

I den stores fotspår

Beethovens betydelse för den första satsen i Hugo Alfvéns tredje symfoni

Joakim Tillman

Beethovens enorma betydelse för 1800-talets symfonikomponerande är ett ofta påtalat faktum. De nyheter Beethoven tillförde genren kom att utgöra modeller för i stort sett alla generationer av tonsättare under romantiken. Som Owe Ander (2000 s. 335–501) har visat gäller det också svenska symfoniker som Adolf Fredrik Lindblad, Franz Berwald och Ludvig Norman. Fortfarande i slutet av 1800-talet var Beethoven en viktig utgångspunkt för Hugo Alfvén, Wilhelm Peterson-Berger och Wilhelm Stenhammar, även om hans inflytande kompletterades av andra förebilder som Grieg och Wagner.

Alfvéns två första symfonier (1896 respektive 1897–98) är skrivna i en huvudsakligen klassisk-romantisk stil och det finns flera olika slags anknytningar till Beethovens symfonier i dessa båda verk (se t.ex. Kretzschmar 1919 s. 524 och Hedwall 1973 s. 144, 155 och 156). Under sina resor på kontinenten under 1900-talets första år kom dock Alfvén, influerad av framför allt Richard Strauss, att utveckla sin stil i en mer nytysk riktning. Sven E. Svensson (1946 s. 54) skriver att även "om sonatens och fugans former alltjämt spelar en stor roll kommer allt oftare en poetisk idé att bli bestämmande för formgivningen och i allt högre grad blir harmonik och instrumentation anlagda på koloristiska verkningar".

Trots detta hävdar Martin Tegen (2003 s. 82) att ingen annan av Alfvéns symfonier anknyter så nära till Beethoven som den tredje (1905–06). Nu behöver i och för sig inte anslutning till nytyska ideal innebära en motsättning till Beethoven. Också Richard Strauss hade Beethoven som en av sina förebilder och menade att denne bara skrivit programmusik, även om Beethoven endast mycket sällan hade avslöjat vilket poetiskt motiv som föranledde tillkomsten av hans verk. Strauss modell var dock i första hand Beethovens med titlar försedda uvertyrer och inte symfonierna (se Werbeck 1996 s. 26–28). De beethovenska dragen i Alfvéns trea, t.ex. den firsatsiga satscykeln och tillämpningen av sonatformen, är däremot sådana som Strauss uttryckligen tog avstånd ifrån (se Strauss brev till Johann Leopold Bella den 2/12 1888, återgivet i Werbeck 1996 s. 27, fotnot 11).

De likheter med Beethoven som Tegen framhåller gäller allmänna drag vad beträffar satstyper och formgestaltning. Min tes är att anknytningarna till Beethoven är både mer omfattande och mer konkreta än vad som framgår av Tegens analys. Ett första syfte i denna artikel är därför att fördjupa analysen av de beethovenska dragen i första satsen i Alfvéns trea. Tegen gör inga direkta kopplingar till någon av Beethovens symfonier. Redan Peterson-Berger skrev dock (Dagens Nyheter 3/4 1907), som negativ kritik, att Alfvéns tredje sats var "alltigenom kalkerad på det Beethovenska symfonischerzot [...] som exempelvis sjunde symfonins" och i finalen erinrades han bland mycket annat om Leonora-uvertyrerna. Men en sak Peterson-Berger inte nämner är att det finns omfattande paralleller mellan förstasatserna i Beethovens åttonde symfoni och Alfvéns trea. Ett andra syfte i den här artikeln är att påvisa och analysera dessa likheter.

Redan början på Alfvéns symfoni har en uppenbar affinitet med öppningen på Beethovens verk: en första kraftfull tuttifras följs av en andra mjukare fras i träblåsarna. Vidare går båda satserna i 3/4-takt och har i stort sett samma tempo: punkterad halvnot = 69 hos Beethoven och punkterad halvnot = 72 hos Alfvén. Beethovens tempobeteckning är *Allegro vivace e con brio* och Alfvéns enbart *Allegro con brio*. *Allegro con brio* förekommer i många av förstasatserna i Beethovens symfonier (nr 1, 2, 3 och 5) och dessutom i finalen i sjuan. Detta kan därför sägas vara en generell beethovens anknytning i Alfvéns verk.

En annan likhet är ett rytmiskt motiv som består av fjärdedel följd av fyra åttondelar (Alfvén takt 3, 6, 11, 12 och 15;¹ Beethoven takt 1, 5 och 9). Vid ett par tillfällen spelas vidare de två första åttondelarna i detta motiv legato medan de två följande spelas non legato respektive staccato (Alfvén takt 3, 6 och 15; Beethoven takt 1 och 9). Det finns även en intervallisk parallell: åttondelarnas melodiska rörelse i Alfvéns tolfte takt är en version i E-dur av åttondelarna i takt 5 och 9 i Beethovens tema.

Exempel 1a. Alfvén: symfoni nr 3, sats 1, takt 1-17

Allegro con brio $\text{♩} = 72$

The musical score consists of two staves of music in 3/4 time, key of E major. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various rhythmic markings such as slurs and accents.

1 Som Carl Godin (1950 s. 205) visar återfinns detta rytmiska motiv i samtliga teman i Alfvéns exposition.

Exempel 1b. Beethoven: symfoni nr 8, sats 1, takt 1-12

Allegro vivace e con brio $\text{♩} = 69$

Musical score for Example 1b, showing two staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff starts with a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*sf*) dynamic.

Ser man till hela orkesterfakturen finns det också likheter mellan Alfvéns femte takt och Beethovens elffte. Takt fem i Alfvéns verk har dessutom ännu mer uppenbara paralleller i Beethovens coda (takt 354, 357 och 360).

Exempel 2a. Alfvén:
symfoni nr 3, sats 1, takt 5

Musical score for Example 2a, showing the orchestral part for takt 5 of Alfvén's symphony nr 3, sats 1. The score includes parts for 3 Fl., 3 Ob., 3 Cl. (A), 3 Fag. Cl. B., 6 Cor. (E), Tuba B., VI. I, VI. II, Vla., Velli., and C.B.

Exempel 2b. Beethoven:
symfoni nr 8, sats 1, takt 11

Musical score for Example 2b, showing the orchestral part for takt 11 of Beethoven's symphony nr 8, sats 1. The score includes parts for Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (F), Tr. (F), Timp., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb.

Exempel 2c. Beethoven:
symfoni nr 8, sats 1, takt 354

Musical score for Example 2c, showing the orchestral part for takt 354 of Beethoven's symphony nr 8, sats 1. The score includes parts for Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (F), Tr. (F), Timp., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb.

Scott Burnham (2001) skriver att Beethoveninflytande kan sträcka sig från det uppenbara till det subtila och vara allt från epigonartat till kritiskt oppositionellt. Som Tegen (2003 s. 81) påpekar hade Alfvén när han komponerade sin tredje symfoni nått mästernskapet i sin konst. Det framgår också av Alfvéns brev från denna tid att han värdesatte originalitet och oberoende.² Man skulle därför knappast förvänta sig en osjälvständig efterbildning av en annan tonsättares verk. Det rör sig inte heller om någon stilistisk imitation av Beethoven i den tredje symfonin. Man kan snarare tala om en kreativ dialog där förändringarna är lika viktiga som likheterna.

I Alfvéns sats finns det som vi redan sett likheter på detaljnivå till första satsen i Beovens åttonde symfoni. Men parallellerna satserna emellan gäller främst realiseringen av vissa nyckelmoment i sonatformen och de formella proportionerna. I båda satserna möter man exempelvis en genomföring som är något kortare än expositionen, en återtagning som är något längre än expositionen och en omfattande coda som närmar sig genomföringen i omfång och betydelse:

	<i>Exposition</i>	<i>Genomföring</i>	<i>Återtagning</i>	<i>Coda</i>
<i>Alfvén, symfoni nr 3, sats 1:</i>	132 takter	121 takter	136 takter	95 takter
<i>Beethoven, symfoni nr 8, sats 1:</i>	102 takter	87 takter	111 takter	73 takter

De proportionella likheterna framstår ännu tydligare om man redovisar delarnas längd i relation till satsen som helhet:

	<i>Exposition</i>	<i>Genomföring</i>	<i>Återtagning</i>	<i>Coda</i>
<i>Alfvén, symfoni nr 3, sats 1:</i>	27,3%	25,0%	28,1%	19,6%
<i>Beethoven, symfoni nr 8, sats 1:</i>	27,3%	23,3%	29,8%	19,6%

Utökningen av genomföringen och codans betydelse framhålls ofta som en generell egenskap i Beovens symfonier. De exakta proportionerna varierar ändå en hel del från verk till verk. Om man gör undantag för symfonierna 1, 2, 4 och 7, där långsamma inledningar ger upphov till andra relationer mellan delarna, kan man notera följande proportioner i de övriga symfoniernas förstasatser. I symfoni nr 3 är genomföringen avsevärt längre än exposition och återtagning medan codan är nästan lika lång som dessa båda avsnitt (151, 246, 153 och 141 takter). I symfoni nr 5 är alla delarna nästan precis lika långa (124, 123, 127 och 128 takter). I symfoni nr 6 har exposition, genomföring och återtagning ungefär samma utsträckning medan codan är betydligt kortare (138, 140, 139 och 95 takter). I symfoni nr 9, som har den relativt sett mest omfattande codan efter den femte symfonin, blir delarna successivt kortare (163, 137, 126 och 121 takter).

² Se t.ex. brev till Karl Valentin den 14/6 1903, återgivet i Alfvén 1998 s. 38.

Förstasatserna i Alfvéns båda första symfonier har inledningar (långsam i den första och, mer ovanligt, i huvudtempot i den andra) som föregår själva sonatformsförloppet. Men proportionerna skiljer sig också på andra sätt från den tredje symfonin. I båda verken är exempelvis genomföringarna avsevärt längre än exposition och återtagning. Codorna är däremot mycket korta, i ettan till och med extremt kort. Förstasatserna i Beethovens åttonde symfoni och Alfvéns tredje symfoni har således proportioner som är unika i respektive tonsättares symfoniska produktion.

Att använda ett tidigare verk som strukturell modell var ett vanligt tillvägagångssätt i 1800-talets musik. Ett påtagligt exempel är finalen i Brahms första pianokonsert som är starkt beroende av sista satsen i Beethovens tredje pianokonsert. Enligt Charles Rosen (1980 s. 91) kan de båda satsernas struktur beskrivas och analyseras som om de vore samma stycke. Trots 1800-talets originalitetsideal sågs inte modellering när det gäller formstrukturer som något negativt, utan det var i uppfinningen av motiv och teman som tonsättaren visade sin personlighet (se Reynolds 2003 s. 104). Till och med den av originalitet och självständighet närmast besatte Peterson-Berger (1923 s. 42) kunde erkänna att Griegs pianokonsert hörde till "hans djupaste, mest originella och geniala verk" trots att Schumanns pianokonsert stått modell för första satsen i formellt hänseende. Som Rosen framhåller låter finalsatserna i Brahms första och Beethovens tredje pianokonsert högst olika. Så är också fallet med Alfvéns trea och Beethovens åtta. Då de strukturella sambanden heller inte är lika omfattande (med undantag för codorna) som de mellan Brahms och Beethovens konsertfinaler kan man förstå att ingen tidigare påtalat dem.

Expositionen

Likheterna mellan de båda verkens öppningar samt taktart och tempo har redan nämnts. Men det finns också skillnader. Beethovens huvudtema består av tre fraser (4+4+4 takter), där den tredje är en något varierad forteupprepning av den andra. Takt 12 har en dubbel funktion. Här slutar huvudtemat på tonikan samtidigt som en ny idé introduceras och utgör överledningens start. Alfvéns huvudtema består av två fraser (6+6 takter) som följs av en återkomst för den första frasen, vilken visar sig vara början på överledningsavsnittet.³

Alfvéns huvudtema kan ses som en försats i en period och överledningen börjar som det James Hepokoski och Warren Darcy (2006 s. 101f) kallar "the dissolving consequent", en eftersats som upplöses i fortsatt utveckling istället för att kadensera i

3 Som Hedwall (1973 s 164) påpekar bildar takterna 1-2, 8-9 och 13-14 hemioler (ett rytmiskt drag som inte finns i Beethovens tema). Ett alternativt betraktelsesätt är då att se Alfvéns frasstruktur som en bildning på 7+6 takter, där den andra frasens slut överlappar med den tredje frasens början.

tonikan. Beethovens tema ansluter sig däremot inte till någon av klassicismens vanliga tematyper.⁴ Det verkar vara ett ganska unikt tema och man kan då förstå att Alfvén inte konstruerat sitt huvudtema exakt som Beethovens om han inte ville att modelleringen skulle vara alltför uppenbar.

Att överledningen börjar med nytt material i huvudtonarten (som i Beethovens sats) eller med huvudtemats öppningsmaterial (som i Alfvéns sats) är de två vanligaste tillvägagångssätten i den klassiska sonatstilen (se Caplin 1998 s. 127). Även om Alfvén här således inte utgår ifrån just Beethovens åtta, anknyter han till dennes hantering av sonatformen mer generellt.

Efter det första framförandet av Alfvéns tredje symfoni i Stockholm (den 16 februari 1907) kritiserade Peterson-Berger (Dagens Nyheter 17/2 1907) den första satsen för att där saknades en överledning: "andra huvudtemat följer omedelbart på det första utan några bitemagrupper, utan några introducerande mindre genomföringar".⁵ Alfvén svarade på denna kritik med en insändare som infördes i Dagens Nyheter den 23 februari 1907:

Efter första satsens första tema följer en genomföring på 17 takter, vartill anknyter sig en bitemagrupp på 22 takter, hvilken förbereder sångtemats inträde. Alltså en dubbel överledningsgrupp på sammanlagt 29 [sic] takter [...] Denna art av exposé *har jag lärt av Beethoven* [min kurs.], och den intresserade skall i en del av hans symfonier finna lika korta, ja ännu kortare överledningsgrupper än de i min senaste symfoni förekommande.⁶

När Alfvén berör denna episod i sina memoarer (Alfvén 1948 s. 369) skriver han att han grundligt hade studerat Beethoven under sina symfoniska formstudier för Johan Lindgren. Och han berättar vidare att han efter Peterson-Bergers recension på nytt gick igenom de av "hans symfonier, vilkas första sats i fråga om längd och proportioner hade ungefär samma storlek som min, och jag fann då att några av dem på motsvarande ställe hade kortare bitemagrupper än jag hade".⁷

4 Inte ens om man beaktar de hybrider och sammansatta teman som William Caplin (1998 s. 59-70) redogör för.

5 Hela recensionen samt Alfvéns insändare och Peterson-Bergers svar på denna finns återgivna i Karlsson 2004 s. 5-7.

6 Av Alfvéns takträkning kan man sluta sig till att han placerar överledningens början i takt 18, dvs. fyra takter efter nypresentationen av huvudtemats första fras. Som Hepokoski och Darcy (2006 s. 94) påpekar är det en modern analytisk angelägenhet att avgöra var överledningen börjar och inte en fråga som var relevant för äldre tiders tonsättare. Om man betraktar musiken ur ett pågående processperspektiv upplevs takt 14 förmodligen i första hand som början på en eftersats, medan den först retrospektivt framstår som början på överledningen.

7 På samma sida i memoarerna ger dock Alfvén ett annat svar på Peterson-Bergers kritik att det inte fanns några introducerande genomföringar före sidogruppen: "Det sistnämnda påståendet är sant, ty ingen vettig symfoniker lägger en genomföringsgrupp framför det andra huvudtemat i den första satsens reprisdel [med reprisdel avser Alfvén expositionen, dvs. den del som tas i repris, och inte återtagningen]. Den tjänar nästan

Beethovens symfonier utgjorde ett arv som varje generation av symfoniker under 1800-talet var tvungen att konfrontera och ta ställning till. Carl Dahlhaus (1980 s. 125) menar att alla senare symfonier har ett direkt samband med de modeller Beethoven lämnade efter sig, och att mellanliggande stadier bara spelade en mindre roll. Även om denna tes är något överdriven, visar Alfvéns hänvisning till Beethoven hur denne också för Alfvén i 1900-talets början levde kvar som den stora utgångspunkten och värdemätaren för symfoniskt komponerande.

När det gäller överledningens konstruktion är dock inte likheterna med just Beethovens åttonde symfoni så påfallande. Det finns då en tydligare parallell med första satsen i Beethovens andra symfoni. Där består överledningen liksom hos Alfvén av två delar. Den första börjar med en ny presentation av huvudtemats öppning för att sedan fortsätta med en genomföring av denna (takt 47-61). Därefter följer en andra del som bygger på nytt material (takt 61-72). Man kan notera att Beethovens överledning är 26 takter lång, dvs. 13 takter kortare än Alfvéns. Också överledningen i åttans förstasats är för övrigt 26 takter lång. Av Peterson-Bergers svar (Dagens Nyheter 23/2 1907) på Alfvéns insändare framgår dock att hans kritik inte i första hand gällde längden på överledningen, utan att den inte gick att uppfatta som en övergång mellan huvudtema och sidotema:

För att tala allvarsamt, synes hr Alfvéns invändning föga överlagd. Han torde dock inse att det här icke kan bli fråga om hur man behagar benämna vissa partier av hans symfoni, utan blott om hur de verkar i förhållande till varandra. På mig har hans 39 takter icke gjort intryck av förmedlande övergångsgrupp. Antingen detta nu berodde på att kompositören icke lyckats forma ett verkningsfullt, med logisk och dramatisk kraft till sångtemat ledande mellanparti eller på att jag vid åhörandet gjort en felaktig analys, så var det i alla fall min skyldighet att uttala min observation och stå mitt kast.

Hepokoski och Darcy hävdar att 1800-talets idé om ett separat överledningsavsnitt inte var en del av 1700-talstonsättarens uppfattning. De menar att det var mer troligt att Haydn, Mozart och Beethoven tänkte i termer av en inledande idé som följs av en rad av fortsättningsmoduler, i vilka energin hos den framåtriktade rörelsen ökar fram till kadenseringen inför sidogruppen. Den energiminskande överledningen är däremot en möjlighet som blev vanlig först under andra halvan av 1800-talet (Hepokoski och Darcy 2006 s.93f

uteslutande till presentation av det tonmaterial, varav man ämnar begagna sig vid den följande genomföringsdelen, där man upptager tema eller motiv till kontrapunktisk behandling för att skapa nya tonbilder av det stoff, som är framlagt i den första delen, den så kallade reprisdelen. Att redan där lägga in genomföringsarbete vore att föregripa det senare skeendet. Först sedan hela tonmaterialet blivit exponerat, kan man möjligen i reprisens kodalperiod – om man så finner lämpligt – låta delen klinga ut genom ett liksom i förbigående antydt tematiskt arbete. Denna hans sista anmärkning blottar P.-B.:s bristande kunskap i symfonisk behandling av formen." Frågan är varför Alfvén på detta sätt motsäger sin insändare från 1907 och också sin kompositoriska praxis i de tre första symfonierna.

och 116). Alfvén utnyttjar således den klassiska sonatstilens överledningsteknik, medan Peterson-Berger i sin kritik utgår ifrån en 1800-talsuppfattning om överledningens funktion och karaktär.⁸

Överledningen i Alfvéns sats anknyter främst till Beethovens överledningsteknik i allmänhet, men den har också ett drag gemensamt med just överledningen i Beethovens åtta. I Beethovens överledning leder utvecklingen fram till en envist upprepad fallande sext, vilken har en tydlig motsvarighet i början av den andra delen av Alfvéns överledning (se ex. 3a och b).

Exempel 3a. Alfvén: symfoni nr 3, sats 1, takt 35-44



Exempel 3b. Beethoven: symfoni nr 8, sats 1, takt 23-32



Ett utmärkande drag för Beethovens sats som inte återfinns hos Alfvén är att sidogruppen börjar i "fel" tonart. Beethovens överledning modulerar mot Ess-dur, men efter en generalpaus och några tacters A7-harmonik börjar sidotemat i D-dur. Först den andra frasen landar i dominanttonarten C-dur. Alfvéns överledning utmynnar i ett H-durackord, varefter sidotemat direkt presenteras i dominanttonarten.

Efter ett relativt kort sidotema med cantabile-karaktär går båda satserna vidare med mer aktiv musik. I denna fortsättning finns stora likheter i faktur och orkestrering (se exempel 4a och 4b). I Beethovens sats blir dock harmoniken instabilt sökande medan den i Alfvéns till en början fortsätter i H-dur. Sexton takter senare (vid repetitionssiffra 7, takt 88) kommer dock ett motsvarande harmoniskt instabilt avsnitt även i Alfvéns symfoni, vilket liksom Beethovens börjar med det förminskade septimackordet. Donald Francis Tovey (1935 s. 63) skriver att "melodramatic mystification ensues" i samband med det avsnitt som börjar i takt 52 i Beethovens åtta och samma ord skulle kunna användas för att beskriva karaktären på takt 88-101 i Alfvéns sats.

8 Peterson-Berger hade själv, vid sidan av Wagner, Beethoven som utgångspunkt och värdemätare. Det verkar osannolikt att Peterson-Berger inte skulle ha varit medveten om skillnaden mellan Beethovens praxis och 1800-talets formlära. Kan hans insikt att Alfvén egentligen hade rätt vara en av orsakerna till den drypande ironi och utstuderade elakhet som präglar hans svar?

Exempel 4a. Alfvén:
symfoni nr 3, sats 1, takt 72

a tempo I.

Träblås
pp

Cor.
ppp

VI. I-II.
pp

Vle.
pp

Vlc./Cb.
pp

Exempel 4b. Beethoven:
symfoni nr 8, sats 1, takt 52

a tempo

Träbl.
pp

Cor.
pp

VI.
pp

Vlc/Cb.
pp

Genomföringen

Nästa mer betydelsefulla strukturella parallell mellan satserna kommer i slutet av expositionen. Både Beethoven och Alfvén introducerar här ett kort, flerfaldigt upprepat motiv som sedan spelar en stor roll i den första delen av respektive genomföring:

Exempel 5a. Alfvén:
symfoni nr 3, sats 1, takt 125

Exempel 5b. Beethoven:
symfoni nr 8, sats 1, takt 100

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Att börja genomföringen med material från slutgruppen, framför allt en slagkraftig idé från dess sista del, är inget ovanligt tillvägagångssätt. Hepokoski och Darcy (2006 s. 215) anser att det är den tredje vanligaste möjligheten att börja en genomföring i den klassiska tillämpningen av sonatformen. Det förekommer dock inte i någon annan sonatformsats av Alfvén, vars genomföringar för övrigt inleds med huvudtemamaterial. Det kan i detta sammanhang vara värt att påpeka att de flesta av de paralleller som finns mellan förstasatserna i Beethovens åttonde symfoni och Alfvéns trea inte gäller drag som är unika för denna Beethovensats. Det är först kombinationen av ett flertal samband som talar för att Beethovens sats utgjort en strukturell modell för Alfvéns sats.

Andra likheter mellan de båda genomföringarna är att de, vid sidan av slutgruppsmotivet, nästan helt bygger på huvudtemats första takter och att de består av två huvuddelar. Hepokoski och Darcy (2006 s. 206) påpekar att det är svårt att göra generaliseringar om genomföringar då det finns så många undantag och unika utformningar. De menar dock att det finns en tendens att det tematiska materialet uppträder i samma ordning som det presenterades i expositionen. Det är en tendens som man finner i inledningsatserna i Alfvéns första två symfonier. Genomföringarna börjar där med huvudtemat, introducerar successivt överledningsmaterial och utmynnar slutligen i episoder baserade på sidotemat innan förberedelsen för återtagningen vidtar. Däremot ansluter sig inte genomföringarna i Beethovens åtta och Alfvéns trea till denna rotationsmodell (för att använda Hepokoski och Darcys beteckning). Det är möjligt att det inte är en unik lösning att låta genomföringen bygga på ett rytmiskt motiv från slutgruppens avslutning och huvudtemats första fras. Men det är knappast heller ett vanligt tillvägagångssätt.

De första delarna av genomföringarna skiljer sig ganska mycket åt i sin utformning, men ett gemensamt drag är att de leder fram till en höjdpunkt byggd på det rytmiska slutgruppsmotivet (takt 183 hos Alfvén och takt 140 hos Beethoven). Mellan de andra huvuddelarna finns det dock flera likheter. I båda verken rör det sig om långa upprörda avsnitt med djärvt modulerande harmonik⁹ och genomgående stark tonstyrka. Basil Lam (1972 s. 150) hävdar att Beethovens fortissimo torde vara det längst ihållande man kan finna hos en klassiker. I båda satserna börjar dessa genomföringsavsnitt med huvudtemats öppning i violonceller och kontrabasar mot bakgrund av dramatiska ackord i blåsarna. Temat går sedan över till diskanten och hos Beethoven startar direkt en imitativ sats som hos Alfvén får sin motsvarighet åtta takter senare (repetitionssiffra 20) när huvudtemats tredje takt utvecklas i imitation mellan hornen och violinerna. Också i orkestreringen finns det vissa gemensamma drag, t.ex. bruket av brutna ackord spelade med dubbla stråkdirag på varje ton i violin- och altviolinerna (se exempel 6a och 6b).

Tegen (2003 s. 82f) menar att Alfvén i den tredje symfonin på en punkt avviker från den beethovenska normen: det förekommer inte några långa genomföringar och övergångar. Endast i codan finner Tegen ett par undantag där det finns takter med "en smula genomföringsteknik". I ljuset av det tematiska arbetet redan i överledningen och framför allt i genomföringsdelen ter sig denna kritik missvisande. Tematiskt arbete och tematiska processer spelar kanske inte lika stor roll som i vissa Beethovensymfonier, t.ex.

9 Beethoven modulerar från d-moll, via g-moll, c-moll och f-moll till Dess-dur och b-moll. Modulationerna följer således kvintcirkeln. I Alfvéns avsnitt dominerar däremot mediantiska tonartsrelationer i Liszts och Wagners efterföljd. Karakteriseringen "djärvt modulerande" skall således förstås utifrån respektive verks historiska kontext.

förstasatserna i den tredje, femte och sjunde symfonin, men helt klart är att genomföringsarbetet är lika omfattande som i åttans förstasats.

Exempel 6a. Alfvén: symfoni nr 3, sats 1, takt 225-228



Exempel 6b. Beethoven: symfoni nr 8, sats 1, takt 160-163

Återtagningen

Början av Beethovens återtagning har gett upphov till mycket diskussion. Huvudtemat presenteras i fagotter, violonceller och kontrabas, men dränks oftast av fff-ackorden i den övriga orkestern. Man har spekulerat i att Beethovens dövhet lett till en missbedömning av styrkeförhållandena. Alfvéns huvudtema klingar däremot tydligt och klart och spelas i samma register som i expositionen. Man kan dock notera att den dynamiska beteckningen hos Alfvén, precis som i Beethovens sats, är fff. Denna styrkegrad återkommer ytterligare en gång i Beethovens sats medan detta är dess enda uppträdande i Alfvéns sats (mer om detta nedan).

Michael Broyles (1982 s. 39) menar att början på Beethovens återtagning (se exempel 7b) är ovanlig även i andra avseenden än orkesterbalansen. För det första är harmoniken, med tonikans kvint i basen, instabil, för det andra börjar huvudtemat på en obetonad takt om man ser till frasrytmen och för det tredje hörs avsnittet som klimax på genomföringen och inte som den upplösning av spänningen som återtagningen normalt innebär. Dessa tre drag finner man också i Alfvéns återtagning (se exempel 7a). Tonikan är först i kvintläge innan basstämman går vidare till grundtonen på tredje taktslaget.¹⁰ Kvintläget beror dock på olika faktorer i de båda verken. I Beethovens symfoni spelas huvudtemat av basinstrumenten och då temat börjar med kvinten blir denna helt enkelt baston. I Alfvéns sats orsakas kvintläget av stämföringen då återtagningen föregås av ett italienskt sextackord (ett växeldominantackord utan grundton och med lågaltererad

10 Också i första satsen i Alfvéns andra symfoni börjar återtagningen med tonikaklangen i kvintläge.

kvint i basen). Det man traditionellt hade förväntat sig är att E-durackordet med kvinten i basen skulle ha fungerat som ett dominantkvartsextackord. Detta skulle sedan ha upplösts till ett dominantseptimackord som förberedelse för tonikan i grundläge och återtagningens början. Känslan av att återtagningen inträder för tidigt förstärks av att det även hos Alfvén sker en metrisk komprimering. Precis före återtagningens början sker en övergång till ett tvåtaktigt betoningsmönster och huvudtemat berövas vidare sin synkoperade upptakt. Konsekvensen av dessa drag blir att också början av Alfvéns återtagning mer upplevs som en klimax på genomföringen än en upplösning av spänningen.¹¹

Exempel 7a. Alfvén: symfoni nr 3, sats 1, takt 251-255

Exempel 7b. Beethoven: symfoni nr 8, sats 1, takt 188-191

Liksom i Beethovens åtta motsvarar återtagningen i Alfvéns sats ganska exakt expositionen när det gäller frasuppbyggnad och tematisk struktur. De förändringar som sker har att göra med att sido- och slutgrupp skall återkomma i huvudtonarten. Dessutom låter Alfvén material som i expositionen presenterats av blåsarna spelas av stråkarna och vice versa. Detta är också ett vanligt fenomen i Beethovens symfonier, även om det inte är så framträdande just i åttans förstasats. I båda verken är återtagningen något längre än expositionen. Hos Beethoven beror detta på att huvudtemagruppen är omstrukturerad och förlängd. I Alfvéns sats är det sidogruppens cantabile-del som förlängs genom en

11 Början på Alfvéns återtagning skulle också kunna sättas i relation till det Hepokoski (1998 s. 615f, fotnot 17) kallar "the 'colossal 6/4' effect", en wagnersk teknik som enligt Hepokoski hade stor betydelse för Richard Strauss och Mahler. Med detta uttryck avser Hepokoski ett ackord i kvartsextläge vilket fungerar som "the 'revelation' of a sharply focused, vibrantly intensified climactic telos" efter kumulativa stegringsprocesser. Alfvéns kvartsextackord får dock på grund av de drag som redogörs för ovan inte riktigt den typ av klimax-effekt Hepokoski beskriver.

upprepning av den tredje och fjärde frasen. Efter den snabbt frambrusande musiken i genomföringen och första delen av återtagningen känns det som ett ur lyssnarpsykologisk synvinkel genialt grepp att ge åhöraren en extra andhämtningspaus i denna del av sidogruppen. Man kan också notera hur den första frasen i sidotemat får en extra intensitet genom att den nu presenteras en kvart högre. Genom detta blir den en adekvat fortsättning på den föregående utvecklingen och fångar upp energin från denna.

Codan

Hedwall (1973 s. 165) skriver att Alfvéns coda "vuxit ut till ett självständigt avsnitt i satsen, ett slags andra genomföring i t.ex. Beethovens anda". Avsnittet är dock inte bara i Beethovens anda. Det är i codan man finner de mest omfattande parallellerna med åttans förstasats. Formförloppen i de båda codorna kan till sina yttre konturer beskrivas och analyseras med i stort sett samma ord.

Beethovens coda består av två delar. Den första delen börjar med huvudtemat i Dess-dur (takt 304) varefter en stegring vidtar med stigande skalor i imitativ sats. Vid höjdpunkten sätter huvudtemat in i huvudtonarten (takt 323) och en höjdpunktssträcka leder fram till ett uthållet dominantseptimackord. Den andra delen börjar med en ny stegring utifrån ett motiv från slutgruppen. Den når snabbt fortenyans (takt 341), men intensifieringen fortsätter fram till en höjdpunkt där tonstyrkan liksom vid återtagningens början är noterad fff (takt 349). Därefter sätter huvudtemat fanfarartat in i träblåsare och horn. Slutackorden, åtskilda av generalpauser, förtonar alltmer innan stråkarna avslutar satsen med huvudtemats öppning mot blåsarnas bortklingande ackord.

Alfvéns coda består också av två delar. Den första delen börjar med huvudtemat i C-dur (samma relation till huvudtonarten E-dur som Beethovens Dess-dur till F-dur) varefter en stegring vidtar med en figur baserad på fallande skalor i imitativ sats. Vid höjdpunkten (takt 422) sätter huvudtemat in i huvudtonarten och en höjdpunktssträcka leder fram till ett fissa-mollseptimackord (takt 443). Den andra delen börjar med en ny stegring utifrån ett motiv från slutgruppen. Den når snabbt fortissimonyans (takt 455), men intensifieringen fortsätter fram till en höjdpunkt där tonstyrkan är noterad sff (takt 467). Därefter sätter ett motiv från slutgruppen in (som dock är identiskt med huvudtemats tredje takt när det gäller rytm och artikulation). Motivet återkommer åtskilt av generalpauser innan det i stråkarna avslutar satsen mot blåsarnas bortklingande toner.

Frasstruktur

Tegen (2003 s. 83) menar att satsernas form i Alfvéns tredje symfoni i hög grad bygger på klara och tydliga beståndsdelar på två eller fyra takter, "enligt Beethovens modell". Även om de fyra takterna ibland utökas med en, två eller tre takter till större enheter

anser han att grunden för satsbyggnaden ändå är uppenbar. Satsen får därigenom "en stabilitet med klassisk anstrykning" vilken saknas i Alfvéns övriga symfonier.

Början på första satsen tycks dock motsäga Tegens tes. Att huvudtemagruppen består av två fraser som båda har en längd på sex takter (eller sju respektive sex takter) har redan påpekats ovan. Efter att överledningen inletts med huvudtemats fyra första takter följer sedan fraser omfattande fem, fem och sju takter (takt 18-34). I resten av expositionen dominerar dock fraser på fyra takter. Genomföringen bygger också huvudsakligen på enheter om fyra eller två takter, men vid fyra tillfällen presenteras huvudtemats första fras i sin fullständiga sextaktiga form (takt 149, 187, 193 och 199) och ett avsnitt bygger på en tretaktig variant av samma temas öppningsmotiv (takt 171-182).

Sammantaget utgörs ungefär en fjärdedel av satsens 485 takter av fraser på tre, fem eller sex takter. I Alfvéns två första symfonier består ungefär en tredjedel av inledningssatserna av enheter på tre och fem, men ibland även sex takter. I den första symfonin är, som Hedwall påpekar (1973 s. 142), huvudtemats grundläggande idé tre takter lång, vilket är en bidragande orsak till brytningen med traditionella fyrtaktsmönster i stora delar av satsen. Sidotemat och slutgruppen präglas dock helt av byggstenar på fyra och två takter. I den andra symfonin är det sidotemat som är oregelbundet uppbyggt (3+3+5 takter), men då satsen domineras av material från huvudgruppen och överledningen beror oregelbundenheten i frasbyggnaden till största delen på andra faktorer.

I Beethovens åttonde symfoni består ungefär en sjättedel av inledningssatsen av fraser som inte har en längd på två eller fyra takter. I flera fall beror avvikande enheter på att en och samma takt fungerar både som avslutande takt i en fras och första takt i följande fras (t.ex. i takt 12 och 90) eller på att en fras avkortas genom att en annan idé bryter in (takt 80). När det gäller fraserna på tre takter i takt 70 och 80 sker det där en övergång till ett tvåtaktigt betongningsmönster. Om man noterar dessa enheter i 2/4-takt skulle de bestå av fyra takter. Medan Alfvén använder många genuina fraser på tre, fem och sex takter är detta således ovanligt i Beethovens sats (även i Alfvéns symfonier är dock frasöverlappning en ofta förekommande konstruktion). En annan skillnad är att det inte finns några avvikande fraslängder i Beethovens genomföring. Som Broyles (1982 s. 409) framhåller bygger denna på "the maintenance of a strict four-measure phrase grouping throughout". Det är just detta som bidrar till den ovan beskrivna effekten att återtagningen börjar på en metriskt obetonad takt då den föregås av en enhet på två takter.

Frasstrukturen i den tredje symfonins inledningssats befinner sig således någonstans mitt emellan Alfvéns första två symfonier och den beethovenska modellen. Tegens tes verkar alltså delvis vara korrekt, men det skulle behövas analys av ett större jämförelsematerial för att verifiera eller falsifiera den.

Orsakerna till parallellerna

Parallellerna är således många mellan förstasatserna i Alfvéns tredje symfoni och Beethovens åttonde symfoni. Det finns dock inga källor som belägger Alfvéns intention, utan frågan om modellering är ett indiciefall som bygger på att sambanden är så många att det inte är sannolikt att de är ett resultat av slumpen. Den fråga som naturligt inställer sig är varför Alfvén på detta påtagliga sätt anknyter till en konkret Beethoven-förebild, men också varför hans trea rent allmänt är hans mest beethovenska symfoni. Det går inte att ge några säkra svar på dessa frågor, utan de följande resonemangen får ses som mer eller mindre rimliga spekulationer.

I *Tempo furioso* skriver Alfvén (1948 s. 327–28): "Bakom denna symfoni döljer sig inte något program, i motsats till rapsodien och skärgårdslegenden, som båda är tonmålningar." Alfvén menade dock att all hans musik, "mot min vilja", blev programmusik och att han alltid såg någonting framför sig som han ville skildra (se Lindfors 1966 s. 39).¹² Som framgår av ett brev till Oscar Quensel (återgivet i Alfvén, 1948 s. 177f) gäller detta också finalen i tredje symfonin. Men de tre första satserna, framför allt den första och tredje, verkar ändå ha inneburit ett återvändande till ett mer abstrakt komponerande. Kan det vara så att Alfvén vid avsaknaden av utommusikaliska impulskällor hade ett behov av Beethoven som stöd för den kreativa fantasin? Och då inte bara generella beethovenska modeller, utan konkreta satser.¹³

Men det finns också en annan möjlig orsak till Beethovenanknytningarna. I början av 1904 vistades Alfvén en tid i Wien och i *Tempo furioso* (Alfvén 1948 s. 310–11) beskriver han hänfört sin vandring i Beethovens fotspår. Målet för Alfvéns vandring var Schreiberbach i Nussdorf, den påstådda inspirationsplatsen för "Pastoralsymfonin" (vilket Alfvén blev upplyst om av en äldre man han mötte på vägen):

Ett ögonblick senare gick jag över en bro och stod nu framför Beethovens byst. Skymningen, som hade börjat samla sig i skogsdungen, utplånade alla detaljer och gav Beethovens ansikte ett hemlighetsfullt, sfinxartat uttryck, och det stora huvudet växte ut till ett gigantiskt block. Rundt om höjde sig barrträdens tunga silhuetter som en ring av pelare kring ett altare. Detta var sannerligen som att träda in i en katedral, och jag sjönk ned på en soffa för att lyssna till tystnaden i denna heliga lund – tystnaden, som endast bröts av bäckens mjuka porlande. Beethovens musik började ljuda för mitt öra, luften blev musik, träd och stenar började sjunga de sånger, som de en gång sjungit för den store på sockeln [...] (Alfvén 1948 s. 311)

12 Även om detta uttalande är gjort mot slutet av Alfvéns liv finns det många tidigare källor som talar för sanninghalten i påståendet.

13 Peterson-Bergers påstående om den tredje satsens beroende av det beethovenska symfonischerzot avser jag att följa upp i en kommande artikel.

I ljuset av denna starka upplevelse kan Beethovenanknytningarna i Alfvéns tredje symfoni ses som ett slags personlig hyllning till den store mästaren. Som J. Peter Burkholder (2001 s. 861) påpekar är hyllning till en föregångare ofta en viktig orsak till modellering. Då inte Alfvén yttrat sig om Beethovens betydelse för den tredje symfonin är det dock i så fall en helt privat hyllning.

Alfvén skriver inte uttryckligen vilken musik det var som började ljuda för hans öra, men sammanhanget gör att man har svårt att tänka sig något annat verk än "Pastoralsymfonin". Man kan fråga sig varför den första satsen i tredje symfonin är modellerad just efter Beethovens åttonde symfoni. Alfvén ville med den tredje symfonin skapa ett uttryck för glädje och solskimrande lycka (Alfvén 1948 s. 328). Om han i den första satsen avsåg att komponera en snabbt frambrusande musik i 3/4-takt med denna karaktär passar onekligen den första satsen i Beethovens åttonde symfoni bra som förebild. Men en annan aspekt är att åttan alltsedan uruppförandet kom att hamna i skuggan av den sjunde symfonin. När Alfvén skrev sin tredje symfoni hörde den inte till de mest kända och spelade av Beethovens symfonier. Om Alfvén inte ville att någon skulle lägga märke till hans modellering var det således mest riskfritt att utgå från den åttonde symfonin.

Att Alfvén inte uttalat sig om Beethovenmodellering eller Beethovenhyllning kan ha ett samband med polemiken med Peterson-Berger. I ett tillägg till sitt svar på Alfvéns insändare (se ovan) skriver Peterson-Berger att Alfvénbeundrarnas hänförelse drivit dem till "kritiklöst överdrivna och nästan löjligen uttryck, såsom då man på fullt allvar sammanställt Alfvén och Beethoven. Att en dylik dyrkan icke varit alldeles nyttig för föremålet tycks framgå av det faktum att hr Alfvén själv vid flera tillfällen icke skyggat tillbaka för den nämnda sammanställningen (se insändaren här ovan!)". Alfvéns ilska över denna anklagelse var fortfarande i högsta grad levande när han skrev sina memoarer 40 år senare (se Alfvén 1948 s. 370f). I sin recension av symfonins andra uppförande i Stockholm våren 1907 (Dagens Nyheter 3/4 1907) hävdar Peterson-Berger att Alfvén i scherzot och finalen framträdde som en osjälvständig Beethovenimitatör. Om Alfvén eventuellt hade haft någon avsikt att nämna Beethovenanknytningarna i den tredje symfonin är det i ljuset av Peterson-Bergers kritik lätt att förstå varför han avstod från att göra det.

Hedwalls kritik av Alfvéns trea i ljuset av Beethoven-parallellerna

Analysen av de beethovenska dragen i Alfvéns tredje symfoni är intressant att sätta i relation till Lennart Hedwalls kritik av verket:

Men något annat har hänt mellan *andra* och *tredje symfonierna*, som omedelbart avspeglas i E-dur-symfonins första sats: Alfvén har via *Midsommarvaka* och *En skärgårdssågen* utvecklats till orkestervirtuos! Men just detta faktum innebär samtidigt, att någonting inte stämmer, ty de olika musikaliska elementen är inte längre som i *D-dur-symfonin* i full balans. Framför allt har inte den tematiska uppfinningen och

inte heller den tematiska bearbetningsförmågan utvecklats lika snabbt och personligt som den klangliga sidan. Den "nordiska" kraftfullheten och konturskärpan i satsens motiv går sålunda inte alltid ihop med bearbetningens "sydländska" clair-obscur, och virtuositeten i instrumentationen med alla dess klangblandningar och klingschatteringar rimmar ibland inte alls med den enkla klarheten i det tematiska materialet. Det har visserligen sagts, att t.ex. sidotemat är starkt kromatiskt anlagt, och här passar därför den eleganta klangbehandlingen ganska väl, men när tonsättaren behandlar de mer dansanta motiven som vore de högromantiskt operagods av modell Richard Strauss, då hejdar man sig ovillkorligen både som musiker och som lyssnare. (Hedwall 1973 s. 165f)

Det finns onekligen en spänning mellan klassicistisk klarhet och senromantisk färgrikedom i Alfvéns tredje symfoni. Men relationerna mellan dessa två poler är betydligt mer komplexa än Hedwalls resonemang ger sken av. Alfvéns orkestreringskonst utvecklades utan tvekan mycket under 1900-talets första år, inte minst under starkt inflytande från Richard Strauss. Men Alfvéns stil utvecklades också när det gäller andra element. I den tredje symfonin handlar det därför inte om status quo när det gäller tematik och formgestaltning, utan om ett återvändande till ett beethovenskt idiom som till och med är mer klassicerande än vad som är fallet i de två första symfonierna.

Men blir i så fall inte diskrepansen mellan den musikaliska satsen och dess orkesterdräkt ännu större? Inte nödvändigtvis. Även i själva orkestreringen finns det en blandning av återhållsamhet och klangprakt. Orkesterbesättningen är stor, men slagverket är begränsat till pukor och i motsats till *Midsommarvaka* och *En skärgårdssägen* förekommer inte harpa. Man kan vidare notera att det tunga blecket, med undantag för finalen, används mycket sparsamt. Och när det förekommer är det mestadels som klangförstärkning i fortissimoavsnitt. Endast på några få ställen deltar trumpeter, tromboner och tuba i det tematiska skeendet. Det är en stor skillnad inte bara jämfört med *Midsommarvaka* och *En skärgårdssägen*, utan också med symfoni nr 2. Som helhet är orkestreringen inriktad på det motiviska arbetet och realiseringen av den musikaliska satsen. Den typ av koloristiska inslag som är så ymnigt förekommande i *En skärgårdssägen* är sällsynta (med undantag för andra satsen). På många sätt ger orkesterfakturen i första satsen ett intryck av förstorad och uppdaterad Beethoven. En viktig skillnad är dock de sex hornen som används virtuost à la Richard Strauss på ett sätt som saknar motsvarighet hos Beethoven.

Ett centralt element som Hedwall bara berör helt kort är harmoniken. I samband med scherzot skriver han att "modulationerna i huvuddelen har en djärvhet som går utanför den eljest klassiska ramen [...]" (Hedwall 1973 s. 170). Faktum är att hela verket är genomsyrat av drag typiska för senromantisk harmonik. Efter en stabil och diatonisk öppning i huvudtonarten fortsätter den första satsen t.ex. i takt 24 (takt 4 på partitur-

sida 8) direkt från E-dur till C-dur och fem takter senare till Ass-dur. Detta slags plötsliga mediantiska hopp är mycket karakteristiska för Richard Strauss och Mahler. Ett annat typiskt senromantiskt drag är den rikligt förekommande parallellföringen av melodiken i terser eller hela ackord (som i sidotemat).

Alfvéns trea präglas således som helhet av en blandning av klassicistiska och senromantiska drag. Personligen ser jag inte detta som en svaghet, utan tvärtom är det detta som ger verket dess unika karaktär och lyskraft.

Litteratur

- Alfvén, Hugo 1948: *Tempo furioso: Vandringsår*. Stockholm.
- Alfvén, Hugo 1998: *Brev om musik*. Utgivna och kommenterade av Gunnar Ternhag. Hedemora.
- Ander, Owe 2000: "*Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter*": aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och sats tekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier. Diss. Stockholm.
- Broyles, Michael 1982: "Beethoven, Symphony No. 8", i *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 1 (Summer, 1982), s. 39-46.
- Burkholder, J. Peter 2001: "Modelling", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Ed: Stanley Sadie. London.
- Burnham, Scott G. 2001: avsnitt 19.(ii), "Beethoven's influence on music and musical thought", i Joseph Kerman, et al. "Beethoven, Ludwig van", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Ed: Stanley Sadie. London.
- Caplin, William E. 1998: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York.
- Dahlhaus, Carl 1980: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Bd 6, Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden.
- Godin, Carl 1950: "Hugo Alfvén Symfoni nr. 3 E-dur", i *Musikrevy* nr. 6, s. 204-206.
- Hedwall, Lennart 1973: *Hugo Alfvén: En svensk tonsättares liv och verk*. Stockholm.
- Hepokoski, James 1998: Recension av: "Die Tondichtungen von Richard Strauss by Walter Werbeck", i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 3 (Autumn, 1998), s. 603-625.
- Hepokoski, James och Warren Darcy 2006: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York.
- Karlsson, Henrik 2004: "'Hans alstringsförmåga tycks vara uttömd': Peterson-Berger vs. Alfvén", i *Alfvéniana* 1-2/04, s. 3-10.
- Kretzschmar, Hermann 1919: *Führer durch den Konzertsaal: I. Die Orchestermusik, Bd 1, Sinfonie und Suite*, 5. uppl. Leipzig.
- Lam, Basil 1972: "Ludwig van Beethoven", i *The Symphony. Volume I: Haydn to Dvorák*. Ed: Robert Simpson, Newton Abbot, 1972.
- Lindfors, Per, 1966: *Hugo Alfvén berättar: radiointervjuer utgivna av Per Lindfors*. Stockholm.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1923: *P.-B. recensioner: glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896-1923*. Stockholm.
- Reynolds, Christopher Alan 2003: *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Mass.
- Rosen, Charles 1980: "Influence: Plagiarism and Inspiration", i *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1980), s. 87-100.
- Svensson, Sven E. 1946: *Hugo Alfvén som människa och konstnär*. Uppsala.
- Tegen, Martin 2003: "Symfoni nr 3", i *Hugo Alfvén: en vägvisare*. Ed: Gunnar Ternhag och Jan Olof Rudén. Hedemora, 2003.
- Tovey, Donald Francis 1935: *Essays in Musical Analysis: Vol. I, Symphonies*. London.
- Werbeck, Walter 1996: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Tutzing.

In the Footsteps of the Great One: Beethoven's Influence on the First Movement of Hugo Alfvén's Third Symphony.

The point of departure for this article is Martin Tegen's 2003 claim that Hugo Alfvén's (1872-1960) Third Symphony (1905-06) is his most Beethovenian symphony. The first aim is to explore and validate Tegen's thesis through an analysis of the first movement. The second, related aim is to analyse the so far unnoticed structural parallels between Alfvén's movement and the first movement of Beethoven's Eighth Symphony. There are no sources that confirm that Alfvén intentionally modelled his movement on Beethoven's, but the parallels are so numerous that it is unlikely that they are coincidental. In spite of the many similarities, the differences between the two movements are equally important. Especially, Alfvén avoids the most original features of Beethoven's movement, like the secondary theme starting in an unexpected key. However, when Alfvén departs from the model of the Eighth Symphony, he still uses Beethovenian procedures.

When writing the Third Symphony, Alfvén was an experienced composer who subscribed to the ideal of originality. Despite the modelling, the first movements of Alfvén's Third Symphony and Beethoven's Eighth Symphony sound completely different. But why did Alfvén use a model at all? Even though no conclusive answer can be presented, two hypotheses can be offered. First, generally Alfvén was dependent on extra-musical stimulus as a composer. However, when composing the Third Symphony his intention was to create a more abstract, non-programmatic work. Therefore, he may have required a model as a stimulus for his creative imagination. Second, in 1904 Alfvén visited Vienna where he followed the paths of Beethoven to Nussdorf, the place that is supposed to have inspired the Pastoral Symphony, and Alfvén describes his experience in quasi-religious terms. Thus, the modeling in the Third Symphony may be considered a private and secret homage to the great and revered master.

Om författaren

Joakim Tillman är lektor i musikvetenskap vid Stockholms universitet, där han undervisar i musikhistoria, musikanalys och filmmusik. Hans forskning har tidigare varit fokuserad på svensk konstmusik efter 1950 med studier om Daniel Börtz sinfonior, Ingvar Lidholms användning av tolvtonsteknik på 1950-talet, olika reaktioner mot modernismen från 1960-talet och framåt, m.m. För närvarande håller han på att slutföra ett forskningsprojekt, finansierat av Riksbankens jubileumsfond, om Wagnerinfluenser i svensk opera decennierna före och efter sekelskiftet 1900.