølende, nesten stammende repetisjon av dette motivet:

Eks.8



I åpningen av den følgende klagesangen (t 9-10) hører vi denne forbindelsen helt tydelig:

Eks.9

Med andre ord: det profanerte m1 sublimeres til en klage over seg selv og sin skjebne. Ariosoen (t 9-24) kan oppfattes strofisk med fire firetakts fraser eller som en todelt Lied (8+8) og avsluttes omkvedaktig i t 25-26.

En antydet krepes av omkvedet lar m1 gjenoppstå i sin urform, nå som fugetema (t 26-30), men asketisk redusert til sine kjernetoner, avkledd sin inntagende rytmiske plastisitet og ornamentering (se neste side eks. 10),

Eks.10

Fuga
Allegro ma non troppo

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two systems of staves. The top system is in G major and 3/4 time, with dynamics including *dim.*, *pp*, and *p*. The bottom system is in C minor and 3/4 time, with dynamics including *p con amabilità (sarfi)* and *p*. Arrows connect notes between the two systems, indicating a modulation or a specific musical relationship.

og en gjenoppbyggingsprosess begynner.

Fugen faller i tre deler:

1. (t 26-65): i Ass. Gjennomføring av temaet i alle tre stemmer (t 26-40), mellomspill (t 40-45), *comes-* (utvidet) og *dux*-innsatser (t 45-51 og 53-57), mellomspill og forsøk på modulasjon (t 57-62), *comes*-innsats (t 62-66). Etter et modulerende mellomspill (t 66-72):
2. (t 73-101): i c og seinere Dess. *Comes*-innsats (sterkt utvidet og etterhvert modulerende) i c (t 73-81), mellomspill, modulerende til Dess (t 81-87), *dux* og *comes* i Dess, tilløp til tetteføring av *comes* (t 87-95), mellomspill og orgelpunkt på dominanten til Ass (t 95-101).
3. (t 101-114): i Ass. *Comes*-innsats, igjen med tilløp til tetteføring (t 101-105), tetteføring av utvidet og akselerert *comes* (t 105-109), halvkadens til dominant (t 109-114).

Kontrapunktene til temaet i den første gjennomføringen danner sammen med temaet selv utgangspunktet for nesten alt det melodiske materialet i denne fugen. Kompositorisk får den dermed en økonomi som kan måle seg med Bachs B-dur-fuge fra Wohltemperierte Klavier I. Uttrykket er likevel, med unntak av c-moll innsatsen, ikke strengt, snarere generøst og avbalansert, harmonisk og forsonende, alt 2.sats ikke var. Den stiger til et stort klimaks i 3.del og vi forbereder oss på en mektig konklusjon, kanskje noe i stil med Händels oratoriefuger. Her skal m1 få sin oppreisning! I stedet følger et *diminuendo* og en totalt uventet modulasjon – om noen harmonisk forbindelse noen gang skal fortjene betegnelsen "skuffende oppløsning" må det være den vi hører her. Vi befinner oss nå helt uventet i g, et halvt trinn for lavt – som symbol på kraftløs sammensynkning, og klagesangen intonerer igjen (t 116), denne gangen fragmentert, uten å make lengere linjer og kontinuitet. Fugens møysommelige forsøk på å løse konflikten mellom 1. og 2.sats synes forgieves (se neste side eks.11):

Eks.11

Om leseren setter seg ved et klaver og selv prøver å lage en "normal" konklusjon på fugens klimaks og dermed på hele op.110 tror jeg man vil oppleve det som plausibelt at sonaten her kunne slutte med jubel. Slik ville den dessuten få en tilnærmet normal storform. Man vil nok likevel oppleve en viss utilfredshet ved en slik slutt, kanskje en følelse av ubalanse (og det ikke bare fordi man kjenner fasiten). Vi befinner oss faktisk i en situasjon beslektet med den i 3. del av fugen i op.106 – forsøket på forløsning kommer for tidlig, vekten av det som er skjedd tidligere er for stor - og dessuten er det noe som mangler. Igjen tvinger en fortsettelse seg fram.

De profundis vokser nå en amorf G-dur gradvis fram fra t 132 i stedet for den ventede moll-avslutningen, nesten på impresjonistisk vis lysner den og tynnes den ut i t 135-136 og vi får fugetemaet på ny (t 136-140), denne gangen i omvendning og *una corda*:

Eks.12

Dette var det manglende ledd som gjorde det tidligere forsøket på avslutning forhastet. Omvendningen av m1 har hittil i sonaten framstått som både profant og klagende, denne gangen viser det seg fra en annen, lutret side - sart, lyst og smilende. Veien er nå åpen for et nytt forsøk på avslutning, en ny fuge innleder denne prosessen. Først forsiktig,

men etterhvert med gradvis fornyet energi, samler sonaten seg til en jublende konklusjon.

Måten dette skjer på er ytterst fascinerende: Etter at temaet blir gjennomført i alle stemmer får vi en overtallig og variert innsats av *comes* i c-moll-drakt som blir tonearten videre. C-moll var det strenge øyeblikk i den første fugen, her blir strengheten bare et minne og underlige ting foregår: I tettføring mellom to stemmer kommer fugetemaet i sin opprinnelig form tre ganger diminuert og etter hvert forkortet (t 152-160) og det abstraheres gradvis til bare å beskrive temabevegelsens retning. Overstemmen kontrapunkterer med *comes* i synkopert augmentasjon:

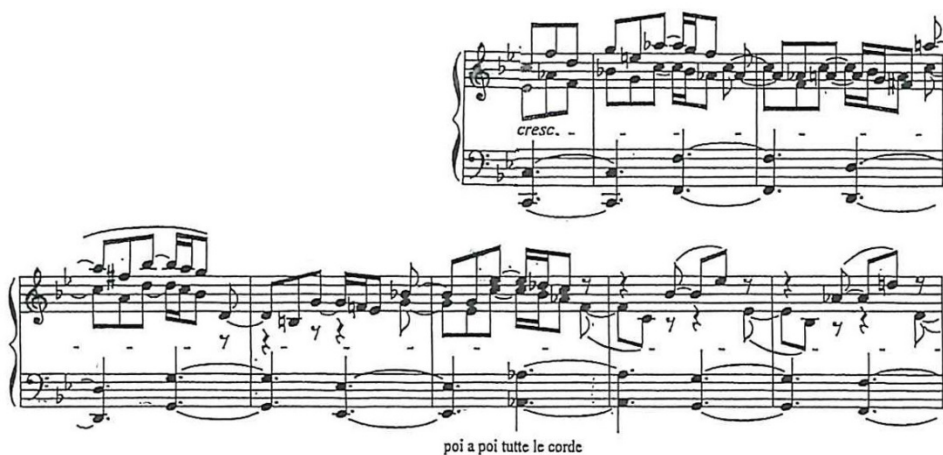
Eks.13



The image shows a musical score for Example 13. It consists of two systems of music. The top system features a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The violin part has a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part provides accompaniment with chords and moving lines. The bottom system continues the piano part, showing a dense texture of chords and moving lines, with some notes marked with 'y' for accents. The key signature is C minor, and the time signature is 3/4.

Neste frase (t 160-168) bringer det diminuerte temaet i parallell bevegelse og med nye forkortninger i to stemmer mens understemmen bringer *dux* synkopert og augmentert:

Eks.14



The image shows a musical score for Example 14. It consists of two systems of music. The top system features a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The violin part has a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part provides accompaniment with chords and moving lines. The bottom system continues the piano part, showing a dense texture of chords and moving lines, with some notes marked with 'y' for accents. The key signature is C minor, and the time signature is 3/4. The instruction 'cresc.' is written below the piano part in the first system, and 'poi a poi tutte le corde' is written below the piano part in the second system.

Dette innebærer en ganske hørbar akselerering av det musikalske forløp (som beskrevet i overskriften til denne fugen: *nach und nach wieder auflebend*). Sluttet av *dux*-innsatsen gir mulighet for en ny modulasjon til Ess, med et roligere tempo men med en ny tematisk akselerering, temaet er nå seks ganger diminuert, i tillegg forkortet og ytterligere abstrahert, og det danser stadig muntrere rundt mellomstemmens nesten ugjenkjennelige versjon av en temainnsats i opprinnelige noteverdier (t 168-174), (se neste side eks.15):

Eks.15

Musical score for Example 15. The top system shows piano accompaniment with dynamic markings *p* and *m.d.*, and tempo instructions *Meno Allegro. Etwas langsamer*. The bottom system shows a vocal line with lyrics *poi a poi più moto* and *nach und nach wieder geschwinder*, and dynamic markings *cresc.* and *m.d.*.

Ess modulerer til Ass, tempoet øker og vi er klar for den endelige restitusjon av m1 med intonasjonen av fugetemaet i opprinnelig form og toneart (t 174 og ut):

Eks.16

Musical score for Example 16. The top system shows piano accompaniment with dynamic markings *m.d.*, *f*, and *mf*. The bottom system shows piano accompaniment with dynamic markings *f* and *mf*.

Og sekstendelstemmen bidrar. Sekstendelene, helt fra de innføres i t 168 og ut resten av satsen abstraherer temaet mer og mer og i et stadig økende tempo, det forvandles gradvis til ren bevegelse og nærmer seg slik mer og mer karakteren til toogtrevedtedelsmotivet fra 1.sats - dette motivet, som flere ganger i den satsen strakte seg mot et klimaks som aldri kom, får her endelig sin forløsning. Alt mens motstemmen bringer en *dux-* (t 174-178), en *comes-* (t 178-184), en sangbar og uttrykksfullt viderutviklet *dux-* (t 184-200) og nok en utvidet og konkluderende *dux-*innsats (t 200-209) inntil sekstendelene ved hjelp av pedalen danner en jublende tonikaakkord med bruk av nesten hele klaverets register.

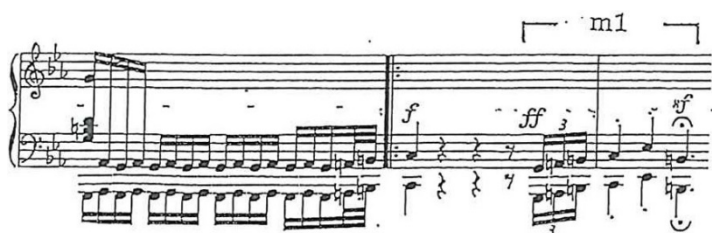
Hver tone, fra t 152 og til siste akkord, er således avledet fra fugetemaet. Det i sin tur er avledet fra et motiv (m1) som vi lurte på om bare var en vakker introduksjon først gang vi hørte det og som viste seg å være sonatens viktigste byggestein. Slik blir form og innhold ett.

SONATE i c op.111

Med forminskede septimakkorder og aksentuerte dobbelpunkteringer kastes vi direkte ut i det forrevne og disharmoniske psykologiske landskapet som er identiteten til 1.sats i op. 111. Introduksjonen – *maestoso* - og hoveddelen – *allegro con brio ed appassionato* - må tilsammen være en av Beethovens mest diskontinuerlige komposisjoner og vi opplever et radikalt samsvar mellom musikkens emosjonelle uttrykk og måten den er strukturert på.

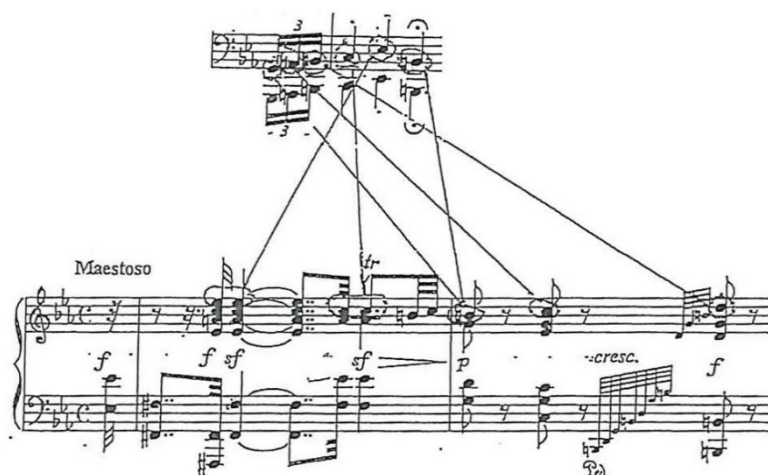
Introduksjonen bringer oss ved hjelp av sekvenseringer og oppspalting av det 2-taktige åpningsmotivet hvileløst gjennom en rekke tonaliteter uten at vi noen gang fornemmer en hovedtoneart, før den finner et tonalt sentrum i *g* med tydelig dominantfunksjon i *c* (t 11). Dobbelpunkteringen forsvinner, en dyp *g* intonerer etterhvert en *pp*-trille som stiger og akselerer inntil den kulminerer på grunntonenen *c*, deretter en dramatisk pause som følges *ff* av et kort, enstemmig, kamppreget og trassig motiv (m1), antakelig starten på allegroen:

Eks.1



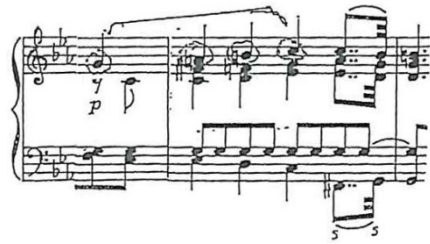
Dette er det helt åpenbare forløp. Men under overflaten skjer det mer i denne introduksjonen. Som et spøkelse er m1 tilstede allerede fra første takt. Tonene *ess-c-h* i åpningsmotivet er en permutasjon av m1's *c-ess-h* og m1's opptaktstriol foruttas som en antydning, transponert, i overstemmen i t 2:

Eks.2



I t 12 og 14 (med opptakt) får vi et tydeligere "vardøger" - overstemmens *g-a-h-c*, som en ekstrem og høyspent *sostenuto* av opptakten i m1, før dobbelpunkteringen avbryter og avbøyer (se neste side eks.3):

Eks.3



m1 i t 20 blir således den hørbare manifestasjon av introduksjonens latens, *maestoso*-en blir en skapelsesprosess med allegroens hovedmotiv som resultat.

Allegroen er i sonateform og ser rent skjematisk slik ut: HT (t 20-35), M (t 35-49), ST (t 50-55), S (t 56-69), GJ (t 70-91), reprise (t 92-149), coda (t 150 og ut). Bak skjemaet skjer følgende: Det nyskapte m1 repeterer seg selv etter en fermate, følges så av et nytt like trassig motiv (m2) som i sin tur får en *ritenente* repetisjon:

Eks.4



En parti med unisone sekstendeler følger (t 24-29). Skjult i disse ligger det figurerte m2 (t 24-26) og triolbevegelsen fra m1, hemiolisk og i omvendning (t 26(midten)-27). Første halvpart av t 26 utgjør en halvkadens til dominanten mens *sforzati*-ene fra t 26 danner en sekvensert augmentasjon av m1's trioler. Det hele avsluttes med en nedadgående skala som visker ut alle motiviske forbindelser. Man kunne la det kaotiske ved disse taktene illustreres ved å lage nye taktstreker, noe som gir følgende mønster: $4/4+3 \times 2/4+2 \times 3/4+4/4$ (se neste side eks.5):

Eks.5

The image shows three systems of musical notation for piano. The top system is a grand staff with a treble clef and a bass clef, marked with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a *resc.* (ritardando) marking. The middle system continues the piece with a *sf* (sforzando) marking and includes a sequence of fingering numbers: 2 1 5, 1 3, 5 1, 3 5, 2 1, 5 1, 2 3. The bottom system shows a *sf* marking in the treble clef and a *p* (piano) marking in the bass clef, with a fingering number 1 3 5.

Fraværet av et regelmessig metrum er et stadig tilbakevendende kjennetegn ved satsen, og denne delen, full av fragmenter, kan vel knapt kalles et hovedtema i konvensjonell forstand.

T 29 innebærer et nytt forsøk på temadannelse, nå ved hjelp av harmonisering og et jevnt åttendelsakkompagnement:

Eks.6

The image shows a single system of musical notation for piano. It is a grand staff with a treble clef and a bass clef, marked with a key signature of two flats and a common time signature. The piece begins with a *p* (piano) marking in the bass clef and a *poco ritenente* marking above the staff. The notation consists of several measures of music with various rhythmic patterns and dynamics.

m2's nøling avbryter prosessen nok en gang og etterfølges denne gang av sin stadig mer insisterende sekvensering. Som en klage kommer kadensen i t 34, *espressivo* og igjen *poco ritenente*, før metrumet atter forskyves og m1 midt i t 35 gjør et tredje forsøk på skape et kontinuerlig tematisk forløp.

Her høres det ut til å lykkes - m1 og m2, sistnevnte i figurerte sekvenser (som i t 24-25), gir for første gang *allegro*en flyt og framdrift. Et kontrapunkt i åttendeler som permuterer m1 bidrar i dette fugato-partiet (se neste side eks.7):

Eks.7



Det viser seg imidlertid snart at vi nå er i modulasjonsdelen, tydeliggjort av nye motivinnsatser i Ess og Ass. Hver av innsatsene innebærer en markant avbrytelse av motstemmen, strukturen i dette partiet er tre 31/2-takts fraser (eller tre ganger mønsteret $3 \times 4/4 + 2/4$), noe som forsterker det forrevne uttrykket. Det kunne ha fortsatt i en evig kvintsirkel - idet Dess nå protesterer imidlertid t 48-49 i form av gigantiske halvnotesprang, to aksentuerte *ess*-er stopper bevegelsen og helt uventet kommer et forsiktig streif av sol innover landskapet (i den for sonateformen uvanlige subdominantparallell-tonearten Ass, t 50-55). Dur/moll-polariteten som virkemiddel er helt sentral i introduseringen av denne ST-delen som representerer et nølende håp. Men i likhet med HT-delen inneholder heller ikke denne delen noe fullstendig tema. Ansatsen til et motiv (m3) og dens ornamenterte og dermed stadig mer oppløste *ritardando*-repetisjon er det vi hører før delen dør ut, og pausen som følger etterlater oss i usikkerhet:

Eks.8

The musical score for Example 8 consists of three systems. The first system shows a piano piece with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings (*ff*, *sf*, *sf*, *p*) and performance instructions (*ritar - dan - do*). The second system continues the piece with a tempo marking of *meno allegro* and a *ritardando* section. The third system shows a final section of the piece with a tempo marking of *Adagio*. The score also includes a section labeled *m3* and a section labeled *12*.

Den utsprede forminskede septimakkorden som innleder sluttsatsen kommer som et knyttneveslag. S (t 56-69) beholder riktignok dur-tonaliteten, men framstår her mer i skikkelse av mørkets triumf enn optimisme. m1 - i kombinasjon med omvendingen (i enhver forstand) av m3 opptrer igjen, i avbrutte fraser og med den samme forrevne uavhengigheten av taktstrekene som før:

Eks.9

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings 'ff' and 'sf' are present. Chord labels 'm1' and 'm3' are placed below the bass staff, with brackets indicating their duration. The second system continues the melodic line in the treble clef and has a simpler accompaniment in the bass clef.

Avslutningen (t 69) snur signalet fra t 50 rundt før hele denne opprivende eksposisjonen repeteres og GJ (t 69b-91) kan ta til:

Eks.10

The image shows two musical staves for piano accompaniment. Both staves have a treble clef and a bass clef. The left staff has a dynamic marking 'sf'. A double-headed arrow points between the two staves, suggesting a comparison or relationship between the musical material. The notation includes chords and melodic lines.

Den innledes som et ekko av S, m1 i kombinasjon med m3 klinger denne gang utmattet (t 72-75), m1 og m2 prøver så kvintsirkel-imitasjoner (t 76-81) lik dem som foregikk i M (t 35-49), men det forblir kraftløst. De små restene av sekstendelsbevegelser som finnes her forener seg i t 82 og gir etterhvert m1 ny energi til en sekvensert oppbygning på et *g*-orgelpunkt - dominanten til *c* - der harmoniseringen av m1 i forminskede septimakkorder skaper ganske krasse dissonanser (t 86-91). m1 (etterfulgt av m2) i hovedtonearten nås faktisk to takter før det harmoniske forløp er fullført slik at innsatsen i t 91 får karakter av både reprise og repetisjon - nok et tegn på satsens mangel på balanse.

Reprisen bringer en sterkt forkortet HT-del. Verd å merke seg er på hvilken måte m2

nøler denne gangen (t 94-95) – to ganger, *ritardando* og i en inderlig harmonisering – en siste bønn om å finne en annen vei?:

Eks.11

Forgjeves, på ny slynges vi ut i M's fugato (t 100-115) som i t 108-113 lar begge stemmer bevege seg i sekstendeler som en potensering av det kjempende uttrykket. Solstreifet i form av ST-delen oppstår igjen, nå i C. Forløpet er også det samme, slik at vi i pausen i t 121 uvilkarlig husker det slaget som fulgte forrige gang og forbereder oss på et nytt sjokk.

Det som følger er imidlertid en langt mer tilintetgjørende begivenhet og utgjør satsens tragiske høydepunkt - forvandlingen av m3 fra C-dur til f-moll, først antydnet, så manifest (t 122-131):

Eks.12

Dur/moll-polariteten får her sin ytterste tilspissing – i tillegg til den forvandlingen som vi umiddelbart hører peker f-moll mot m3's opprinnelige Ass-dur-toneart og negerer denne (det motsatte forløp av i fugen (6.del) i op. 106). Det forsiktige håpet m3 forsvinner. Når m3's kvintol-ornament så i løpet av t 128-131 gradvis forvandles til desperate utrop, understrekes tragedien, og det følgende S (t 132-149) blir denne gang et uttrykk for fortvilelse. Fire knusende synkoperte slag bygd på m1's stigende ters (t 146-147) fullbyrder prosessen – deretter mildnes slagene. Vi er klare for en konklusjon.

Og konklusjonen er resignasjon, symbolisert ved codaens spenningsløse subdominantpreg (t 150 og ut). Videre kamp er forgieves, med et sukk (t 156) aksepteres situasjonen og satsen toner ut **pp** – i dur:

Eks.13

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piece. The third system concludes with a *p dim.* marking followed by a *pp* dynamic marking and a fermata over the final chord.

Om dette er den tradisjonelle store tersen i en avslutningsakkord i et moll-verk, eller noe annet – svaret overlates til 2.sats.

Denne myteomspunne satsen, *adagio molto semplice e cantabile*, er en bredt anlagt variasjonssats i C-dur bestående av et tema, fire variasjoner og en utstrakt coda.

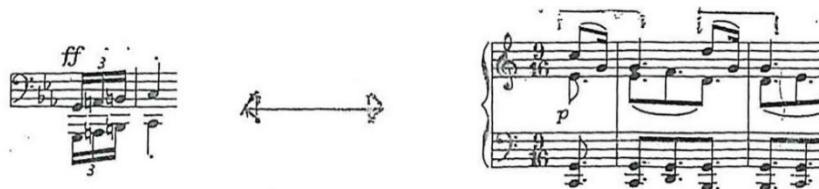
Temaet er, som temaet i siste sats i op. 109, i todelt Lied-form. Variasjonsteknikken her er den til Beethoven å være heller gammeldagse figuralvariasjonen, der melodisk kontur og harmonisk forløp beholdes uforandret mens ornamenteringen varieres. Hele satsen kjennetegnes av enkelhet, balanse, fravær av konflikt og drama. Uttrykket er åpent, det man umiddelbart hører er det det er, her er ingen undertekst, som så ofte ellers i de siste sonatene. (Det finnes en manuskriptside til denne satsen med Beethovens påskrift: "*einfacher, immer einfacher*", (enklere, stadig enklere)). Figuralvariasjon blir i denne sammenheng den eneste mulige variasjonsteknikken.

Denne satsen taper sin mening løsrivet fra den sammenheng den står i. I alle deler er den det 1. sats ikke er, og det gjelder ikke bare dur/moll-polariteten og den åpenbare kontrasten mellom dramatisk og lyrisk uttrykk. Der 1.sats er fragmentert er 2.sats organisk. Der 1.sats er diskontinuerlig er 2.sats kontinuerlig. Der 1.sats nærmest er atematisk bygger hele 2.sats på temaets vakre cantilene. Der frasene i 1.sats er irregulære og forrevne beveger 2.sats seg i lange, rolige åttetakts-fraser. Der 1.sats modulerer beholder 2.sats med ett unntak hovedtonearten C gjennom det hele.

Henger så de to satsene sammen bare i kraft av å være hverandres motsetning? Jeg tror ikke det og mener nøkkelen ligger i 1.sats' tragiske avslutning og etterfølgende resignasjon. Budskapet kunne være: ikke kjemp lenger, akseptér situasjonen, se deg rundt og du vil oppdage det kosmos som du selv bare er en liten del av - 1.sats' kjempende individ blir en del av 2.sats' grenseløse univers, dur-avslutningen i 1. sats blir en bro til det som følger. Motivisk forbindelse mellom satsene med viktig symbolsk

betydning finnes, idet den dramatiske triolopptakten til m1 i 1.sats med toneomfanget *g-c* forvandles til den mildt fallende kvarten *c-g* som utvides til *d-g* i variasjonstemaets første takter:

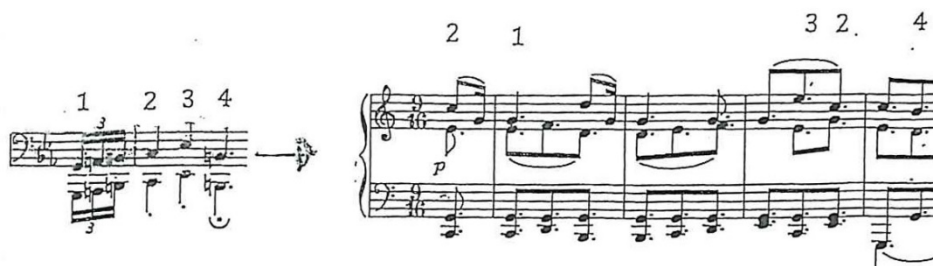
Eks.14



Dette gir et gripende perspektiv til den ytterst uttrykksfulle formen dette motivet får i satsens avslutning (se neste side eks.17).

Videre kan tonene i variasjonstemaets første fire takter oppfattes som en permutasjon av m1 og symbolisere hele dette motivets forvandling:

Eks.15



Satsens forløp er i store trekk slik: Temaet og de tre første variasjonene danner et stadig tettere og mer finnervet rytmisk vev med et vitalt klimaks i var.3. Var.4, to variasjoner i en, er nesten impresjonistisk i sin statiskhet. Siste del utvides og utvikles etter hvert ut av det statiske, mot codaen som kan sies å begynne i t 106. Her, i kombinasjon med åpningsmotivet, introduseres for første gang trillen - satsens hurtigste bevegelse - som spiller en så avgjørende rolle for uttrykket i avslutningen, satsen forlater for første og eneste gang C og modulerer til Ess. I t 118-119 får vi nå et magisk øyeblikk når t 5-6 i temaet siteres i enorm avstand fra bassens motstemme - en følelse av universets uendelighet oppstår. Det som følger er som en avglans av dette øyeblikket idet fortsettelsen av dette sitatet (t 7-8 i temaet) siteres og sekvenseres i *espressivo* synkoper, alt mens satsen rolig modulerer tilbake til C:

Eks.16



I opptakten til t 131 klinger temaet på ny - man kunne oppfatte denne delen som en femte variasjon, jeg ser heller på den som en Coda, en jublende repetisjon av temaet med en viderespining fra t 146. Første setning av temaet, utvidet og omgitt av **pp** triller og

tremoloer danner satsens eteriske avslutning der det milde fallende kvart/kvint-motivet får det siste ord:

Eks.17

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system starts at measure 170 and continues the tremolo and melodic line. The third system continues the tremolo and melodic line, with a dynamic marking of *pp*. The fourth system continues the tremolo and melodic line, with dynamic markings of *cresc.*, *sf*, *sf*, *p*, *dim.*, and *pp*. The score is written in G major and 3/4 time.

Satsens grunnidé gjør en dypere analyse meningsløs - dens radikale enkelhet er dens innhold.

Det er to omdiskuterte punkter i denne sonaten, begge i 2. sats

1. Ved overgangen til var.2 forekommer et taktskift fra 9/16 til 6/16 sammen med forskriften *l'istesso tempo*. Jeg er temmelig sikker på at forskriften betyr at de tre taktslagene i takten beholder sin lengde, ikke at sekstendel = sekstendel (sml. siste sats

av op. 109, var.6 t 16-17). Hvis det siste var tilfelle ville var.2 og 3 vare kortere enn temaet og de andre variasjonene, deres latente tema ville klinge vesentlig raskere og satsens regelmessige og balanserte arkitektur ville slik forstyrres.

2. I var.4 forekommer et mønster med to overbundne sekstedelsakkorder i h.h. Dette mener jeg er en notasjon for "Bebung", av samme type som f. eks. i t 5 i siste sats av op. 110 eller t 164-165 i tredje sats av op. 106. Dette gir denne variasjonen en fullstendig isorytmisk karakter og virker slik å være mer i pakt med dens idé.

CODETTA

Disse sonatene representerer samlet et bredt musikalsk og også menneskelig univers. Intet motiv er for lite, ingen vending for betydningsløs til å spille en rolle i det. Samtidig ser vi hvordan Beethoven ikke rygger tilbake for noe virkemiddel og ikke tar noen konvensjonelle estetiske hensyn om det tjener hans hensikt og det han vil uttrykke. Heri ligger hans modernitet, etter min oppfatning blir det umulig å avvise samtidsmusikk etter å ha levd seg inn i denne musikken.

Hver av disse sonatene bygger sin egen individuelle verden, med sitt eget individuelle budskap. Vi merker oss at fire av sonatene (op. 109 er et unntak) har hvert sitt "ulykkespunkt" – *fugato*-en i op. 101, h-moll-sjokket i op. 106, 2.sats i op. 110 og sidetemaets skjebne i op. 111 – og at de alle på forskjellig vis slutter med håp. Man kan velge å kalle det budskapet dette impliserer naivt, men man kan ikke unngå å bli grepet av det slik Beethoven formulerer det med rent musikalske virkemidler. Noe ytre program ligger ikke til grunn, det er måten han strukturerer sine idéer på, måten fraser formes på, motiver forholder seg til hverandre på, harmonier og tonearter, rytmer og dynamikk settes mot hverandre på, som skaper resonans hos lytteren og lar de foran beskrevne forløpene dannes i hennes eller hans fantasi. Om jeg med analysene mine har klart å vise hvordan form og innhold hos Beethoven slik blir to sider av samme sak og går opp i en høyere enhet har ikke arbeidet mitt vært forgjeves.