

Kurs: **CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15hp**  
2014

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180hp

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Incca Rasmusson

Examinator: Peter Berling Carlson

Andreas Lundmark

# **Beethoven: Sonat för horn och piano, F-dur op. 17**

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.

# Innehållsförteckning

<b>Inledning</b> .....	<b>4</b>
<b>Bakgrund</b> .....	<b>5</b>
Ludwig van Beethoven, kompositören .....	5
Giovanni Punto, hornisten .....	6
Sonatens tillkomst.....	7
<b>Struktur och analys</b> .....	<b>7</b>
Sonatens tre satser.....	7
Sats 1, Allegro moderato .....	8
Sats 2, Poco Adagio, quasi Andante .....	9
Sats 3, Rondo, Allegro moderato.....	10
<b>Min instudering och reflektion</b> .....	<b>11</b>
<b>Slutsats</b> .....	<b>13</b>
<b>Referenser</b> .....	<b>14</b>
<b>Bilaga</b> .....	<b>15</b>
Motivkatalog.....	<b>Fel! Bokmärket är inte definierat.</b>



# Inledning

Som titeln avslöjar så har jag valt att skriva om och fördjupa mig i Ludwig van Beethovens sonat för horn och piano i F-dur, op. 17. Det finns flera anledningar till att jag valt just detta stycke. En anledning är att jag alltid haft en förkärlek till den wienklassiska och romantiska repertoaren för hornet. Jag tycker det är väldigt roligt att spela den typen av musik och jag gillar utmaningen i att det som på pappret ser lätt och grundläggande ut, i praktiken faktiskt är svårt att göra musik av. Hur ska man få den till synes lätta notbilden att låta precis så lätt som den ser ut att vara, och samtidigt lyckas förmedla någonting till den som lyssnar?

En annan anledning till att det blev just Beethoven är för att den från början är skriven för naturhorn och inte ett modernt horn som jag spelar. Jag tyckte det kunde vara intressant att titta lite på skillnaderna och även om jag inte kommer spela den på ett naturhorn så kan tankarna och insikterna jag får genom att tänka i naturhornsbanorna sätta spår i min tolkning och mitt framförande av stycket.

Jag har valt att lägga upp mitt arbete så att jag först ger en kort bakgrundspresentation av både Beethoven och styckets tillkomst för att sedan göra en analys och beskrivning av satserna. Därefter tänker jag beskriva min egen instudering av stycket och vilka svårigheter och tankar jag stött på.

# Bakgrund

## Ludwig van Beethoven, kompositören

Ludwig van Beethoven föddes troligen den 16:e december 1770 i Bonn i furstendömet Köln i nuvarande Tyskland. Det finns inga bevis för att det skulle vara just den 16:e han föddes, däremot finns hans dopbevis från den 17:e december och på den tiden var det tradition att man döptes dagen efter man var född.

Beethovens far hette Johann van Beethoven och var verksam som tenor vid hovet, och hans mor var Maria Magdalena född Keverich. Beethoven hade sex syskon men bara han själv och två yngre bröder överlevde spädbarnsåldern. (Klein, 1975, sid. 360; Kjellberg, 2007, s. 436-438)

Sin första musikaliska utbildning fick han i hemmet av pappan, som också undervisade i piano och fiol. Då var den unge Ludwig bara fem år gammal och redan två år senare så gjorde han sitt första offentliga framträdande. Som trettonåring började han arbeta som cembalist vid hovkapellet i sin hemstad. Han ska under den här tiden blivit kallad för "vår näste Mozart" när han skickligt visade upp att han klarade av att spela Bachs Das wohltemperierte Klavier. (Kerman, Tyson, Burnham, Johnson & Drabin, 2001, s. 73)

När Beethoven var sjutton år gammal träffade han för första gången Mozart i Wien och hans önskan var att få flytta dit och studera för honom på heltid, men olyckligt nog gick hans mor bort och han var tvungen att flytta hem för att hjälpa till med att ta hand om familjen. När han till sist kunde åka tillbaka till Wien så hade Mozart tyvärr redan dött så Beethoven blev då istället elev till Haydn. Beethoven var inte riktigt nöjd med Haydn som lärare och började istället studera för bland andra Antonio Salieri. (Klein, 1975, s. 360-361)

Beethoven var under hela sin livstid flitigt verksam som både kompositör och pianosolist. Hans verklista är lång och den består bland annat av nio symfonier, fem pianokonsalter, 32 pianosonater, en violinkonsert, tio violinsonater, en opera och en stor mängd kammarmusik för olika sättningar. (Kerman et al., 2001, s. 115-133)

Redan vid uruppförandet av sin första symfoni i C-dur op. 21 började Beethoven märka av att han hade en allvarlig hörselskada. En skada som med åren bara skulle bli värre och värre. Han blev starkt påverkad av denna och övervägde tidigt att ta sitt liv. När han skrev sin nionde och sista symfoni var han helt döv och det sägs att han vid uruppförandet inte kunde höra applåderna och när han vände sig om och såg att publiken verkligen hade älskat den ska då ha brustit ut i gråt. (Klein, 1975, s. 363-364; Kjellberg, 2007, s. 441-442)

Beethoven gifte sig aldrig, även om han ofta sägs ha förälskat sig i olika kvinnor och även friat till några av dem. Den 26 mars 1827 dog han, 67 år gammal, döv, men väldigt framgångsrik. (Klein, 1975, s. 361)

## Giovanni Punto, hornisten

År 1800 när Beethoven var 30 år gammal skrev han sin sonat för horn och piano i F-dur op. 17. Han skrev den till en man som hette Jan Václav Stich som under sitt alias Giovanni Punto var en av dåtidens största hornvirtuoser.

Punto föddes 1746 i nuvarande Tjeckien. Hans far var en bonde som jobbade för greven Joseph Johann von Thun, men av någon anledning fick greven upp ögonen för den unge Jan och beslutade att han skulle få studera musik och då framförallt horn. Greven skickade honom till en mängd olika lärare i både Prag och München och till slut hamnade han i Dresden hos Anton Joseph Hampel som var känd för att ha uppfunnit handstoppnings tekniken som är ett sätt att med hjälp av handen modifiera tonen och på så vis kunna spela mer kromatiskt. (Morley-Pegge, Fitzpatrick & Hiebert, 2001, s. 601-602)

Dåtidens horn såg ju inte ut som de gör idag med ventiler utan var bara stora och runda. För att kunna spela i alla tonarter bytte man ut byglarna för att stämma om hela hornet. Detta gjorde att man blev väldigt begränsad i sitt spel då man endast kunde spela tonerna i naturtonsserien från tonarten man för tillfället hade stämt sitt horn i. Naturtonsserien innebär alltså de toner som man kan spela på ett blåsinstrument enbart genom att ändra på luftströmmens intensitet. Man gör en slags överblåsning av tonen så att den slår över till nästa. I det låga registret är det så långt som hela oktaver mellan tonerna men ju högre upp man kommer i skalan desto närmare varandra ligger tonerna. (Morley-Pegge, Hawkins & Merewether, 1984, sid. 232-236; Hiebert, 2001, s. 739-740)

Det var här som Hampel började fundera över hur man skulle kunna göra hornet mer flexibelt och han började utveckla en teknik där man med hjälp av handen stoppar luften och klangen så att man på så sätt kan spela så gott som kromatiskt. Det här kom att bli en av de absolut viktigaste upptäckterna i hornets historia och det var alltså den här tekniken som Punto fick lära sig. Han utvecklade och förbättrade tekniken och blev således en av de absolut främsta naturhornisterna. (Morley-Pegge et al., 1984, s. 232-236; Hiebert, 2001, s. 739-740)

När Jan var i tjugoårsåldern återvände han hem för att arbeta som hornist för greven. Men han var en busig ung man som ofta ställde till med besvär och det slutade med att Jan tillsammans med fyra vänner rymde från hovet. Greven som hade investerat mycket i Puntos utbildning blev såklart arg och skickade sina soldater efter sällskapet med order om att slå ut Jans framtänder så att han aldrig skulle kunna spela horn igen. Som tur var hittade aldrig soldaterna rymlingarna som så småningom hamnade de i Italien och det var nu som Jan bytte namn till Giovanni Punto. (Morley-Pegge et al., 2001, s. 601-602)

## Sonatens tillkomst

Beethoven och Punto träffade förmodligen varandra när Punto var på genomresa i Wien eller vid någon av hans konserter. Det blev i alla fall bestämt att Beethoven skulle skriva ett stycke till en gala på Hofburgteatern i Wien som Punto skulle delta i. Det sägs att Beethoven var expert på att skjuta upp saker till sista minuten. Jag har hört en skröna som säger att han gjorde så även den här gången. Han började skriva stycket dagen innan och på genrepet kvällen innan fanns bara fragment av pianostämman klara så Beethoven fick improvisera resten på plats, men att verket var färdigställt dagen efter. Detta är som sagt en skröna och jag kan inte hitta någon källa som stödjer den men efter vad jag har läst om Beethoven kan jag tänka mig att sanningen inte ligger allt för långt borta. (Morley-Pegge et al., 2001, s. 601-602)

Punto var verkligen känd för att ha en enastående teknik och även om den nya handstoppnings tekniken gjorde att många av tonerna blev dämpade och lite fula så ska han ha spelat fantastiskt fint oavsett ton. Beethoven har verkligen utnyttjat det här när han skrev musiken och både hornstämman såväl som pianostämman (som han skrev till sig själv) är verkligen tekniskt avancerade. Ett riktigt show off-stycke! Framträdandet blev såklart en succé och flera konserter med stycket på programmet bokades in runt om i Europa. (Morley-Pegge et al., 2001, s. 601-602; Ronge, 2014)

Att ha skrivit ett så tekniskt avancerat stycke skapade dock vissa problem för styckets framtid, för vem skulle spela det annat än Punto? Sonaten var ju verkligen anpassad efter Puntos enastående teknik vars like ingen av hans samtida hornkollegor hade. Året efter, alltså 1801, ges det ut en ny utgåva för cello istället för horn. Man vet inte riktigt om Beethoven själv gjorde denna utgåvan men eftersom den gavs ut på förlag så bör han i alla fall ha samtyckt och godkänt den. (Ronge)

Även pianostämman är som sagt krävande och viktig för musiken. Det är inte bara en solostämma med en ackompanjerande pianostämma i bakgrunden. Faktum är att verkets originaltitel är "Sonat för piano med horn" vilket kanske speglar både Beethovens ego men också att pianostämman spelar en viktig roll.

## Struktur och analys

I följande kapitel beskrivs sonatens satser, hur de är uppbyggda samt de olika teman och motiv som förekommer. När jag refererar till de olika motiven finns de att hitta i en motivkatalog som jag sammanställt. (se bilaga) Analysen kan med fördel läsas med antingen hela partituret eller motivkatalogen till hands.

### Sonatens tre satser

1. Allegro moderato
2. Poco Adagio, quasi Andante
3. Rondo- Allegro moderato

## Sats 1, Allegro moderato

Satsen inleds med en *fanfar* (se motivkatalogen) i hornet. Fanfartemat är ständigt återkommande genom hela satsen, dock förekommer vissa variationer av det. Därefter presenterar pianot *huvudtemat* och efter en kort fanfar i både hornet och pianot tar hornet över och spelar *huvudtemat* medan pianot börjar spela arpeggion och brutna ackord.

*Huvudtemat* har en tydlig sentensform och består av åtta takter totalt. Först två takter huvudmotiv som sedan upprepas, detta utgör presentationsdelen. Därefter följer fyra takter fortsättningsdel som avslutas med en kadens.

Att använda sig av arpeggion när man komponerade musik för hornet hade varit populärt ända sedan Vivaldis tid. Som man märker i både pianostämman och hornstämman tyckte även Beethoven om denna kompositionsteknik. Han tvekade inte att verkligen använda sig av Puntos fenomenala teknik i sin komposition.

Huvudtemat är väldigt flödande och melodiskt och till skillnad från det är *sidotemat* lite mer stillastående och har nästan en eftertänksam klang över sig. Det är också *sidotemat* som kommer att presenteras i en mollvariant när vi kommer fram till genomföringsdelen.

Efter *sidotemat* presenteras ett antal olika motiv som bland annat bygger på många synkoper och efter en stor synkopuppbyggnad är vi framme vid expositionsdelens slut, men här är det naturligtvis repris på hela första delen.

När repriserna är genomförd är vi framme vid genomföringsdelen. Det är här de största kontrasterna i satsen förekommer. Först kommer som jag tidigare nämnde *sidotemat* i en mollvariant. Därefter är det en spännande uppbyggnad med fallande treklanger i hornet som leder fram till det mest kontrasterande motivet av alla i satsen. Det motiv jag har valt att kalla för *motiv 3*. Det är ett väldigt kromatiskt motiv som verkligen satte Puntos handstopningsteknik på prov. Om man spelar på ett modernt instrument så verkar kanske inte motivet så utmanande men för att spela det perfekt på ett naturhorn krävs en hel del av hornisten.

Genomföringsdelen är egentligen ganska kort, enbart 36 takter. Därefter är vi tillbaka i återtagningen. Även om Beethoven var en skicklig kompositör och Punto en fenomenal hornist så märker man ändå tydligt att instrumentet besitter en stor begränsning i sig själv. Hur skickligt Punto än spelade så kommer man inte ifrån att de skalfrämmande tonerna kommer att låta lite sämre än de öppna naturtonerna. Även om Beethoven gör vissa harmoniska utsvävningar, till exempel i och med *sidotemat* i moll så rör sig ändå satsen väldigt mycket kring tonikan och han använder skalfrämmande toner mer som effekter och för att förstärka uttryck än till att faktiskt utforska nya harmoniska områden. Återtagningen är i stort sett identiskt med expositionen så när som på ett par små variationer av motiven. Här kommer även en annan teknisk utmaning för hornisten in i bilden, nämligen svaga riktigt låga toner. Från att ha spelat lekfullt i det högre mellanregistret till att landa på pedaltoner i pianissimo krävs att man verkligen bemästrar hornets hela register.

De sista åtta takterna i satsen har jag benämnt som *Coda* och här får man verkligen spela många toner på kort tid och visa att man snabbt kan hoppa i hela registret. Ett riktigt exploderande slut!

Satsen består av tydliga återkommande motiv och har en hög igenkänningsfaktor. Många av motiven bygger på arpeggion och brutna ackord och det finns ofta ett



tydligt ”fråga-svar-tänk”. Ett tydligt exempel på det är *motiv 2* där hornet spelar först och pianot sedan tydligt ger ett svar.

## Sats 2, Poco Adagio, quasi Andante

Den andra satsen i sonaten är väldigt kort, den består enbart av 17 takter med upptakt. Det kan nästan tyckas komiskt kort och det är också möjligt att det var Beethovens intention.

Satsen inleds med att hornet presenterar satsens första *motiv*. Det är ett fanfarliknande motiv men det går i moll och är i *piano*. Temat är väldigt likt första satsens fanfartema med den punkterade sextondelsnoten och trettiotvåändelsnoten i upptakt till en längre fjärdedelsnot. Under tiden spelar pianot bara korta åttondelsackord på första och andra slaget i takterna. Det ger en väldigt stillastående känsla. Pianot svarar sedan med att spela nästan samma sak med skillnad på bara de två sista åttondelarna.

Därefter spelar hornet och pianot samma rytmiska figur som bara är en lite mer utslätad variant av det första motivet men jag har valt att kalla det för *motiv 2*. I takt 8 börjar sedan uppbyggnaden till satsens första höjdpunkt, det här är också den delen som egentligen skiljer sig något överhuvudtaget i rytm och melodi till det andra. Den delen kallar jag *motiv 3*.

Efter detta är det pianot som har den mest spännande rollen då hornet bara spelar korta fanfarstötter på ett klingande c i olika oktaver fram till slutet. Pianot spelar också nästan enbart detta rytmiska motiv fram till de två sista takterna när det blir en uppbyggnad till en kort liten kadens. Den blir som en överledning till den sista satsen som börjar attacca efter att pianot landat med en fermat på ett C7-ackord, alltså dominanten i huvudtonarten.

Anledningen till att satsen är så kort kan bero på flera saker. Exempelvis så vill man kanske i en andra sats ha en annan tonart vilket satsen också har, då den går i f-moll. Men eftersom hornet även här är så begränsat av att följa naturtonserien och att det således blir väldigt många stängda och ”fula” toner om man vill spela i en annan tonart än hornet är stämt i fick det kanske bli en kort sats. Detta för att det helt enkelt var för svårt att skriva långa fina linjer och melodier i hornet, och om man försökte så skulle resultatet kanske inte bli så roligt att lyssna på. Om man sen tänker på vilket tillfälle och anledning stycket är skrivet till så var ju inte målet att skriva vackert och romantiskt utan snarare festligt och imponerande. Beethoven tänkte kanske att det var lika bra att bara skriva något kort för att ”få det överstökat” så att man kunde gå vidare in i finalsatsen där det blir lättare att briljera och imponera på galans besökare.

Jag tycker ändå att satsen är vacker och lite sorgsen i sin enkelhet. Det behövs faktiskt inte mer än de här 17 takterna för att helt skapa en annan stämning som passar fint mellan de två andra satserna. Man får liksom ett litet stilla andrum i den annars ganska festliga stämningen.

### Sats 3, Rondo, Allegro moderato

Efter pianokadensen i sats två så är vi tillbaka i huvudtonarten F-dur när pianot börjar presentera *huvudtemat* i tredje satsen. Temat börjar lite försiktigt i *piano* och får en tydlig riktning framåt i och med den fallande åttondelsrörelsen på slutet. Direkt efter att pianots presentation tar hornet över och spelar även det huvudtemat som första gången avslutas med *motiv 1* som kommer igen ett flertal gånger under satsen. Direkt efter det spelar hornet *huvudtemat* igen men den här gången går det in i *motiv 2*. Det här motivet är direkt kontrasterande till det som varit innan då det istället för den korta och lekfulla karaktären som varit innan blir mycket mer vackert och romantiskt till karaktären. Det står *cantabile* som föredragsbeteckning här och hornisten kan verkligen ta vara på det tycker jag. Under hela den här passagen spelar pianot nästan uteslutande brutna ackord i ett triolmönster vilket hjälper till att få fram den romantiska och böljande känslan.

Här efter kommer en liten mellandel där pianot fortsätter att spela brutna ackord medan hornet fyller i med effektfulla toner som hade varit stängda med handen om man spelat det på ett naturhorn.

När hornet börjar spela *motiv 3* är känslan lekfull men ändå åt det romantiska hållet. I det här partiet är det väldigt tydliga skiften mellan att hornet har melodin för att sedan plötsligt bara spela små ackompanjerande toner till pianots triollinjer. Hornet spelar sedan oktaver i ett triolmönster som avslutas med en skala för att sedan vara tillbaka i *huvudtemat* igen.

När man så kommer fram till *sidotemat* som spelas av hornet så ändrar stycket karaktär igen. Det här temat har en lite allvarligare stämning och det är längre linjer och inte alls i den lekfulla och korta karaktären som *huvudtemat*. När hornet spelat klart sidotemat så kommer det igen men nu i pianot och då spelar hornet små ackompanjerande inpass som kan tyckas märkliga och oviktiga och det kan kännas lite märkligt om hornisten inte inser sin roll som ackompanjatör till pianot.

Här efter kommer ett av mina personliga favoritställen i hela stycket, *motiv 4*. Hornet spelar en förhållandevis tekniskt svår stämning med skalfrämmande toner, förslag och accenter som kan bli väldigt effektivt. Det här motivet är både vackert och lite smärtsamt. När hornet spelat det klart kommer det igen men då i pianot och hornet får återigen ta på sig rollen som ackompanjerande.

*Motiv 5* som kommer närmast är överledningen till att *huvudtemat* kommer igen men den här gången med en lite annorlunda avslutning. Här börjar sedan en lång uppbyggnad först med *motiv 6*, som delvis påminner lite om synkopmotiven från sats 1, som sedan går över i trioler i oktavhopp i hornet och det blir som ett stort crescendo som leder fram till en fermat.

Efter fermaten känner man att det börjar närma sig slutet. Först kommer fragment av huvudmotivet i både horn och piano och som leder fram till ytterligare ett *fanfarmotiv*. Det är dock inte alls av samma karaktär som tidigare fanfarmotiv utan liknar snarare codan i första satsen med snabba brutna ackord i hornet över en stor del av registret. Det är ytterligare ett tydligt exempel på att man gillade att skriva hoppiga arpeggion för hornet på den här tiden.

Efter att fanfaren spelats två gånger kommer det en uppgång i hornet som avslutas med den första och enda drillen i hornstämman genom hela stycket. Här spelar pianot väldigt många toner kromatiskt i sextoler och landar till slut också på en drill som avslutas tillsammans med hornet. Efter att hornet har spelat *motiv 7* så kommer pianot tillbaka med *huvudtemat* i ett stort rallentando. Hornet tar över och

spelar *huvudtemat* igen men det är väldigt tillbakariktat i och med rallentandot som till slut går in i *codans Allegro molto* med en kort och nästan explosiv avslutning med en fallande triolrörelse i ett brutet F-dur-ackord i hornet. Här får hornisten, precis som i slutet på första satsen, visa prov på att snabbt flytta sig runt i hela registret och landa på det låga F-et. Det blir även här en häftig och exploderande avslutning och det är verkligen komponerat så att man nästan kan höra applåderna och publikens jubel direkt när det är slut.

## Min instudering och reflektion

Man skulle kunna säga att min instudering av stycket började redan för 10 år sedan. Då var jag i början av att komma på och inse att jag ville bli musiker och jobba med musik när jag blev stor. Jag köpte således mycket noter för att jag skulle bilda mig en uppfattning och skaffa mig grundläggande koll på repertoaren för hornet. Bland annat köpte jag mina noter på Beethoven-sonaten. Eftersom jag då var lite för ung och inte hade en tillräckligt hög nivå på mitt spel för att kunna spela sonaten så provade jag mest att spela lite snuttar av den och tittade lite i noterna och bara lärde känna musiken. Sen ställde jag den i hyllan och tänkte inte så mycket mer på den.

Hösten 2013 bestämde jag mig för att plocka fram sonaten igen och göra den på riktigt, nu när jag faktiskt skulle kunna klara av det. Det var också då som jag fick idén till att skriva om stycket till examensarbetet.

Eftersom jag dels hade tittat lite på stycket tidigare och det dels är ett stycke som verkligen kan klassas som standardrepertoar så hade jag redan innan jag faktiskt började öva på det ganska stor koll på musiken och hur stycket var uppbyggt.

Jag började med att helt enkelt försöka göra en genomspelning för att bilda mig en uppfattning om var svårigheterna fanns och var jag skulle behöva lägga mest tid och energi. Jag kom fram till följande problem.

- Tekniska passager
  - Codan sats 1
  - Motiv 4 & 5 sats 3
  - Fanfartemat sats 3
  - Codan sats 3
- Snabba oktavsprång eller andra stora intervall genom hela stycket
- Artikulation
- Frasering

Jag började med att öva på de tekniska passagera och jag provade mig fram mellan olika sätt att spela dem och vad som skulle kännas som den bästa lösningen. Det var nu som jag för första gången började använda vetskaper om att stycket från början skrevs för naturhorn och att man då var tvungen att spela alla arpeggion utan hjälp av det moderna hornets ventiler. Jag började öva alla treklangsmotiv på f-hornssidan av mitt dubbelhorn för att på så vis efterlikna tekniken till hur jag skulle ha spelat det på ett naturhorn. Detta hjälpte mig verkligen att bli mer pricksäker eftersom det tvingar mig att ha full kontroll på var jag ska placera tonerna. När jag lyckats kontrollera passagera på det här sättet valde jag ändå att gå tillbaka och spela dem med hjälp av ventilerna. Till en början krånglade det lite med

synkroniseringen mellan fingrar och tunga men när det problemet var överkommet så tyckte jag resultatet blev mycket bättre.

Tungan var också en del som jag experimenterade mycket med för att komma fram till om det var bättre att spela allt med enkel- eller dubbeltunga. Tempot på stycket ligger precis i min skarv mellan enkel och dubbel vilket innebar att om jag spelade det med enkeltunga så hann jag inte alltid med riktigt. Om jag istället spelade det med dubbeltunga gick det lite för långsamt och jag upplevde det svårt att få ett flöde och att få tonerna att klinga fint. Jag valde därför att öva upp enkeltungan lite mer och spela nästan allt med enkeltunga. Den enda gången jag använder mig av dubbeltunga i stycket är i första satsen på *fanfar variation 1*. Jag tyckte det var enklast att få till det så eftersom de snabba tonerna kommer precis efter oktavsprånget.

När jag skulle få till de stora sprången i stycket så handlade det förutom att få bra kontroll på luften mycket om att komma på vad jag skulle använda för greppkombinationer. Första stället som kommer i stycket där jag upplevde problem med språng är också det *fanfar variation 1*. Jag valde ju att spela de snabba noterna med dubbeltunga men för att ytterligare tydliggöra den passagen och för att eliminera riskerna att missa så valde jag att spela det låga g-et på f-hornet och det höga på b-hornet. Då fick jag ett greppbyte i oktavsprånget i stället för att båda tonerna skulle ha spelats på samma grepp. Det ”tänket” och den tekniken använder jag mig ofta av under styckets gång när det är snabba språng mellan toner som man normalt sett spelar med samma grepp. Ytterligare ett tydligt exempel är triolerna i sats tre vilka kommer precis innan man landar på fermaten. Här tyckte jag det var mycket lättare att få till alla toner bra om jag bytte grepp i oktavsprånget. Det jag tycker är svårast med stycket är inte de tekniskt svåra delarna. Att spela snabbt är ju bara att öva på. Den största utmaningen för mig har snarare varit artikulation, frasering och stilkänsla.

I notbilden finns såklart mycket information om artikulationen men sen kommer frågan hur man ska tolka de olika beteckningarna och hur jag vill att skillnaden mellan till exempel en accent (<) och ett *sforzato* (*sf*) ska vara. Just i det fallet tänker jag att accenterna har en tydligare kant på ansatsen medan *sforzato* inte har med ansatsen att göra utan snarare är tung och med en tydligt tryckande känsla.

Någonting som jag fått fundera mycket över är till exempel takt 6 i huvudtemat i första satsen och liknande ställen. Överbundna fjärdedelar med staccatopunkter samtidigt som man gör ett crescendo och frasen tydligt går mot ettan i takten efter. Svårigheten här tycker jag är hur man ska spela fjärdedelarna så att de blir starkare och leder framåt utan att de blir längre och att artikulationen förändras. Det jag menar med det här är att jag tycker det är de enkla notbilderna och motiven som är svårast att lyckas bra med och att göra intressanta att lyssna på.

Något som jag också har funderat mycket över är hur musiken hade låtit (och hur den alltså var tänkt att låta) om man skulle ha spelat det på ett naturhorn. Det är lätt att glömma bort det när man spelar på sitt moderna horn. Men om man börjar fundera på det så är det vissa saker som man då var tvungen att ta hänsyn till och som verkligen färgade framförandet av stycket.

För att spela toner som inte ingår i naturtonsserien var man ju tvungen att på ett eller annat sätt modifiera tonen och man använde sig då av handstoppsstekniken, alltså att man modifierar tonen med handen. Om man tittar på till exempel huvudtemat i första satsen så är alla toner fram till det noterade cisset öppna toner. Cisset blir stängd och kommer därför få en skarp

och mer metallisk klang eller en dovre och mörkare klang beroende på hur man stoppar. Om man sjunger temat så märker man tydligt att cisset är en viktig ton rent betongings- och fraseringsmässigt och om den dessutom blir stoppad så blir den extra framträdande. Den mest spännande tonen i frasen får alltså en extra detalj som gör den ännu mer spännande. Den effekten försvinner totalt om man spelar på ett modernt instrument där alla toner låter lika öppna. Men Beethoven hade bra koll på det här och har han skrivit på ett visst sätt så finns det förmodligen en mening och en tanke bakom det.

En annan sak som man ska tänka på är att snabba passager med toner som inte ingår naturtonserien tog längre tid att spela då det var krångliga byten mellan öppet och stängt. Ibland kan det vara stora rörelser till en del toner där man kan tvingas dra handen långt ut från klockstycket för att den inte ska påverka tonen alls och således få att stämma bra eller låta som man vill. Av den anledningen skulle vissa partier knappt gå att spela helt metronomiskt i ett tempo. Det tycker jag är spännande att ha i åtanke när man bestämmer sig för hur man vill frasera vissa partier.

En sak till som skiljer sig är att spela legato. Som exempel kan man ta *motiv 4* i tredje satsen. När man spelar det på ett modernt instrument kan man om man vill spela legatopartierna helt legato utan att använda tungan alls. Detta eftersom man använder ventilerna. Skulle man däremot spela samma ställe på ett naturhorn hade man varit tvungen att stöta tonerna även om det skulle ha varit legato. Detta gäller främst de toner som måste stoppas och i skiftet mellan stoppat och öppet. Om man inte gör det så är det omöjligt att få det att låta snyggt och det kommer låta som att man åker på tonerna, alltså att tonen låter ”do” istället för ”da”.

## Slutsats

För att sammanfatta mitt arbete med sonaten kort så är det framför allt ett ord som ofta kommer till mina tankar, det ordet är roligt. Jag tror det är väldigt viktigt att man har roligt när man spelar den här musiken. Jag anser att det är viktigt att komma ihåg varför musiken är skriven för att kunna göra den rättvisa. Verket skrevs verkligen som ett show off stycke till Beethoven själv och hans kompis för att snabbt imponera på folk på en gala, dit man kanske egentligen inte hade gått för att njuta av fantastisk, invecklad och avancerat komponerad musik utan bara ville bli underhållen. Jag tycker det är lätt att man fastnar i för djupt gående analyser kring musik som egentligen är väldigt enkel och bara borde spelas. Man måste såklart ha bra koll på många grundläggande saker, såsom stil, harmonik och teknik för att kunna spela musiken som det var tänkt. Att göra en djupgående analys likt den jag gjort ger såklart mycket förståelse för verket man spelar men när analysen är färdig och man tagit till sig allt man kommit fram till kan jag tycka det är bra att ”backa” ett steg och låta musiken komma ”som av sig själv”. Jag tycker det är tråkigt när efterkonstruerade förklaringar och strukturer hamnar i första hand och musiken i andra hand, för det är ju faktiskt i musiken och i musicerandet som man kan uppleva, skapa och förmedla något verkligt fantastiskt och ibland magiskt. Kort sagt, låt musiken tala för sig själv!

## Referenser

- Hiebert, T., Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., Drabbin, W., Morley-Pegge, R., Fitzpatrick, H. (2001). Beethoven Ludwig van. Ur *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press
- Hiebert, T., Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., Drabbin, W., Morley-Pegge, R., Fitzpatrick, H. (2001). Beethoven Ludwig van Works. Ur *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press
- Hiebert, T., Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., Drabbin, W., Morley-Pegge, R., Fitzpatrick, H. (2001). Hampel Anton Josphe. Ur *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press
- Hiebert, T., Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., Drabbin, W., Morley-Pegge, R., Fitzpatrick, H. (2001). Punto Giovanni. Ur *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press
- Kjellberg, E. (2007). Ludwig van Beethoven. Ur *Musikhistoria*. Stockholm: Natur och kultur
- Klein, R. (1975). Ludwig van Beethoven. Ur *Sohlmans Musiklexikon*. Stockholm: Sohlmans
- Morley-Pegge, R., Hawkins, F., Merewether, R. (1984). Horn. Ur *The new Grove dictionary of musical instruments*. London: Macmillan Press
- Ronge, J: *Sonate für Klavier und Horn oder Violoncello (F-Dur) op. 17*. Hämtad 2014-05-13 från [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15246&template=werkseite\\_digitales\\_archiv\\_en&\\_eid=1510&\\_ug=Piano%20and%20another%20instrument&\\_werkid=17&\\_mid=Works%20by%20Ludwig%20van%20Beethoven&suchparameter=&\\_seite=1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15246&template=werkseite_digitales_archiv_en&_eid=1510&_ug=Piano%20and%20another%20instrument&_werkid=17&_mid=Works%20by%20Ludwig%20van%20Beethoven&suchparameter=&_seite=1)

# Bilaga

## Motivkatalog

Horn in F

### Sats 1

The musical score for Horn in F, Sats 1, Motivkatalog, is presented in 11 staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score includes the following sections and markings:

- Staff 1:** Fanfar, *f*, Fanfar var. 1, *f*
- Staff 2:** Fanfar var. 2, *f*, Fanfar var. 3, *mf cresc.*
- Staff 3:** Huvudtema, *p*
- Staff 4:** *cresc.*, *p*
- Staff 5:** Sidotema
- Staff 6:** Synkopmotiv 1, *p sf sf sf sf*, *calando pp*
- Staff 7:** Synkopmotiv 2, *f sf sf cresc. ff*
- Staff 8:** Motiv 1
- Staff 9:** Motiv 2, *mf p*, *p* (triplets)
- Staff 10:** Motiv 3, *p sf*, Motiv 4, *p*
- Staff 11:** Motiv 5 "Coda", *f sf sf*
- Staff 12:** *f cresc. ff*

# Sats 2

Horn in F

2

62 Motiv 1 Motiv 2

*p* *pp*

68 Motiv 3

*sf* *pp*

# Sats 3

71 Huvudtema

*p* *cresc.* *sf* *p*

76 Sidotema

*p*

85 Motiv 1

*p*

88 Motiv 2

*cantabile*

93 Motiv 3

*p*

98 Motiv 4

*p*

103

107 Motiv 5

*sf* *sf* *sf*



Horn in F

3

111 **Motiv 6**

116 **Motiv 7**

122 **Fanfar** **Coda**

126