

STM 1940

**Till karakteristiken av Beethovens Diabelli-
variationer**

Av Hans Eppstein

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

TILL KARAKTERISTIKEN AV BEETHOVENS DIABELLIVARIATIONER

AV HANS EPPSTEIN (Djursholm)

I böcker om Beethoven bruka Diabellivariationerna (33 Verändringen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120) inta en ärofull men i förhållande till deras stora konstnärliga betydelse ganska anspråkslös plats. För den musikaliska publiken äro de, i allmänhet mindre kända och kunna säkerligen ej betecknas som populära. Detta är lätt förklarligt, ty liksom de fem sista pianosonaterna och stråkkvartetterna mellan op. 127 och 135 tillhöra de kretsen av Beethovens sista tonskapelser, vilka ju ofta ställa både spelare och åhörare inför stora svårigheter; de äro dessutom ovanligt långa (ca $\frac{3}{4}$ timmes speltid) och rent tekniskt tämligen oåtkomliga för genomsnittliga pianospelare. Under de första årtiondena efter Beethovens död spelades de även rätt sällan, ehuru verket redan då icke saknade beundrare. Hans von Bülow var den förste som på konsertpodiet varmt inträdde för denna variationscykel, vilken han ansåg vara »så att säga det beethovenska geniets mikrokosmos överhuvud, ja till och med en avbild i utdrag av hela tonernas värld». Under den senare tiden finner man överallt mycket vördnadsfulla och hänfödda omdömen om detta verk, som likväl endast sällan blivit föremål för mera ingående undersökningar. Förutom August Halm, som i sin »Beethoven» (Berlin 1927) har givit Diabellivariationerna ett brett utrymme, må här anföras J. Müller-Blattaus avhandling »Beethoven und die Variation» (Neues Beethovenjahrbuch 1933). Av betydelse äro även den av Bülow redigerade upplagan av själva variationerna (Edition Cotta) och hans konsertprogram, där han för att underlätta förståelsen har försett varje variation med ett karakteristiskt namn.

Varje formell och estetisk analys av Diabellivariationerna — liksom av Beethovens andra sena kompositioner — stöter på många svårigheter. Allt i dessa verk tycks vara nytt och annorlunda än i de tidigare skrivna. Såväl Bülow som Halm försökte att upptäcka

en immanent disposition i Diabellivariationernas långa och brokiga följd, men resultatens olikhet är nästan grotesk. Bülow fastslår fyra avdelningar och Halm sju, och mellan bådas dispositioner finns det bara den enda likheten att hos bägge första avdelningen omfattar var. 1 till 10. Pianisten Bülow avslutar sin tredje avdelning mycket effekfullt med den vilda och virtuosa var. 23 och inleder den fjärde lika effekfullt med den lugna, högtidliga »Fughetta» (var. 24), medan för Halms mera teoretiska syn dessa båda variationer tillhöra samma avdelning och var. 23 enligt Müller-Blattau t. o. m. »som ett stort preludium öppnar porten till satsens nya förätning i fughettan».

Med undantag av Müller-Blattau, som åtminstone drar vissa förbindelselinjer mellan Diabellivariationerna och pianosonatens op. 111 sista sats, sakna emellertid alla dessa undersökningar nästan fullkomligt en historisk-kritisk behandling av verket. Man förstår dock Diabellivariationernas egenart mycket bättre när man klargör för sig, vilken betydelsefull historisk-kronologisk ställning de inta inom Beethovens musikaliska produktion. De äro nämligen hans allräsista större komposition för piano. Wienförläggaren Diabelli, som för övrigt själv hade komponerat valstemat, föranledde år 1820 (eller möjligen 1821) Beethoven till detta variationsarbete, men kompositionen blev icke färdig förrän 1823, d. v. s. betydligt senare än op. 111, den sista pianosonaten.¹ Som allmänt känt vände sig Beethoven under sina sista levnadsår helt bort från pianot och de flesta andra instrumentala och vokala klangmedel och ägnade sig uteslutande åt kompositionen av stråkkvartetter. Även om den »beställning» av nya kvartetter som Beethoven i november 1822 mottog från den ryske fursten Galitzin kan ha sporrat honom i detta avseende, bör betydelsen härav icke överskattas, ty mästaren hade, såsom Beethovenbiografen A. W. Thayer påpekar, redan tidigare och utan yttre anledning ånyo börjat syssla med kvartettkomposition. Redan i juni 1822, alltså långt innan han hade mottagit Galitzins uppdrag, hade han i en skrivelse till Leipzigförläggaren C. F. Peters talat om en ny stråkkvartett, »welches Sie ebenfalls bald erhalten könnten».² Intresset för denna kompositionsgren hade således redan under den tid då han arbetade på Diabellivariationerna, om

¹ Schindler berättar i sin Beethovenbiografi intressanta och för mästaren mycket betecknande detaljer om verkets tillkomst; årssiffrorna anger han emellertid delvis felaktigt, som man senare har kunnat fastställa.

² De tidigare skrivna kvartetterna hade redan utgivits; det rör sig alltså med säkerhet om en ny komposition.

ej ännu tidigare, på nytt vaknat i honom. Vändningen i hans inställning belyses också genom ett av Holz bevarat yttrande, som Beethoven på tal om sina sista pianosonater och om pianot i synnerhet lär ha fällt omkring 1826: »Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument» (jfr Thayer-Deiters V, 326).

Men även om man icke hade kännedom om alla dessa fakta skulle ett närmare studium av Diabellvariationerna (och de sista bagatellerna) leda till dylika förmodanden. Man får nämligen härvid det tydliga intrycket att Beethovens tankar, fastän han ännu skrev för piano, redan helt hade fångslats av stråkkvartetten, och det är förvånande att det stilistiska dilemma som måste bli följden av en sådan tankeinställning hittills icke tycks ha blivit beaktat. Pianisten Edwin Fischer t. ex. påstår att här skulle ha »givits ett sammandrag av de i pianot liggande möjligheterna» (jfr Frankfurter Zeitung, Beethoven-Sondernummer 1927) utan att fästa sig vid det faktum att Diabellvariationerna i motsats till tidigare kompositioner av liknande art, exempelvis Eroicavariationerna, utmärka sig genom en nästan fullkomlig frånvaro av typiskt pianistiska spelformer och klangeffekter. Eroicavariationerna äro tydligen skrivna i pianistisk anda och teknik, de ha skapats av en pianovirtuos, medan Diabellvariationerna delvis ligga rätt obekvämt till för händerna och ofta tyckas ha blivit anpassade för pianot med ett visst tvång. Beethoven, vars pianistiska karriär då sedan länge tagit slut och som under sina sista år var fullkomligt avskuren från den verkliga musikens klanger, närmade sig vid gestaltningen av denna sista större pianokomposition tydligen redan den klangform, vilken måste vara den mest tilltalande för hans till det yttersta förfinade musikaliska sinne och hans polyfona satsteknik. Stråkkvartetten är även vad uttryckets intensitet och skiftningar beträffar pianot vida överlägsen och torde dessutom genom sin intima klangkaraktär särskilt ha fångslat Beethovens sympatier.

För att ge stöd åt våra allmänna påståenden om Diabellvariationernas kvartettmässiga struktur skola vi numera underkasta dem en mera detaljerad betraktelse; men i stället för att analysera den ena variationen efter den andra skola vi i undersökningens gång hålla oss till några få omfattande synpunkter, som äro särskilt betecknande för skillnaden mellan piano- och kvartettstil. Vi kunna t. ex. ställa frågan om det finnes variationer i vilka *tonsats* och *stämmföring* tyckas hänvisa på en uppdelning mellan fyra instrument. Härvid bör man emellertid erinra sig att den klassiska kvartettstilen icke utmärkes av någon mer eller mindre absolut polyfoni — fastän

även denna kan förekomma — men av en alltigenom individuell behandling av varje stämma resp. instrument, varigenom allt mekaniskt eller schablonaktigt uteslutes även i ackompanjemanget. Ett gott exempel på en dylik kvartettliknande pianosats erbjuder var. 26. Här går i början ett enstämmigt motiv två gånger genom fyra (!) oktavlågen; satsen blir sedan två- och till sist fyrstämmig, och hela tiden behärskas den av samma rytmiska motiv, vars frasering och dynamik direkt tycks hänvisa på stråkinstrumenten.¹ Satsens stränga stämbehandling och de oavlåtliga plötsliga förändringarna i tonläget göra en omväxlande samverkan mellan fyra instrument mycket närliggande. På ett liknande sätt domineras var. 9 av ett enda rytmiskt motiv, vilket i sin ständiga omväxling mellan staccato och längre toner verkar som uppfunnet för stråkar; även här är början enstämmig och slutet fyrstämmigt, och motivet kastas upp och ned som i växelverkan mellan flera instrument. Också vid de synkopiskt införda liggande tonerna i mitten av första delen saknar man stråkinstrumenten. I var. 21 tyckas tre instrument kasta ett motiv till varandra, medan ett fjärde ackompanjerar, och i fortsättningen (Meno allegro) förenas de sedan i en tre- och fyrstämmig polyfon sats. Vid »Don-Giovanni»-variationen (nr 22) gå fyra stämmor i oktaver, och tydligen har denna satsanläggning endast av tvingande *spellekniska* skäl icke blivit konsekvent genomförd. Även var. 18 med sina plötsliga förändringar av tonhöjden för tanken på en samverkan mellan några diskant- och basinstrument, som grupperas på olika sätt. De båda korta ackordepisoderna i andra delen tyckas rentav kräva den intensivare stråkklangen, ty i detta höga läge blir pianotonen alltför tunn och kortvarig, och detsamma gäller slutet av varje hälft. Även i denna variation äro *alla* stämmor melodiskt behandlade. Var. 24 (fughettan) lämpar sig för stråkkvartett ej så mycket genom sin konsekventa fyrstämmighet som på grund av det lugna kantabla legato som här fordras i alla stämmorna samtidigt; dessutom skulle vissa ställen som den första tenorinsatsen med sitt ofrivilliga arpeggio eller den lilla trångföringen i början av andra delen vinna betydligt större klarhet vid ett dylikt utförande. Liknande förhållanden träffar man i den stora fyrstämmiga dubbelfugan (var. 32). Stråkarna skulle här kunna väsentligt bidra till ett klart framhävande av de båda kontrasterande, icke särskilt pianomässigt uppfunna mottemata (jfr t. ex. de många tonrepetitionerna). Ett för vår undersökning mycket betecknande ställe är

¹ Vi måste naturligtvis nöja oss med dylika korta antydningar, men läsaren bedes att ständigt komplettera dem med hjälp av noterna.

höjdpunkten kort före åttondelstemats inträdande: hel- och halvnoter i högsta diskanten, dessutom — och särskilt i basen — hamrande fjärdedelar, ett decimagrepp i högra handen och nästan ingenting i mellanläget — hur svårt är det icke att realisera detta på pianot med den runda och kraftmättade klang som här erfordras, men hur lätt (kanske med någon oktavtransposition) för stråkkvartetten! Andra variationer i vilka tonsats och stämföring tydligt hänvisa till kvartetten som förebild äro numren 3, 4, 14, 20, 30, 33 och kodan.

Ett annat kriterium för vår undersökning, som emellertid redan åtskilliga gånger har vidrörts, utgöres av *frasering* och *dynamik*. I detta avseende äro stråkarna pianot klart överlägsna. Deras intensivare legato sätter dem i stånd att hålla samman den melodiska linjen även i mycket långsamt tempo och i vilken tonhöjd som helst. På grund av denna egenskap tyckas de särskilt väl svara mot den musikaliska avsikten i bl. a. var. 8, 14, 20, 24 och 30. Då stråkinstrumenten också förfoga över en större rikedom på staccatonyanser (t. ex. saltato och pizzicato), vilken bl. a. kunde komma var. 2 till godo, kunna de även bringa motsatsförhållandet mellan dessa båda artikulationsarter till intensivare uttryck, varför de bättre än pianot torde uppfylla Beethovens intentioner i var. 10 och 15. I det sistnämnda numret leda dessutom den melodiskt behandlade basen och det vid slutet för pianot mycket ogynnsamma tonläget tanken till stråkkvartetten. I var. 9 grundar sig själva huvudmotivet på ett sådant motsatsförhållande mellan staccato och långa toner. Vidare kunna stråkinstrumenten hålla kraftigt markerade toner så länge som helst med oförminskad styrka, vilken klangeffekt torde vara åsyftad i understämman av var. 7. Men Beethoven går ännu längre i sina krav på för pianot absolut främmande klangverkningar. Han skriver synkopiskt inträdande liggande toner, där insatsen ibland t. o. m. sker pianissimo, t. ex. inom andra delen av var. 3 (i originalet finns det intet sforzatoecken över ackordet). Mera stråk- än piano-karaktär ha även de snabba, skarpt rytmiserade tonrepetitionerna i var. 13. På pianot äro de lika obekväma — fastän icke direkt omöjliga — som den oavlätliga, mycket hastiga omväxlingen mellan sforzato och normal klangstyrka, vilken behärskar var. 28. I det sistnämnda numret peka också fyrstämigheten och den ofta förekommande plötsliga ändringen av tonläget i samma riktning. De icke särskilt vackra ackordbrytningarna i var. 10 och 23 verka nästan som ett nödtorftigt pianoarrangemang av ett i nr 10 hastigt, i 23 långsamt stråktremolo.

Dynamik och frasering omfatta naturligtvis betydligt flera före-

teelser än de här omtalade, men de givna exemplen kunna kanske tillräckligt belysa förhållandena. Som en tredje synpunkt på vårt problem må anföras att det finns ställen som på olika iögonfallande sätt överskrida pianots tekniska och klangliga gränser men samtidigt ligga väl till för stråkkvartetten. Här kunna förutom redan anförda ställen ur numren 3 och 32 nämnas t. ex. de i var. 27 förekommande och i höga diskanten stående stäm korsningarna som endast vid utförande på två skilda instrument torde få ett plastiskt uttryck. Hit höra också de underliga synkoperna kort före trettiotvåandelarnas inträdande i kodan efter var. 33; de gå genom två hela takter utan att någon motstämma innehåller de egentliga taktgrundslagen. Man har svårt att här ansluta sig till Bülow, vilken antar att Beethoven avsiktligt velat uppnå ett egendomligt rytmiskt svävande, ty man känner ett starkt behov av att ge den »goda» takt delen ett lätt eftertryck, något som givetvis är omöjligt på pianot men icke för stråkarna. Ett dylikt lätt eftertryck har ju Beethoven tydligen själv önskat för de sammanbundna fastän ej synkopiska åttondelparen i temat för den stora kvartettfugan op. 133. Även det väldiga språng som basen måste utföra fyra takter före slutet i var. 5 går utöver det på pianot säkert genomförbara.

Vi skola nöja oss med dessa exempel och hänvisningar. De äro knappast uttömmande men kanske tillräckligt omfattande för att övertygande kunna illustrera våra påståenden. Självfallet kan stämföringen i en pianokomposition icke utvecklas lika fritt och obehindrat som i en verklig kvartett, men det är ju ingalunda avsikten med denna framställning att »upptäcka» att Diabellivariationerna »endast» äro pianoskissen till en planerad men icke utförd stråkkvartett eller något dylikt. Sådant är det icke alls tal om. Vad som här skulle påpekas är endast hur starkt Beethoven redan i detta sitt stora större arbete för piano behärskades av stråkkvartettiden. Ett försök i motsatt riktning, nämligen att uppspåra typiskt *pianistiska* element inom Diabellivariationerna, torde däremot knappast leda till något tillfredsställande resultat. Tekniska svårigheter i och för sig kunna ju härvid icke anses som kriterium, utan endast för pianot särskilt betecknande spel- och klangformer. Eventuellt kunde variationsparet 16 och 17 anses som verkligen uppfunnet i pianistisk anda, men knappast många av de andra numren. Redan i var. 23 gör det snabba och i och för sig rätt effektfulla omväxlandet av händerna intrycket av en på pianot nödvändig ersättning för sådana ständiga tonupprepningar i alla stämmor som egentligen blott äro tillgängliga för stråkkvartetten.

Liknande företeelser som de här beskrivna möter man redan här och var i de sista pianosonaterna, bagatellerna op. 119 och 126 (av vilka den senare cykeln ju först har kommit till efter Diabellivariationerna) och i pianoparten av violoncellsonaterna op. 102. Men ingenstädes i dessa kompositioner sätter kvartettstilen så starkt sin prägel på ett helt verks utseende och karaktär som fallet är med Diabellivariationerna. De äro, kan man säga, en sammanbindande bro mellan Beethovens senare pianokompositioner och de sista stråkkvartetterna. Insikten av denna deras mellanställning torde underlätta inträngandet i detta sällsynt rika och vackra verk, vilket man ej skulle vilja sakna bland Beethovens pianokompositioner, när man en gång funnit vägen till dess egenartade skönhet.
