

LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö,  
Lärarytbildningen i musik.  
Christian Rasmusson,  
Examensarbete 15 p,  
2007.

# **STUDIER AV GENOMFÖRINGSDELEN I SYMFONIER KOMPONERADE AV W.A. MOZART**

**ETT FÖRSÖK ATT KONKRETISERA MUSIKALISK FORM**

Handledare: Håkan Lundström.

## **ABSTRACT**

**Title:** Studies on the development section in symphonies composed by W.A. Mozart – An attempt to concretize musical form.

**Author:** Christian Rasmusson.

This study, which has an earlier work by the author as its starting point, aims to concretize the development section by examining symphonies composed by W.A. Mozart. To accomplish this, factors like themes, harmony progressions and emphasized keys have been examined. Analyses according to the theory of harmonic functions have been employed to understand the relationships between the harmonic units.

Furthermore the study displays the variety of different views on sonata form that exists in the present musicological discourse. The results are compared with other interpretations of the form and also with the results from the original study.

**Keywords:** Sonata form, development section, Mozart, music analysis, musical form.

## **SAMMANFATTNING**

**Titel:** Studier av genomföringsdelen i symfonier komponerade av W.A. Mozart – Ett försök att konkretisera musikalisk form.

**Författare:** Christian Rasmusson

Den här studien, som har sin utgångspunkt i ett tidigare arbete av författaren, har som syfte att försöka konkretisera genomföringsdelen genom studier av symfonier komponerade av W.A. Mozart. För att lyckas med detta har faktorer såsom tematik, harmoniska progressioner och betonade tonaliteter granskats. Funktionsanalys har använts för att förstå de harmoniska enheternas relationer till varandra.

Vidare visar studien på de varierande synsätt, gällande sonatformen, som existerar i det samtida musikteoretiska samtalet. Resultaten jämförs med andra tolkningar av formen samt med resultaten från det tidigare arbetet.

**Sökord:** Sonatform, genomföringsdel, Mozart, musikanalys, musikalisk form.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>1. INLEDNING</b> .....	<b>4</b>
<b>2. SYFTE</b> .....	<b>6</b>
<b>3. TEORETISK BAKGRUND</b> .....	<b>7</b>
<b>3.1. Presentation av sonatformen</b> .....	<b>7</b>
<b>3.2. Olika beskrivningar av sonatformen</b> .....	<b>8</b>
3.2.1. Charles Rosen .....	8
3.2.2. Leonard G. Ratner .....	9
3.2.3. James A. Hepokoski och Warren Darcy .....	9
3.2.4. William E. Caplin .....	11
3.2.5. Dieter De la Motte .....	12
3.2.6. Ingmar Bengtsson .....	12
3.2.7. Sammanfattning .....	12
<b>3.3. Styrande principer för sonatformen samt metoder för att analysera den</b> .....	<b>15</b>
3.3.1. Strukturell dissonans .....	15
3.3.2. Historik och retorik .....	15
3.3.3. Schenkeriansk analys .....	16
3.3.4. Motivisk analys och formella funktioner .....	17
3.2.5. Deformation och rotation: Sonatteori .....	17
3.2.6. Sammanfattning .....	18
<b>4. METOD</b> .....	<b>20</b>
<b>4.1. Analysmetoder</b> .....	<b>20</b>
<b>4.2. Begreppsförklaring</b> .....	<b>20</b>
<b>4.3. Modifikation av analysarbetet</b> .....	<b>21</b>
<b>4.4. Avgränsningar</b> .....	<b>22</b>
<b>4.5. Urval</b> .....	<b>23</b>
<b>5. RESULTAT</b> .....	<b>24</b>
<b>5.1. Symfoni nr 28</b> .....	<b>25</b>
<b>5.2. Symfoni nr 29 (omarbetad analys)</b> .....	<b>25</b>
<b>5.3. Symfoni nr 30</b> .....	<b>26</b>
<b>5.4. Symfoni nr 31</b> .....	<b>27</b>
<b>5.5. Symfoni nr 33</b> .....	<b>27</b>
<b>5.6. Symfoni nr 34</b> .....	<b>28</b>
<b>5.7. Symfoni nr 35</b> .....	<b>28</b>
<b>5.8. Symfoni nr 36</b> .....	<b>29</b>
<b>5.9. Symfoni nr 38 (omarbetad analys)</b> .....	<b>29</b>
<b>5.10. Symfoni nr 39 (omarbetad analys)</b> .....	<b>30</b>
<b>5.11. Symfoni nr 41 (omarbetad analys)</b> .....	<b>31</b>
<b>6. DISKUSSION</b> .....	<b>33</b>
<b>6.1. Sammanställning och diskussion</b> .....	<b>33</b>
6.1.1. Tematik/melodiskt material .....	33
6.1.2. Harmonisk progression .....	34
6.1.3. Betonade tonaliteter .....	35
<b>6.2. Generella schemata</b> .....	<b>37</b>
<b>6.3. Förslag till vidare forskning</b> .....	<b>38</b>
<b>REFERENSLISTA</b> .....	<b>39</b>
<b>BILAGOR</b> .....	<b>41</b>

# 1. INLEDNING

Bakgrunden till denna uppsats är ett arbete som jag skrev under en kurs i formlära vårterminen 2006 (Rasmusson, 2006). Arbetet gick ut på att försöka konkretisera den del av sonatformen som kallas för genomföring. Ämnet valdes på grund av att jag upplevde att de beskrivningar som fanns av denna formdel, i den litteratur som jag då hade tagit del av, var oprecisa och inte alltid stämde överens med den bild som jag själv hade. När jag i mitt huvudämne, arrangering och komposition, skulle använda mig praktiskt av sonatformen, blev uppgiften mer komplicerad i och med att jag inte kunde finna tillfredsställande svar på många frågor som väcktes under arbetets gång. De frågor som jag kom att betrakta som mest relevanta och som senare utgjorde utgångspunkten för arbetet i formlära kunde delas in under tre huvudrubriker:

## 1. Sektionsindelning.

- Kan formdelen delas in i mindre sektioner?
- Vilka faktorer ligger till grund för en eventuell sektionsindelning?
- Finns det några principer för hur dessa sektioner förhåller sig till varandra?

## 2. Tematik/melodiskt material

- Vilket material från expositionen är det som bearbetas?
- På vilket sätt bearbetas det?
- Förekommer det obearbetat material?<sup>1</sup>
- Kan nytt material, det vill säga material som ej förekommit i expositionen, användas?

## 3. Tonalitet

- Följer musiken någon speciell utveckling gällande tonaliteter?
- Hur kan en sådan utveckling generellt se ut?

Vidare ansåg jag att ett av skälen till att de beskrivningar av genomföringsdelen som jag tagit del av upplevdes som oprecisa, var att allt för många verktyper skrivna i sonatform (till exempel stråkkvartetter, pianosonater och symfonier), av allt för många olika kompositörer inkluderades i undersökningsunderlaget. Därför valde jag att enbart fokusera på symfonier komponerade av Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 92) och på grund av arbetets omfattning analyserades endast fyra symfonier, nämligen nr 29, 38, 39 och 41. Dessa valdes ut på grund av att jag hade haft möjlighet att arbeta med dem i kurser som formlära, instrumentation samt

---

<sup>1</sup> Termen ”obearbetat material” syftar här inte endast till tematik/melodiskt material utan inrymmer hela satsen (det vill säga samtliga aktiva stämmor). Dock kan det förekomma vissa mindre förändringar i till exempel instrumentation. En förändring från dur till moll, eller tvärtom, anses däremot innebära en bearbetning.

arrangering och komposition. Jag reagerade även mot de analysmetoder som gör anspråk på att förklara *hur* människor uppfattar musik och/eller är alltför abstrakta för att kunna erbjuda detaljerad information om ett styckes struktur. Dessa olika beskrivningar och analysmetoder kommer att återges i förenklade versioner i kapitlet ”Teoretisk bakgrund”.

De mest intressanta resultaten som analyserna gav upphov till var att en sektionsindelning kunde åstadkommas utifrån tematik/melodiskt material och utifrån hur den harmoniska progressionen var organiserad. Denna organisation kunde ordnas i fyra olika kategorier: stabila sektioner, stigande sekvenser, fallande sekvenser och dominantplataer. Den inbördes relationen mellan dessa olika sektioner kunde variera, men vanligtvis så inleddes genomföringen med en stabil sektion och avslutades alltid med en dominantplata. Vidare verkade det vara ovanligt att flera sektioner av samma slag följde på varandra. Material i expositionen som kunde upplevas som oprofilerat, i förhållande till huvudtema och sidotema, kunde få en central roll i genomföringen. Tematiken verkade vidare ge upphov till en tredelad struktur och de enda bearbetningar som förekom var fragmentering och trångföring av temata. Förekomsten av nytt material verkade vara ovanligt medan det istället ofta återfanns sektioner med obearbetat material. I analyserna kom jag att betrakta de tonaliteter som var utgångspunkterna för de olika sektionerna, klassificerade utifrån sammansättningen av den harmoniska progressionen, som betonade. Med denna syn kunde det konstateras att genomföringarna oftast verkade inledas med den, i förhållande till huvudtonarten, subdominantiska tonarten eller också en tonalitet som stod i en subdominantisk relation till huvudtonarten<sup>2</sup>. Mot mitten av formdelen modularades det till en molltonalitet, oftast tonikaparallellen.

Det bör poängteras att eftersom det endast var ett väldigt begränsat antal verk som undersöktes, kan resultaten bara betraktas som tendenser. Syftet var i och för sig heller aldrig att komma fram till någon absolut sanning, utan istället att försöka erbjuda en mer detaljerad bild av hur strukturen *kan* se ut. Det bör även nämnas att detta tidigare arbete inte underställdes samma krav på ett vetenskapligt tillvägagångssätt som denna uppsats.

Huvuddragen i det nuvarande syftet, som beskrivs mer detaljerat i nästföljande kapitel, är att undersöka hur den del av Mozarts symfoniska produktion, som här undersökts, förhåller sig till beskrivningar som återfinns i för ämnet relevant litteratur. Vidare kommer även validiteten av de hitintills uppnådda resultaten att granskas genom att undersökningsunderlaget utökas och analysmetoderna förfinas. Resultaten sammanställs sedan i ett försök att skapa en generalisering av genomföringsdelens konstruktion.

Frågan om hur temata bearbetas, som ställdes i det ursprungliga arbetet, inkluderas ej då den anses vara av mindre strukturell betydelse. Även frågan *om* en sektionsindelning var möjlig, anses vara besvarad och grunderna för hur dessa sektioner definierades kommer även att användas i denna studie (se vidare kapitlet ”Metod”).

Inspiration till strukturering av arbetet kring uppsatsen har hämtats från böckerna ”Vetenskapligt skrivande – Kreativa genvägar” (Widerberg, 2003) och ”Forskningsmetodikens grunder – Att genomföra och rapportera en undersökning” (Patel & Davidsson, 2003).

---

<sup>2</sup> Denna klassificering av tonaliteter, utifrån deras förhållande till huvudtonarten, omvärderas i diskussionskapitlet.

## 2. SYFTE

Syftet med denna uppsats är att jämföra resultaten från egna undersökningar med beskrivningar som återfinns i litteratur som behandlar ämnet, samt att vidare pröva resultaten från ett tidigare arbete. Detta görs genom att använda ett mer omfattande undersökningsunderlag och genom att förfinas de analytiska verktygen med hjälp av tydligare definitioner och avgränsningar. Analyserna av de verk som figurerade i det ursprungliga arbetet kommer här att omarbetas och presenteras tillsammans med de nya analyserna. Resultaten kommer sedan att generaliseras i ett försök att kunna skapa en eller ett par stycken schematiska uppställningar och på så sätt konkretisera genomföringsdelen. Varje analys har dock ett individuellt värde då den utgör *ett* möjligt tillvägagångssätt.

I uppsatsen hoppas jag kunna besvara följande frågeställningar:

- Hur förhåller sig de resultat som presenteras här gentemot de beskrivningar som tas upp i litteratur om ämnet?
- Fortsätter resultaten från min tidigare undersökning att vara giltiga eller måste de omprövas?
- Går det att ana tendenser till ett generellt schema för genomföringsdelen utifrån de faktorer som analyserats, och hur kan detta i så fall se ut?

Det är min förhoppning att uppsatsen ska bidra till en ökad förståelse för genomföringarnas generella konstruktion och på så sätt underlätta praktiskt arbete med musik skriven i sonatform.

### 3. TEORETISK BAKGRUND

Detta kapitel inleds med en kortfattad presentation av sonatformen. Sedan återges några av de olika beskrivningar av formtypen som återfinns i standardlitteratur om ämnet. Där beskrivs först sonatformen ytligt utifrån sin helhet och detta följs av en djupare diskussion om genomföringsdelen, om en sådan förts av den aktuella författaren. Sist i kapitlet redovisas olika synsätt gällande vad som kan betraktas som de styrande principerna för sonatformen samt olika metoder för att analysera musik som har denna form.

Det finns olika typer av sonatform (Rosen, 1988; Hepokoski & Darcy, 2006), men samtliga stycken som ingår i studien tillhör den typ som enligt Rosen kan kallas för "Allegroform". Denna motsvarar den första satsen i ett verk och Hepokoski och Darcy definierar dess struktur på samma sätt som Rosen. Alla beskrivningar i detta kapitel syftar även till denna variant.

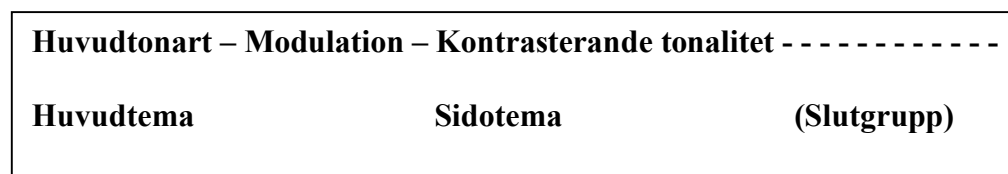
#### 3.1. Presentation av sonatformen

Enligt nationalencyklopedin (ne.se, 2007) kan sonatformen sägas bestå av tre delar och dessa beskrivs på följande sätt:

##### 1. Exposition:

- Satsens tematiska material presenteras.
- En harmonisk polarisering etableras mellan huvudtonarten och en kontrasterande tonalitet. I durtonart utgörs denna av dominanten och i molltonart av tonikaparallellen.

Dessa två faktorer, tematik och harmonik, samverkar på följande sätt:



Vanligtvis repriseras hela expositionen.

##### 2. Genomföring:

- Oftast bearbetas det tematiska materialet från expositionen.
- Kontinuerliga modulationer som innan den tredje och avslutande delen leder tillbaka till huvudtonarten.

##### 3. Rekapitulation:

- Den grundläggande tematiska strukturen från expositionen återtas.



- Den harmoniska polariseringen neutraliseras i och med att musiken stannar kvar i huvudtonarten istället för att modulera till en kontrasterande tonalitet när sidotemat etableras.

Ibland kan rekapitulationen följas av en längre coda.

## 3.2. Olika beskrivningar av sonatformen

Under denna rubrik återges olika beskrivningar av sonatformen. Avslutningsvis sammanfattas det material som redovisats och en förklaring ges till hur informationen kommer att användas i studien.

### 3.2.1. Charles Rosen

Rosen (1988) beskriver sonatformen som tvådelad. Den första delen utgörs av expositionen och denna utmärks, enligt Rosen, av tre händelser. Den första händelsen utgörs av en harmonisk rörelse bort ifrån tonikan, det vill säga styckets huvudtonart. Den andra händelsen är etablerandet av den dominantiska tonarten genom betonad kadensering och den tredje består av bekräftandet av denna tonart. Om dessa tre händelser betonas genom till exempel texturskillnader åstadkoms en tydligt sektionindelad form där man lätt kan urskilja huvudgrupp, evolution, sidogrupp och slutgrupp. Denna tydlighet beskrivs emellertid som ovanlig under 1700-talet, där dessa delar ofta inte så lätt kunde särskiljas. Rosen beskriver denna mer flytande form av expositionen som tvådelad, där den första delen består av huvudtema samt modulation och den andra av sidotema samt avrundning. Den andra delen av sonatformen utgörs av genomföring och rekapitulation där åtminstone två olika händelser äger rum. Den första sker vid rekapitulationens start och innebär återvändandet till huvudtonarten och delar av det melodiska materialet i dess originalform, medan den andra händelsen är en sista bekräftande kadensering i huvudtonarten. Utöver detta sker ofta en betonad kadensering i tonikaparallellens tonart mot slutet av genomföringen.

I det separata kapitlet om genomföringsdelen slår Rosen (1988) fast att denna formdel har två funktioner. Dessa är utveckling, som har en intensifierande verkan och fördröjer spänningsupplösning, samt återledning som förbereder denna. Vidare nämner Rosen att bearbetningsteknikerna som används är fragmentering, deformation, kontrapunktisk imitation och hastiga modulationer genom sekvensering. Han menar dock att dessa modulationer aldrig resulterar i att någon enskild tonart ges samma status som den dominantiska tonarten. Rosen beskriver att under den senare hälften av 1700-talet inleddes genomföringsdelen oftast med att huvudtemat spelades i den dominantiska tonarten och, som nämnts i ovanstående stycke, avslutades med kadensering i tonikaparallellens tonart. Rosen gör gällande att denna hantering började uppfattas som föråldrad mot slutet av seklet men trots detta övergavs den aldrig. Andra alternativ som beskrivs är att genomföringen inleds ett material som syftar tillbaka till expositionens slutgrupp och/eller att en plötslig modulation leder över till en mer avlägsen tonart. Gällande tematisk ordningsföljd menar Rosen att många genomföringsdelar följer expositionens tematiska struktur, det vill säga att samtliga temata tas upp och bearbetas var för sig i den ursprungliga ordningen. Gällande introducerande av nytt material i genomföringsdelen nöjer sig Rosen med att konstatera att det var vanligt förekommande, men påpekar att man bör skilja på de fall där inte *något* material i genomföringsdelen syftar tillbaka på expositionen och på de där ett nytt material blandas med tidigare etablerad tematik. Ett annat moment i genomföring-

en som Rosen tar upp är den falska repriserna, det vill säga en återtagning av huvudtemat i huvudtonarten, som ger upphov till känslan av att rekapitulationen påbörjats.

### 3.2.2. Leonard G. Ratner

Ratner (1980) återger två beskrivningar av sonatformen utifrån dess helhet. Enligt den första beskrivningen betraktas konflikten mellan ett huvudtema och ett sidotema som den styrande principen. Denna syn ger upphov till en tredelad form som består av presentation, bearbetning och återtagning. Det kontrasterande synsättet innebär att sonatformen istället betraktas utifrån ett harmoniskt perspektiv och innebär att helheten delas in i två sektioner som i följande illustration åtskiljs av ett kommatecken: I – V (III), X – I. Dessa romerska siffror syftar till skalsteg, förutom X som här inte innebär ”tio” utan istället syftar till genomföringens harmoniska mångtydighet. Skalsteget inom parantes syftar till den harmoniska utveckling som var typisk för verk i sonatform som gick i moll, där man oftast modulerade till tonikaparallellen istället för till dominanten.

Enligt Ratner (1980) är genomföringens primära syfte att återetablera huvudtonarten och detta kan åstadkommas genom en länk som utgörs av dominanten, tonikaparallellen eller tonikaparallellens dominant. Vidare kan, utöver målet att återetablera huvudtonarten, ett annat harmoniskt skeende vara av strukturell betydelse. Skeendet utgörs av kadensering i en mediantisk tonart, det vill säga tonikaparallellen eller dominantparallellen, och beskrivs av Ratner som den mest avlägsna punkten i sonatformens harmoniska ritning. Denna tolkning innebär att genomföringen kan delas upp i två större delar, nämligen en fortsatt utveckling av den harmoniska progression som påbörjades i expositionen samt ett skifte i riktning för att kunna förbereda återetablerandet av huvudtonarten. Ratner beskriver även hur genomföringen ofta inleds med att huvudtemat spelades i den dominantiska tonarten och går vidare med att återge några typiska strukturer, gällande det melodiska innehållet i formdelen. Expositionens material kan återtas i en något modifierad form, nytt material kan introduceras eller också kan detta dominera så att få eller inga tillbakasyftningar mot expositionen återfinns.

### 3.2.3. James A. Hepokoski och Warren Darcy.

Även Hepokoski och Darcy (2006) beskriver sonatformen som uppdelad i exposition samt genomföring och rekapitulation. Vidare benämns de olika formdelarna som handlingsområden. Precis som Ratner (1980) lyfter de fram det faktum att sonatformen har ett harmoniskt syfte såväl som ett tematiskt-texturellt (som här kallas för ”retoriskt”). Hepokoski och Darcy menar att expositionens retoriska uppgift är att etablera ett referensmaterial, bestående av tematik och textur, utifrån vilket genomföringen och rekapitulationen ska förstås. Det harmoniska förloppet utgår från tonikan, rör sig mot dominanttonarten och kadenserar sedan i denna tonalitet. Formen initieras av vad Hepokoski och Darcy kallar för en primär idé som följs av en övergångssektion där det sker en energiökning. Denna sektion kan vara modulatorisk och är oftast i en stark dynamisk nyans (forte). Den primära idén utgör tillsammans med övergångssektionen den första hälften av expositionen och detta tydliggörs genom att det, innan nästa del påbörjas, ofta placeras ett kort avbrott som kan liknas vid en cesur. Vidare beskriver Hepokoski och Darcy hur expositionens andra hälft inleds med en sekundär idé och en ny tonart. Ofta sammanfaller detta med en svag dynamisk nyans (piano) och det nya melodiska materialet har vanligtvis en mer lyrisk karaktär. Den sekundära idén avslutas med en strukturell kadens som beskrivs som expositionens mest betydande avslutning. Därefter kan det pla-

ceras en sektion som av Hepokoski och Darcy kallas för ”postkadential”. Denna kan i sin tur delas upp i mindre enheter och följs av en sista kadensering i den nya tonarten. Tillsammans utgör den sekundära idén och den avslutande sektionen expositionen andra hälft. Genomföringen innehåller mer frekventa tonalitetsskifte och varje strukturell kadens i denna formdel beskrivs som en viktig händelse. Oftast är det tonikaparallellen som lyfts fram och hela formdelen kulminerar i att dominanten från expositionens slut återetableras men nu som ett ackord (riktat mot huvudtonarten) istället för som en självständig tonart. Därefter avbryts genomföringen och rekapitulationens början ger intryck av att vara en ”nystart”. Det är oftast material från den primära idén eller från övergångssektionen som tas upp för bearbetning i genomföringen. Rekapitulationen följer samma schema som expositionen men med det undantaget att det inte moduleras till någon ny tonart innan musiken når fram till den sekundära idén. Avslutningsvis beskriver Hepokoski och Darcy att expositionen har *ett* primärt mål och detta är att lägga ut strategin för hur styckets mest betydande strukturella kadens, som de anser är placerad efter den sekundära idéns avslutande i rekapitulationen, eventuellt kan uppnås. Den primära uppgiften i rekapitulationen är att säkra den nyss nämnda kadenseringen.

Även i denna bok (Hepokoski & Darcy, 2006) ges genomföringen ett separat kapitel där det beskrivs att det i denna formdel ofta moduleras mot tonikaparallellen eller, fast i mindre utsträckning, till dominantparallellen. När inte dominantplatån i slutet av genomföringen är riktad mot huvudtonarten kan den istället vara riktad mot dess parallell, det vill säga att dominantplatån utgår från tonikaparallellens dominant. Ytterliggare en annan variant som lyfts fram är när dominantplatån riktar sig mot dominantparallellen. Som det beskrevs i föregående stycke menar Hepokoski och Darcy att det ofta är material från den primära idén och från övergångssektionen som dominerar genomföringsdelen. Vidare menar de att om temata från expositionens andra hälft tas upp så är det vanligtvis hämtat från den postkadentiala sektionen. Trots detta slår ändå Hepokoski och Darcy fast att material från den sekundära idén återfinns i många genomföringar. Att detta material, i jämförelse med övriga, anses vara mer ovanligt förekommande förklaras med den känslighet som materialet haft i expositionen och att materialet kanske inte betraktades som tillräckligt dramatiskt för att inleda genomföringen. Gällande den tematiska ordningsföljden i genomföringsdelen sägs denna ofta motsvara den ordning som återfinns i expositionen. Hepokoski och Darcy konstaterar vidare att det vanligaste tillvägagångssättet är att genomföringen inleds med ett återtagande av den primära idén i samma tonart som precis avslutat expositionen. I fråga om den falska reprisen, som tidigare nämnts, menar författarna att denna måste betraktas utifrån vilket sammanhang den figurerar i. Bland de faktorer som anses styra huruvida en sektion ska betraktas som en falsk repris eller ej, nämner Hepokoski och Darcy till exempel hur långt in i genomföringens förlopp som sektionen etableras, om den föregås av en upplevd fermat samt om den förberetts med sin egen dominant. Vidare talas det om att effekten av den falska reprisen kan uppnås fastän det inte är huvudtonarten som används. I dessa fall är det istället vanligt att det är den subdominantiska tonarten som etableras. Sammanfattningsvis beskrivs hur genomföringen kan förstås utifrån fyra olika sektioner eller zoner. Den första är länken mellan expositionens slut och genomförings början, med andra ord en sektion som föregår det som vanligtvis uppfattas som den ”egentliga” genomföringsdelen. Sektionen som följer kallas för ”förberedelsezon” och denna sägs oftast vara i en svag dynamisk nyans, ha en karaktär av förväntning och materialet som används däri är ofta hämtat från den primära idén. Den tredje avdelningen beskrivs som den centrala och utmärks av harmoniska rörelser som riktas mot molltonarter, en eller flera sekvensblock och kontrapunktiska tekniker. Ibland kan denna centrala sektion smälta samman med den fjärde och avslutande avdelningen. Enligt Hepokoski och Darcy utgörs denna oftast av en dominantplåtå riktad som är riktad mot huvudtonarten.

### 3.2.4. William E. Caplin

Att sonatformen kan beskrivas både som två- och tredelad tas även upp av Caplin (1998) och ett av formens mest karaktäristiska drag anses av honom vara modulationen från huvudtonart till en underordnad tonart i expositionen. I sin bok ger Caplin en mer detaljerad beskrivning av förloppet i expositionen utifrån hur de två tonarterna etableras genom kadensering. Progressionen i detta skapar enligt Caplin en tonal kurva där huvudtonarten till en början delvis bekräftas och sedan blir fullt bekräftad genom en perfekt autentisk kadens. Det tredje steget innebär att huvudtonarten destabiliseras och detta följs av att den underordnade tonarten delvis konfirmeras för att sedan, precis som huvudtonarten, bli fullt bekräftad genom en perfekt autentisk kadens. Caplin skriver vidare att av dessa händelser är endast den andra och den sista punkten obligatoriska. De två tonarterna uttrycks genom ett huvudtema respektive ett underordnat tema och dessa kan relateras till det nyss beskrivna förloppet på varierande sätt.

I kapitlet om genomföringsdelen beskrivs hur denna formdel har en lösare organisation än expositionen (Caplin, 1998). Det som betonas i genomföringen, enligt Caplin, är sekvenserad progression, undvikande av autentiska kadenser i huvudtonarten samt att den avslutas med en dominantisk harmonik (vanligtvis i form av en dominantplåtå), som oftast är riktad mot huvudtonarten. Även möjligheterna att bygga plåtån på dominanterna till tonikaparallellen respektive dominantparallellen nämns av Caplin. Det melodiska materialet kan vanligtvis härledas från expositionen och blir ofta varierat samt kombinerat på nya sätt. Nytt material kan också förekomma och Caplin menar att detta särskilt gäller för Mozart, som påstås ha haft en förkärlek till att introducera melodiskt material som inte hade någon uppenbar koppling till expositionen. Vidare hävdar Caplin att de tonaliteter som vanligtvis utforskas i genomföringsdelen är tonikaparallellen, dominantparallellen eller subdominantparallellen. De två första alternativen är de som är vanligast förekommande. Han skiljer dock på olika tonaliteters betoningsgrad och menar att det finns tre sådana. Dessa är, i fallande hierarkisk ordning, huvudtonart, underordnad tonart samt genomföringstonart. De senare definieras utifrån att de inte behöver bekräftas med en autentisk kadens, till skillnad från de två övriga, och har fått sitt namn efter den formdel som de figurerar i. Genomföringstonarterna delas sedan in i två underkategorier, de primära och de sekundära och dessa definieras utifrån hur tydligt de bekräftas genom kadensering. Caplin delar sedan upp genomföringen i en för-kärna och en kärna. Enligt honom kan två olika kärnor förekomma i mer omfattande genomföringsdelar. Den första bekräftar då vanligtvis en genomföringstonart medan den andra leder till en dominantplåtå som ska förbereda huvudtonartens återkomst. Caplin beskriver vidare att det som utmärker en kärna är att den ger uttryck för bland annat en dramatisk konflikt. I regel är den dynamiska nyansen stark och kontrapunktiska tekniker används för att öka texturens komplexitet. Oftast förekommer även sekvensering och vilket material som helst från expositionen, eller också nytt material, kan användas. Den del som Caplin ger benämningen ”för-kärna” inleds oftast med den underordnade tonarten och bevarar på så sätt tonarten från expositionens slut. När den inte gör detta förekommer det istället att sektionen inleds med ett dominantiskt ackord, som i sin tur leder fram till en ny tonalitet. Den dynamiska nyansen är oftast svag och sektionen har ofta en rastlös och tvekande karaktär och kan på så sätt, enligt Caplin, betraktas som ”lugnet före stormen” (s. 151). Det melodiska materialet som figurerar här är oftast hämtat från huvudtemat eller temat från expositionens avslutande sektion.

### 3.2.5. Dieter De la Motte

I boken "Epokernas harmonik" skriver Dieter De la Motte (1981) om sonatformen i det kapitel som behandlar Mozart, Haydn och Beethoven. Enligt honom följs presentationen av satsens första tema med ett modulerande avsnitt, som ofta går över tonikaparallellen eller subdominantparallellen, där detta tema utvecklas eller sönderdelas tills det får karaktären av en motorisk rörelse som förbereder expositionens andra tema. De la Motte menar att modulationen som leder fram till den dominantiska tonarten är att betrakta som målinriktad medan modulationerna i genomföringen "kan karakteriseras som undvikande" (s. 136). Dessa leder bort istället för fram. Genomföringens syfte sägs vara att överraska. Inget tydligt mål uppvisas förrän mot slutet, då musiken söker sig mot dominanten till huvudtonarten och på så sätt leds fram till rekapitulationen. De la Motte skriver vidare att tonsättarens primära uppgift vara att "modulera! Ut i det okända! Stanna ett tag i ett område utan centrum!" (s. 141). Enligt denna syn var det önskvärt att lyssnaren, under genomföringsdelen, skulle överrumplas och förvirras. Trots att De la Motte också skriver att varje lyckad genomföringsdel var en "engångsföreteelse" (s. 141), beskriver han det musikaliska förloppet utifrån några allmänna tendenser. Formdelen inleds med att tonarten från expositionens slut breder ut sig och detta följs av en intensifiering. Musiken rör sig sedan vidare i odefinierbara fortskridningar som leder fram en allt lugnare harmonik som till sist riktar in sig mot dominanten till huvudtonarten.

### 3.2.6. Ingmar Bengtsson

Enligt Ingmar Bengtsson (1985) består expositionen av fem olika delar. Den första delen utgörs av huvudtemat, som beskrivs som aktivt, och detta följs av en evolution/överledning som leder fram till sidotemat. Detta tema, som sägs ha en avspännande karaktär, följs av ytterligare en evolution/överledning som i sin tur leder fram till en epilogs/slutgrupp som har en avslutande funktion. Huvudtemat börjar i huvudtonarten, evolutionen rör sig ifrån denna och sidotemat etablerar en ny tonart som bekräftas av slutgruppen. Andra utformningsmöjligheter som nämns av Bengtsson är när samtliga fem delar är tematiskt självständiga eller när den första och tredje delen kan delas in i flera olika tematiska enheter. I det senare fallet benämns dessa istället som huvudgrupp och sidogrupp. Bengtsson beskriver genomföringen som sonatformens, harmoniskt sett, friaste formdel. Ofta inleds den med ett tydligt överraskningsmoment som kan bestå av en oväntad tonartsetablering. Vidare indelas genomföringen i tre delar där den första utgörs av en sökande del som leder fram till kärnan, det vill säga den centrala sektionen. Den avslutande delen är en återledning som tydligt leder tillbaka till huvudtonarten och därmed rekapitulationen. Återledningen kan innebära en avspänning såväl som en slutstegring. Om det melodiska materialet som används skriver Bengtsson endast att det kan förekomma att både nytt material respektive material från expositionen dominerar, eller också att dessa två typer kombineras. Rekapitulationen behöver enligt Bengtsson inte nödvändigtvis tillföra något nytt. Vad som sker är att huvudtonarten bibehålls och vidare kan rekapitulationen vara något förkortad samt följas av en längre coda.

### 3.2.7. Sammanfattning

Gällande tematik och annat melodiskt material kan följande sammanfattning göras:

- Huvudtemat inleder oftast genomföringsdelen (Ratner, 1980; Rosen, 1988; Hepokoski & Darcy, 2006). Rosen menar emellertid att detta, i kombination med användandet av den dominantiska tonarten i inledningen, mot slutet av 1700-talet började betraktas som ett föråldrat tillvägagångssätt.
- Det är även vanligt att material från slutgruppen inleder genomföringsdelen (Rosen, 1988). Caplin (1998) skriver att det oftast är huvudtemat *eller* material från slutgruppen som återfinns i genomföringens inledning.
- Hepokoski och Darcy (2006) menar vidare att det oftast är huvudtemat eller material från evolutionen som bearbetas i genomföringen. Förekommer det material från expositionens andra hälft, det vill säga från sidotemat och framåt, är det vanligare att detta är hämtat från slutgruppen.
- Många genomföringar följer den tematiska ordning som återfinns i expositionen (Rosen, 1988; Hepokoski & Darcy, 2006). Ratner (1980) skriver att det i genomföringen kan ske en modifierad återtagning av expositionens material medan Caplin (1998) beskriver det som att materialet ofta varierar och kombineras på nya sätt.
- Genomföringen kan uteslutande bestå av nytt material (Ratner, 1980; Rosen, 1988) eller också kan detta blandas med material från expositionen (Ratner, 1980; Bengtsson, 1985; Rosen, 1988). Caplin (1998) påpekar att användandet av nytt material var typiskt för Mozart, men vanligtvis kan formdelens melodiska material härledas till expositionen.
- Rosen (1988) samt Hepokoski och Darcy (2006) vittnar om förekomsten av den så kallade "falska repriserna". Denna innebär att huvudtemat återtas inne i genomföringsdelen och ger upphov till känslan av att rekapitulationen påbörjats för tidigt.

Det som redovisats om betonade tonaliteter och den tonala utvecklingen i genomföringsdelen kan sammanfattas på följande vis:

- Oftast inleds genomföringen med den dominantiska tonarten (De la Motte, 1981; Ratner, 1980; Rosen, 1988; Caplin, 1998; Hepokoski & Darcy, 2006).
- En avlägsen tonalitet, i förhållande till huvudtonarten (tonikan), kan inleda genomföringen (Bengtsson 1985; Rosen, 1988). Caplin (1998) nämner möjligheten att inleda genomföringen med en sektion som har en dominantisk, eller med andra ord, riktad funktion.
- De tonaliteter som oftast utforskas inne i genomföringen är tonikaparallellen och/eller dominantparallellen (Ratner, 1980; Caplin, 1998; Hepokoski & Darcy, 2006). Caplin nämner dessutom förekomsten av subdominantparallellen som ett alternativ och talar även om varierande betoningsgrader. Utöver detta menar Caplin att strukturella kadenser i huvudtonarten undviks. Rosen (1998) beskriver att den falska repriserna figurerar i huvudtonarten medan Hepokoski och Darcy (2006) tillägger att även den subdominantiska tonarten kan användas.
- Mot slutet förekommer vanligtvis en betoning av tonikaparallellen (Ratner, 1980; Rosen, 1988) och en sektion som bygger på dominanten till tonikan eller tonikaparallellen.

len (Ratner, 1980; Caplin, 1998; Hepokoski & Darcy, 2006). Caplin (1998) samt Hepokoski och Darcy (2006) nämner även användandet av dominanten till dominantparallellen som ett möjligt alternativ. Även De la Motte (1981) och Bengtsson (1985) skriver att musiken mot slutet av genomföringen rör sig mot huvudtonarten.

- De la Motte (1981) gör gällande att det inte finns några tydliga mål och att ett syfte med genomföringen var att modulera ut i det okända. Bengtsson (1985) beskriver formdelen som den harmoniskt friaste formdelen och Rosen (1988) gör här tillägget att ingen tonalitet får ges samma status som den dominantiska tonarten.

Vissa av författarna delar upp genomföringsdelen i mindre sektioner:

- Först kommer ett avsnitt som fungerar som en överledning mellan expositionen och det som uppfattas som den egentliga genomföringen (Hepokoski & Darcy, 2006).
- Sedan följer en sektion som av Bengtsson (1985) beskriver som sökande. Caplin (1998) ger denna sektion benämningen ”för-kärna” och beskriver den som rastlös och tvekan. Hepokoski och Darcy (2006) använder sig av termen ”förberedelsezon” och menar att sektionen ger intryck av förväntan.
- Både Bengtsson (1985) och Caplin (1998) kallar den nästföljande sektionen för ”kärna”, medan Hepokoski och Darcy (2006) istället talar om en central sektion. Denna kännetecknas bland annat av sekvensering (Caplin, 1998; Hepokoski & Darcy, 2006).
- Bengtsson (1985), Caplin (1998) samt Hepokoski och Darcy (2006) beskriver också den avslutande delen, som leder tillbaka till huvudtonarten och rekapitulationen, som en separat sektion.

Den generaliserade bild av sonatformens fundamentala struktur som presenterades i början av detta kapitel motsägs inte av de olika beskrivningar som återgivits. Dessa erbjuder istället en mer detaljerad bild av helheten såväl som de olika formdelarna, det vill säga exposition, genomföring och rekapitulation.

Materialet har inkluderats i uppsatsen för att erbjuda läsaren en förståelse för sonatformen och hur denna kan beskrivas utifrån olika perspektiv, gällande till exempel harmonik eller tematik, men även för att hjälpa mig i det analytiska arbetet. En genomgång av expositionen är nödvändig för att till exempel kunna avgöra om ett melodiskt material som figurerar i genomföringen är att betrakta som nytt eller om det istället kan härledas till expositionen. Detta är även nödvändigt för att kunna se om en sektion är obearbetad eller ej. De detaljerade beskrivningar som här har presenterats underlättar genomgången av expositionen då kunskaperna bidrar till att kunna definiera formdelens olika beståndsdelar, till exempel huvudtema, evolution och så vidare. I diskussionskapitlet görs även jämförelser mellan sonatformens helhet och strukturer i genomföringsdelen.

### 3.3. Styrande principer för sonatformen samt metoder för att analysera den

Som framgått av ovanstående text finns det varierande åsikter om vad som bör betraktas som de styrande principerna för sonatformen och därav också hur den bör beskrivas samt analyseras. Dessa olika synsätt illustreras tydligt av Hepokoski och Darcy (2006) i den bok som tidigare refererats till samt i en separat artikel av Hepokoski (2002). I min beskrivning av problematiken utgår jag ifrån den presentation som återfinns i de nyss nämnda texterna, men refererar även till ursprungskällorna om dessa tidigare har använts i uppsatsen. Vidare avslutar jag med att i stora drag återge den teoribildning som Hepokoski och Darcy själva är ansvariga för. Efter detta sammanfattas materialet som redovisats och dess relevans för studien diskuteras.

Hepokoski och Darcy skriver att man kan urskilja fyra huvudsakliga linjer som i sin tur klassificeras antingen som musikvetenskapliga eller musikteoretiska (Hepokoski, 2002; Hepokoski & Darcy, 2006). Den förstnämnda kategorin representeras i den samtida litteraturen av Charles Rosen respektive Leonard G. Ratner medan den andra bottnar i teorier som lanserades av Heinrich Schenker respektive Arnold Schönberg. I sin artikel skriver Hepokoski (2002) att de flesta analyser som behandlar sonatform, i dagsläget kommer att baseras på en eller flera av de olika linjer som dessa teoretiker representerar.

#### 3.3.1. Strukturell dissonans

Det som lyfts fram som det centrala i Rosens argumentation är hans motstånd mot föreställningen om att sonatformens konstruktion kan generaliseras (Hepokoski & Darcy, 2006) samt idéerna om tonalitetspolarisering (Hepokoski, 2002; Hepokoski & Darcy, 2006). Gällande den förstnämnda punkten skriver Rosen (1988) själv att det är tveksamt att man ens kan skapa en generalisering av sonatformens konstruktion utifrån de verk som komponerades inom ett och samma decennium. Tonalitetspolarisering innebär kortfattat att den dominantiska tonarten i expositionen upplevs som en dissonans som måste upplösas i rekapitulationen (Hepokoski & Darcy, 2006). Rosen beskriver hur modulationen från tonika till dominant i sonatformen utvecklas till en tydlig konfrontation och att den främsta skillnaden mellan sonatformen och tidigare formtyper är att dissonansbegreppet har utvecklats från att bara gälla ytliga fenomen till att påverka hela strukturen. För att illustrera denna idé använder Rosen begreppet ”strukturell dissonans”. Dock betraktar inte Rosen tonalitetsprogressionerna i formen som det ända av betydelse. Han skriver att för att förstå strukturen måste man observera hur texturella skiften korrelerar med harmoniska och tematiska förlopp. Samtidigt beskrivs det hur tematik bör betraktas som en texturell aspekt av musiken och i en annan bok skriver Rosen (1997) att det på ett flertal sätt är missledande att betrakta sonatformen som en melodisk struktur. Vidare lyfts det dramatiska uttrycket fram som en väsentlig aspekt av sonatformen.

#### 3.3.2. Historik och retorik

Den andra företrädaren för den musikvetenskapliga linjen är, som tidigare nämnts, Leonard G. Ratner och hans syn beskrivs av Hepokoski (2002) som en del av den historisk-retoriska skolan. Med detta menas att Ratner, med flera, försökte förstå den klassiska stilen och sonatformen utifrån de samtida uppfattningarna. Ratner (1980) skriver att uttrycket var en väsentlig del av 1700-talets musik. Han menar att man hämtade inspiration från bland annat teaterns



gestik för att kunna påverka känslor genom olika ämnesreferenser. Ett stycke musik kunde på så sätt ha ett triumfiskt uttryck och samtidigt referera till det militära genom till exempel användandet av instrument gav associationer till detta. De välartikulerade skillnaderna som de olika ämnesreferenserna i ett musikverk gav upphov till erbjuder, enligt Ratner, viktiga insikter gällande musikens struktur. Med musikalisk retorik menas till exempel fras- och melodikstruktur och Ratner beskriver hur denna retorik, nära besläktad med språket, bidrar till det musikaliska uttrycket. Retoriken innebar olika kombinationsmöjligheter som gav musiken en känsla av enhetlighet och sammanhang. Tillsammans med uttrycksfullheten utgjorde detta kärnan i den klassiska stilen och inom dess ramverk kunde kompositörerna uttrycka sitt eget unika budskap.

Hepokoski (2002) påpekar hur Ratner, från att ha betraktat sonatformen utifrån dess tematik, istället kom att fokusera på dess harmoniska struktur och förhållanden mellan tonaliteter. Detta kan kopplas till att Ratner (1980), som tidigare nämnts i detta kapitel, menar att harmoniska förlopp uttrycks genom tematiskt material. Senare teoretiker som gått i Ratners fotspår förespråkar en metod som går ut på att klassificera melodiska och texturella material utifrån de ämnen som de antas syfta till. Enligt Hepokoski och Darcy (2006) kan dessa klassificeringar involvera titlar som ”jakt”, ”marsch” eller ”Sturm und Drang”. Titlarna kan sedan användas för att antyda ett händelseförlopp med dramatiska kvalitéer.

### 3.3.3. Schenkeriansk analys

Som tidigare nämnts beskriver Hepokoski och Darcy (2006) att det även finns vad de kallar för musikteoretiska metoder för att analysera sonatformen. Den första av två föreläsare som nämns är Heinrich Schenker och dennes analysmodell som har kommit att kallas för ”schenkeriansk analys”. Vad som är väsentligt för denna teori, enligt Hepokoski och Darcy, är att sonatformen betraktas som en kontrapunktisk utveckling av en fundamental struktur som i sin tur avslöjas genom att man arbetar sig igenom mer ytliga nivåer.

I boken ”A guide to musical analysis” beskriver Nicholas Cook (1987) den schenkerianska analysen mer ingående. Cook menar att analysen, generellt sett, syftar till att utesluta ytliga strukturer för att istället belysa viktiga relationer och att den skapades, i synnerhet, för att peka på den betydelse storskaliga linjära formationer har i etablerandet av riktad rörelse mot harmoniska mål. Cook beskriver vidare att analysens mål inte är att visa hur musik fungerar, utan är istället att försöka förklara hur musik uppfattas. Enligt schenkerguide.com (2008) syftar analysen till att förena de traditionella disciplinerna av musikteori som behandlar tonhöjd, nämligen harmonilära och kontrapunkt. Vidare beskrivs det kortfattat hur Schenker menade att musik består av en horisontell/kontrapunktisk och en vertikal/harmonisk aspekt, där harmoniska enheter prolangerades av linjära. En viktig del av Schenkers syn på harmonik, såsom den beskrivs på schenkerguide.com, bottnade i hans kritik mot att musik betraktades och beskrevs som konstant modulerande. Såsom andra uppfattade ackord som relaterade till en tonika inom en och samma tonalitet, uppfattade Schenker istället tonaliteter som relaterade till huvudtonarten. Detta kan beskrivas som att relationerna betraktas utifrån ett mycket vidare perspektiv. Mot slutet av sin karriär kom Schenker, som det står att läsa på schenkerguide.com (2008), att mena att all tonal musik, från Johann Sebastian Bach till Johannes Brahms, borde förstås som genererad från ett fåtal grundläggande progressioner. Dessa progressioner fick av Schenker benämningen ”ursats” och han utarbetade stränga regler som styrde hur ett musikstycke kunde prolangeras ur denna fundamentala struktur. Cook (1987) påpekar även han att all (tonal) musik anses uppvisa i stort sett samma struktur i ursatsen.

### 3.3.4. Motivisk analys och formella funktioner

Den andra företrädaren för de musikteoretiska metoderna var Arnold Schönberg tillsammans med bland annat Rudolph Reti (Hepokoski & Darcy, 2006). Analysmetoderna, som dessa förknippas med, betonade hur motiv växer fram ur små musikaliska celler samt syftade till att identifiera frasformer och mönster bildade av mer omfattande sektioner. I sin artikel skriver Hepokoski (2002), om samma analysmetod, att den vill visa hur strukturella samt kontrasterande idéer genereras ur ett fåtal celler som presenteras vid början av ett stycke. Cook (1987) återger även denna analysmetod och skriver att det var Schönberg som lade grunden för teori-bildningen, framförallt genom analyser av egna verk, men att den sedan utvecklades av bland annat Rudolph Reti, som varit en av hans elever. Utvecklingen resulterade i sofistikerade tekniker som syftade till att demonstrera att små motiviska mönster hade en central roll i musik, speciellt den klassiska, även om de inte var direkt hör- eller synbara utifrån den musikaliska ytan. Cook (1987) fortsätter med att skriva att Reti menade att olika temata ur ett ytligt perspektiv verkar olika men är, på ett djupare plan, egentligen likadana.

Den teoretiker som lyfts fram av Hepokoski och Darcy (2006) är dock inte någon av dem som nämnts tidigare i detta stycke utan istället William E. Caplin. Hans metoder innebär enligt Hepokoski och Darcy att musikalisk form förstås som grupperingar av mindre enheter. Vidare syftar arbetet till att identifiera olika tematiska enheter och placera dem i ett system av mindre delar som alla står i ett inbördes förhållande till varandra. Caplin (1998) själv, skriver att hans metod bygger vidare på främst Schönbergs principer om form där det centrala, enligt Caplin, är hur så kallade ”formella enheter” spelar specifika roller när strukturen i ett stycke artikuleras. Av stor vikt för teorin är hur olika grupper, som identifieras främst utifrån deras längd, sammanfogas hierarkiskt i en större grupperingsstruktur. Grupperna förses också med formella benämningar för att påvisa deras roll i denna struktur. En grupp om fyra takter kan därav benämnas som en konsekvens till en föregående grupp. Utöver de formella benämningarna använder sig Caplin av begreppen ”formella processer”, såsom repetition, fragmentering och utvidgning, samt ”formella typer” som syftar till fraseringsstrukturer och hela formförlopp. Vidare gör Caplin en annan uppdelning utifrån vad han kallar strikt eller lös organisering. Det förstnämnda alternativet utmärks av tonal stabilitet, bekräftelse genom kadensering, enhetlig melodik/tematik och symmetrisk frasgruppering, medan lös organisering utmärks av dessa faktorerers motsatser. De olika organiseringsgraderna används sedan för att kategorisera till exempel huvudtema, som anses stå för en strikt organisering, och sidotema som representerar en lös organisering. Gällande den överordnade harmoniska strukturen i sonatformen använder sig Caplin av Rosens argument om att det är kontrasten mellan två olika tonaliteter i expositionen som utgör det karakteristiska för formen, samt att den sekundära tonaliteten ger upphov till en strukturell dissonans som förstärks i genomföringsdelen för att till slut upplösas i rekapitulationen.

### 3.2.5. Deformation och rotation: Sonatteori

Som sista punkt i detta kapitel beskriver jag den analysmetod som presenteras av Hepokoski och Darcy (2006). Den har av författarna fått det kortfattade namnet ”sonatteori” som tydligt pekar på dess användningsområde. Teorin sägs ha en filosofisk vinkling där man försöker förstå musik som en metafor för mänsklig kommunikation och handling. Ett av de viktigaste momenten i teorin syftar till att undersöka och tolka rörelse, av dramatisk och uttrycksfull karaktär, mot obligatoriska kadenser. Författarna drar utifrån detta paralleller till den schenke-

rianska analysen och dess syn på musik som förklarats tidigare i kapitlet. I teorin betonas vikten av att förstå de normativa tillvägagångssätt som hade internaliserats av de klassiska kompositörerna. Under arbetet med ett stycke stod en kompositör inför ett antal olika valmöjligheter syftandes till hur vissa bestämda mål, inom sonatformens olika underavdelningar, skulle nås. Så småningom etablerades en hierarkisk ordning över vilka alternativ som oftast användes och härav kan man tala om att normativa tillvägagångssätt, som kompositörerna var medvetna om och förhöll sig till, hade uppstått. Att inte använda sig av de vanligaste procedurerna, som enligt Hepokoski och Darcy borde ha varit det självklara valet, måste ha varit ett medvetet beslut som fattades för att uppnå en effekt som inte kunde tillhandahållas av den standardiserade metoden. Om valet inte föll på några av de etablerade tillvägagångssätten beskriver författarna detta som ”deformation” (dock betonar de att man inte ska tolka detta uttryck ordagrant och det ges därför ingen negativ betydelse), som också användes för skapandet av en viss effekt. Teorin utgår, på grund av de nyss nämnda faktorerna, därför ifrån att komposition är ett musikaliskt yttrande som ingår i en dialog med normer och därför är musikalisk form att betrakta som en dialog, en linjär process bestående av kompositionella valmöjligheter. Speciell vikt läggs vid placering av cesurer, rörelse mot kadenser (som nämnts ovan) samt de rotationstendenser som författarna anar inom sonatformen. Med rotation syftar Hepokoski och Darcy till tematiska mönster som etableras i ett styckes inledande sektion (i sonatform utgörs detta mönster av huvudtema, evolution, sidotema samt slutgrupp) och varje gång som det inledande materialet dyker upp indikerar detta en progression till det material som följde i det ursprungliga mönstret, det vill säga att en rotation antyds. Harmonik och tonalitet anses vara irrelevanta för rotationsbegreppet och detta betraktas därför som en retorisk princip. Hepokoski och Darcy menar vidare att principen om rotation var en fundamental idé som kunde anas i alla verk skrivna i sonatform, även om den inte alltid var uppenbar.

### 3.2.6. Sammanfattning

Det nyss genomgångna materialet har inkluderats för att visa på de gängse analysmetoder som existerar i dagsläget och för att läsaren därigenom ska kunna bilda sig en uppfattning om studiens relevans.

Vidare har teorierna beskrivits för att min kritik mot vissa av dem utgjorde en bakgrund till uppsatsen. Kritiken riktades, som tidigare nämnts, mot metoder som är alltför abstrakta för att kunna erbjuda en mer detaljerad beskrivning av musikaliska strukturer. Metoderna som åsyftas är främst den schenkerianska analysen och Retis motiviska analys. Dessa kan sägas, som framgick tidigare i kapitlet, reducera musikaliska förlopp till den grad att alla verk uppvisar samma struktur. Cook (1987) tydliggör detta när han beskriver hur Reti ansåg att allt tematiskt material, på ett djupare plan, var identiskt och att olikheter endast var att betrakta som ytliga fenomen. Cook pekar även på analysens abstrakta drag när han skriver att de motiviska mönstren inte behöver vara hör- eller synbara. Denna syn kan jämföras med de argument som läggs fram av Hepokoski och Darcy (2006) och går ut på att principen om rotation, såsom den beskrivits av dem, var att betrakta som central även om denna inte alltid var uppenbar. Rosen (1988) kritiserade, i sin tur, ansatserna att överhuvudtaget försöka generalisera sonatformen, vilket är precis vad denna uppsats syftar till att göra.

Trots kritiken har det analytiska arbetet i studien påverkats, utifrån ett mer allmänt perspektiv, av vissa aspekter av de teorier och metoder som här tagits upp. I viss mån ägnar även jag mig, likt Schenker, åt att reducera harmoniska förlopp till mer fundamentala strukturer. Jag delar

även hans syn, såsom den beskrivits av Cook (1987), att vissa ytliga beståndsdelar kan uteslutas i ett försök att belysa relationer som är av en större strukturell betydelse. Jag anser även, precis som beskrivits av Caplin (1998), att det till exempel är av stor vikt om det inom en sektion råder tonal stabilitet eller instabilitet och att sektioner definieras utifrån deras förhållande till varandra. Detta kan också formuleras som att en sektion definieras av dess motsats. Vidare betonar Rosen (1988) vikten av att observera hur texturella skiften korrelerar med harmoniska och tematiska förlopp, men fortsätter med att beskriva hur tematik bör betraktas som texturell aspekt av musiken. Resultaten av mina undersökningar presenteras på ett sådant sett att denna interaktion mellan harmonik och tematik tydliggörs.

## 4. METOD

### 4.1. Analysmetoder

I undersökningen användes ackord- och funktionsanalys för att identifiera harmoniska enheter och för att undersöka deras inbördes förhållande till varandra ur ett horisontellt perspektiv. All analys som bottnar i en gehörmässig upplevelse av musik är per definition subjektiv eftersom människor kan uppfatta musikaliska förlopp på olika sätt. För att hantera denna subjektivitet på bästa sätt försökte jag motivera mina definitioner så tydligt som möjligt och göra läsaren uppmärksam på vad som kan vara tvetydigt och vilka tolkningsmöjligheter som kan finnas. För kännedom om funktionsanalys rekommenderas boken ”Lär av Mästarna – klassisk harmonilära” (Ingelf, 2005) och mina analyser har utgått ifrån beskrivningarna i denna.

Allt material och alla harmoniska progressioner har inte beskrivits. Det är endast huvuddelen av innehållet i en sektion som avgjort hur den har kategoriserats. Härav kan till exempel en sektion som består av sekvensering avslutas med kadens utan att detta framgår i texten.

### 4.2. Begreppsförklaring

Under denna punkt presenteras de begrepp som användes i analyserna. De delas in i två kategorier:

#### 1. Tematik/melodiskt material.

**Tema:** Med tema menas här ett material som kan härledas till expositionen. Är detta inte möjligt betraktas materialet istället som ”nytt”. Det kan i vissa fall vara svårt att avgöra om ett material är nytt eller om det är att betrakta som någon form av bearbetning av ett tema från expositionen. Uppstår denna problematik beskrivs det i klassificeringen av materialet genom att de olika tolkningsmöjligheterna presenteras tillsammans, till exempel genom att det står ”sidotema/nytt material?”. Problematiken uppstår på grund av ett tema kan bestå av material som kan uppfattas som allmängiltigt, till exempel enskilda intervall eller brutna treklanger. Det vore dock orimligt att varje gång en bruten treklang förekommer betrakta denna enhet som tematisk. Sammanhanget får istället avgöra klassificeringen.

**Fortspinning:** Termen fortspinning syftar till ett material som kan ses som en fortsättning/vidareutveckling av ett tema. Denna utveckling kan till exempel bestå av att bara delar av ett tema används eller att intervallförhållanden ändras medan den grundläggande gestiken behålls. Det är vidare inte endast förändringar i en individuell stämma som kan klassificeras som fortspinning. Även de fall där ett i grunden oförändrat material placeras i ett nytt textuellt sammanhang, till exempel ett strettparti, inkluderas i detta begrepp.

#### 2. Harmonisk progression.

**Stabil sektion:** Detta begrepp syftar till sektioner där ingen modulation sker utan där istället *en* tonalitet är fast förankrad. Förekomsten av mellandominanter med progression till en tillfällig tonika (utifrån ett diatoniskt skalsteg) räknas ej som modulation utan bör istället betraktas som en kortare utvikning som inte rubbar känslan av det finns en rådande tonalitet. Vidare

återfinns tonikan i dessa sektioner allra oftast i grundläge. En stabil sektion kan innehålla melodisk och/eller harmonisk sekvensering om denna är *tonal* (se förklaring nedan). Det som anses vara av störst betydelse är att ingen modulation sker och därför kommer sektioner som innehåller tonal sekvensering att benämnas som ”**stabil sektion med stigande/fallande sekvensering**”.

**Sekvenser:** Sekvensering innebär att en melodisk och/eller harmonisk enhet, en så kallad *modul*, förflyttas uppåt eller nedåt efter ett bestämt mönster och återtas utifrån den nya referenspunkten. Anpassas mönstret efter den rådande tonaliteten är det en *tonal sekvens* medan den benämns som *real* om det är exakt samma inbördes förhållanden som återtas. Real sekvensering är per definition modulerande. Om sekvenseringen ej är regelbunden beskrivs detta. Det är även av betydelse hur omfattande en modul är. Till exempel kan en modul vara tonalt stabil och är den även tidsmässigt längre kan den, till en början, uppfattas som en stabil sektion. I dessa fall används benämningen ”**stigande/fallande sekvensering av stabila sektioner**”.<sup>3</sup>

**Dominantplatå:** Med detta begrepp åsyftas en sektion där harmoniken är centrerad kring ett ackord med en dominantisk funktion. Sekvensering kan även förekomma i denna typ av sektion. Observera att en dominantplatå ej behöver vara i ett dominantiskt förhållande till den aktuella huvudtonarten utan kan istället vara riktad mot en annan tonalitet. Tonikan kan förekomma även inne i en dominantplatå, men är då allra oftast *inte* placerad i grundläge.

Om en sektion, stabil eller bestående av sekvensering, inleds med ett dominantiskt ackord eller ett ackord som retrospektivt tolkas som det, kategoriseras sektionen efter den tonalitet som den dominantiska funktionen riktar sig mot.

I analyserna används även begreppen **över-** och **återledning**. Dessa syftar på en överledning från expositionen till den ”egentliga” genomföringsdelen respektive en återledning från denna till rekapitulationen. Observera att överledning inte ska missförstås med evolution. Evolution är det förlopp som sker mellan huvudtema och sidotema och eventuellt mellan sidotema och slutgrupp. Återledning ska inte heller tolkas som liktydig med en dominantplatå, utan ska istället uppfattas som en mindre separat sektion. Dessa två sektioner kännetecknas främst av att antalet aktiva stämmor minskas. Alla verk som analyserats innehåller inte över- och/eller återledning.

### 4.3. Modifikation av analysarbetet

Med start härunder presenteras, i tre kategorier, hur det analytiska arbetet fortkred utifrån de tendenser som kunde anas i det ursprungliga arbetet.

#### 1. Tematik/melodiskt material

- Snävare definitioner av vad som är ett tema och eventuell fortspinning av detta. I vissa fall kan det vara mer berättigat att istället klassificera ett material som ”nytt”.
- Vidare undersökningar av förekomsten av nytt respektive obearbetat material.

---

<sup>3</sup> Sektioner av detta slag kan, som framgått av ovanstående text, betraktas som relativt stabila.

- Vidare undersökningar av antalet temata/material som figurerar i genomföringsdelen, dess ordningsföljd samt hur denna förhåller sig till ordningsföljden i expositionen (det vill säga om det aktuella materialet har figurerat i expositionen).

## 2. Harmonisk progression

- Vidare undersökningar av dessa sektioners ordningsföljd, antal samt den inbördes relationen mellan dem.

## 3. Betonade tonaliteter

- Vidare undersökningar av de betonade tonalitaternas ordningsföljd.
- Vidare undersökningar som syftar till att ta reda på förekomsten av strukturella kadenser, det vill säga perfekta eller imperfekta autentiska kadenser. I det tidigare arbetet var det endast den tonala utgångspunkten i de sektioner, som identifierades utifrån organisationen av den harmoniska progressionen, som ansågs ge upphov till betonade tonaliteter. Om en modul innehåller strukturella kadenser är det endast den tonalitet som bekräftas däri som anges. De tonaliteter som förekommer i ett sekvenseringsled anses vara av mindre strukturell betydelse.

### 4.4. Avgränsningar

Mozart skrev troligen totalt sett över 50 symfonier och var endast åtta år gammal när den första komponerades (Greither, 1979). Av dessa är 41 numrerade och därmed allmänt accepterade. Jag har funnit det mest intressant att i denna uppsats analysera de verk där Mozart hade hunnit uppnå en konstnärlig mognad samt etablerat ett individuellt tonspråk och därför har inte den tidiga symfoniska produktionen tagits med. Einstein (1989) menar att Mozart under sin barndom var så pass influerad av Johann Christian Bach att han ”inte kunde tänka eller uppfinna på annat sätt” (s. 190). Vidare beskrivs hur Mozart fram tills 1773 producerade symfonier i en rasande fart och att han först efter detta år utvecklade en ny konstsyn som bara tillät ”enstaka personliga verk” (s. 191). Greither skriver att den unge Mozarts tidiga stil började förändras kring år 1771, att ytterligare framsteg gjordes mellan år 1773 och -74 och att han i och med sin 29:e symfoni (K. 201) uppvisade att han behärskade de musikaliska medlen. Samma symfoni beskrivs i antologin ”Musikhistoria” (Kjellgren, 1999) som ”en första höjdpunkt i hans symfoniska produktion” (s. 413).

Det är endast den första satsen i symfonierna som undersöks (se diskussion i kapitlet ”Teoretisk bakgrund”). Samtliga symfonier som analyserats i denna uppsats är polytematiska, det vill säga att det i expositionen förekommer ett mer eller mindre profilerat sidotema istället för att huvudtemat tas om i den dominantiska tonarten. Den senare strukturen benämns ”monotematisk” och var mer typisk för Joseph Haydn (Rosen, 1988, 1997).

Analyserna behandlar inte moment som instrumentation, artikulation, agogik eller dynamik därför att dessa beståndsdelar av musiken inte anses vara av samma strukturella betydelse som de tidigare beskrivna faktorerna. Endast verk i durtonart har inkluderats eftersom dessa var vanligast förekommande under den klassicistiska perioden.

#### 4.5. Urval

Utifrån de avgränsningar som presenterats i föregående punkt, har följande verk valts ut:

- Symfoni nr 28 i C-Dur, K. 200 (1774).
- Symfoni nr 30 i D-Dur, K. 202 (1774).
- Symfoni nr 31 i D-Dur, K. 297 "Paris" (1778).
- Symfoni nr 33 i B-Dur, K. 319 (1779).
- Symfoni nr 34 i C-Dur, K. 338 (1780).
- Symfoni nr 35 i D-Dur, K. 385 "Haffner" (1782).
- Symfoni nr 36 i C-Dur, K. 425 "Linz" (1783).

De verk som analyserades i det ursprungliga arbetet och som nu omarbetas är:

- Symfoni nr 29 i A-Dur, K. 201 (1774).
- Symfoni nr 38 i D-Dur, K. 504 "Prag" (1786).
- Symfoni nr 39 i Ess-Dur, K. 543 (1788).
- Symfoni nr 41 i C-Dur, K. 551 "Jupiter" (1788).



## 5. RESULTAT

I detta kapitel, med början från och med nästa sida, presenteras resultaten av mina analyser. Jag har valt att göra presentationen i punktform eftersom jag menar att detta blir mer lättförståeligt jämfört med en presentation i löpande text.

I arbetet med analyserna har jag konsekvent använt mig av de samlingsvolymerna av Mozarts totala verkkatalog som publicerats av förlaget Bärenreiter (1991). Vidare har jag även tagit hjälp av inspelningar gjorda av Orchestra Filarmonica Italiana (2004) samt av Staatskapelle Dresden (2002).

Om en genomföringsdel innehåller tematiskt material från expositionen anges de takter där detta återfinns samt vilka instrument som spelar det. Materialet återges dock inte alltid i sin helhet. När en tonartsangivelse är understruken innebär detta att den bekräftas av en strukturell kadens, vilket även framgår av texten. Dock görs inte detta förtydligande om en tonalitet som redan har bekräftats fortsätter in i en ny sektion där det återigen förekommer en kadens av detta slag. I en del fall förklaras vissa moment mer ingående i stödjande fotnoter.

I en separat bilaga (bilaga 1) exemplifieras en analys i sin helhet för att erbjuda läsaren möjligheter att bedöma validiteten av resultaten och undersökningsmetoderna.

## 5.1. Symfoni nr 28

### Exposition:

Huvudtema: Violin I (t. 3).

Sidotema: Violin I, II samt oboe (t. 35).

### Överledning (t. 68):

- Dominantplatå med fallande sekvensering.
  - Riktad mot **F-Dur** (subdominanten).
  - Huvudtema.
- 

### Material I/Fortspinning (t. 72):

- Stabil sektion.
- **F-Dur** (subdominanten) som bekräftas av strukturell kadens.
- Nytt material/fortspinning<sup>4</sup> av material från föregående sektion?

### Fortspinning (t. 76):

- Sekvensering av stabila sektioner.
- **F-Dur** (subdominanten).
- Fortspinning av material från föregående sektion.

### Material II (t. 83):

- Dominantplatå.
  - Riktad mot **C-Dur** (tonikan).
  - Nytt material.
- 

### Återledning (t. 87):

- Dominantplatå med stigande sekvensering (fortsättning av föregående sektion)
- Riktad mot **C-Dur** (tonikan).
- Sidotema.

---

<sup>4</sup> Materialet har en liknande grundstruktur som temat i den föregående sektionen och kan uppfattas som en fortspinning av detta.

## 5.2. Symfoni nr 29 (omarbetad analys):

### Exposition:

Huvudtema: Violin I (t. 1-2).

### Överledning (t. 75):

- Unison
  - Otematisk.
- 

### Material I (t. 79):

- Stabil sektion.
- **D-Dur** (subdominanten) som bekräftas av en strukturell kadens.
- Huvudtema/nytt material.<sup>5</sup>

### Fortspinning (t. 83):

- Stabil sektion med fallande sekvensering.
- **D-Dur** (subdominanten), som bekräftas av strukturell kadens.
- Fortspinning av material från föregående sektion.

### Material II (t. 91):

- Stigande sekvensering av stabila sektioner.
- **fiss-moll** (tonikaparallellen), som bekräftas av strukturell kadens.
- Nytt material.

### Fortspinning (t. 99):

- Dominantplatå med stigande sekvensering.
- Riktad mot **A-Dur** (tonikan).
- Fortspinning av material från föregående sektion.

---

<sup>5</sup> Materialet har en liknande rytmik och grundstruktur som huvudtemat och kan betraktas som en mer omfattande bearbetning av detta.

(Symfoni nr 29, fortsättning...)

---

**Återledning (t. 105):**

- **Dominantplatå** (fortsättning av föregående sektion).
- **Otematisk.**

### **5.3. Symfoni nr 30**

**Material I (t. 79):**

- **Fallande sekvensering av stabila sektioner.**
- **A-Dur (dominanten)** som bekräftas av strukturell kadens.
- **Nytt material.**

**Fortspinning (t. 93):**

- **Fallande sekvensering.**
- **h-moll (tonikaparallellen).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

**Material II (t. 102):**

- **Dominantplatå.**
- **Riktad mot D-Dur (tonikan).**
- **Nytt material.**

---

**Återledning (t. 110):**

- **Unison.**
- **Otematisk.**

## 5.4. Symfoni nr 31

### Exposition:

Huvudtema: tutti (t. 1-4).

### Material I (t. 119):

- Stabil sektion.
- **A-Dur (dominanten)**, som bekräftas av en strukturell kadens.
- Huvudtema.

### Fortspinning (t. 129):

- Oregelbunden sekvensering.
- **d-moll (tonikavarianten)**.
- Fortspinning av material från föregående sektion.

### Material II (t. 138):

- Stabil sektion.
- **F-Dur (tonikavariantens parallell)**, som bekräftas av en strukturell kadens.
- Nytt material.

### Material III (t. 146):

- Stabil sektion med fallande sekvensering.
- **F-Dur (tonikavariantens parallell)**.
- Nytt material.

### Material IV (t. 154):

- Dominantplatå.
- Riktad mot **d-moll/D-Dur (tonikan/ tonikavarianten)**.
- Nytt material.

## 5.5. Symfoni nr 33

### Material I (t. 139):

- Fallande sekvensering av stabila sektioner.
- **F-Dur (dominanten)**, som bekräftas av en strukturell kadens.
- Nytt material.

### Fortspinning (t. 155):

- Fallande sekvensering.
- **g-moll (tonikaparallellen)**.
- Fortspinning av material från föregående sektion.

### Fortspinning (t. 178):

- Stabil sektion med fallande sekvensering.
- **Ess-Dur (subdominanten)** som bekräftas av en strukturell kadens.
- Fortspinning av material från föregående sektion.

### Material II (t. 190):

- Dominantplatå.
- Riktad mot **B-Dur (tonikan)**.
- Nytt material.

---

### Återledning (t. 198):

- Unison (fortsättning av **dominantplatå**).
- **Material I**.

## 5.6. Symfoni nr 34

### Exposition:

**Slutgruppsmaterial:** Fagott, Oboe och Viola (t.108-111).

### Överledning (t. 112):

- Fortspinning av slutgruppsmaterial.
- 

### Material I (t. 114):

- Stabil sektion med fallande sekvensering.
- **c-moll (tonikavarianten).**
- Nytt material.

### Material II (t. 126):

- Stabil sektion.
- Ass-dur (tonikavariantens kontrapallel)
- Nytt material.

### Material III (t. 134):

- **Dominantplatå.**
  - Riktad mot **c-moll (tonikavarianten).**
  - Nytt material.
- 

### Återledning (t.152):

- **Dominantplatå** (fortsättning av föregående sektion).
- Riktad mot **C-Dur (tonikan).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

## 5.7. Symfoni nr 35

### Exposition:

**Huvudtema:** Tutti (t. 1-5).

### Material I (t. 95):

- **Dominantplatå.**
- Riktad mot **D-dur/d-moll (tonikan/tonikavarianten).**
- **Huvudtema.**

### Fortspinning (t. 105):

- **Dominantplatå.**
- Riktad mot **e-moll (subdominantparallellen)**, sedan mot **fiss-moll (dominantparallellen)**.<sup>6</sup>
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Fortspinning (t. 117):

- **Fallande sekvens.**
- **fiss-moll (dominantparallellen)** som bekräftas av en strukturell kadens.
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

---

<sup>6</sup> Sektion inleds med ett dominantiskt ackord, som retrospektivt tolkas som dominantens dominant i e-moll, och följs av den ordinarie dominanten. Musiken leds emellertid vidare till en tydlig dominantplatå som är riktad mot fiss-moll. På grund av att denna progression sker i ett konstant flöde finns det ingen anledning att dela upp sektionen i mindre enheter.

## 5.8. Symfoni nr 36

### Exposition:

Sidotema: Tutti (t. 66-71).

### Överledning (t. 119):

- Enstämmigt.
- 

### Material I (t. 123):

- Stabil sektion.
- **a-moll** (tonikaparallellen), som bekräftas av en strukturell kadens.
- Sidotema.

### Material II (t. 128):

- Oregelbunden sekvensering.
- **a-moll** (tonikaparallellen).
- Överledningstema (från takt 119).

### Material III (t. 144):

- Oregelbunden sekvensering.
- **F-Dur** (subdominanten).
- Nytt material.

### Material IV (t. 152):

- Dominantplatå.
  - Riktad mot **C-Dur** (tonikan).
  - Nytt material.
- 

### Återledning (t. 158):

- Unisont (fortsättning av **dominantplatå**).
- Otematisk.

## 5.9. Symfoni nr 38 (omarbetad analys)

### Exposition:

**Huvudtema:** Violin II, viola samt cello + kontrabas (t. 38-43).

**Kontrasubjekt:** Violin I (t. 37-43).

**”Svar”:** Flöjt samt oboe (t. 43-45).

**Evolutionstema:** Violin I samt II (t. 55).<sup>7</sup>

### Material I (t. 143):

- **Stabil sektion med stigande sekvensering.**
- **A-Dur** (dominanten), som bekräftas av strukturell kadens.
- ”Svar”.

### Fortspinning (t. 151):

- **Stabil sektion med stigande sekvensering.**
- **D-Dur** (tonikan), som bekräftas av strukturell kadens.
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Fortspinning (t. 156):

- **Stigande sekvensering.**
- **h-moll** (tonikaparallellen).
- **Fortspinning** av material från föregående sektion, samt **kontrasubjekt**.

---

<sup>7</sup> Tillsammans anses huvudtema, kontrasubjekt och ”svar” utgöra material I medan evolutionstemat klassificeras som material II. Sektionsdelningen görs sedan utifrån vilket material som anses dominera. Detta får till exempel konsekvensen att sektionen med start från och med takt 162, klassificeras som material II trots att material I även förekommer där. Detta materialet har dock i sammanhanget inte en lika framträdande roll som evolutionstemat.

(Symfoni nr 38, fortsättning...)

### Material II (t. 162):

- **Fallande sekvensering.**
- **fiss-moll (dominantparallellen).**
- **Evolutionstema** samt **fortspinning** av material från föregående sektion ("svar" och kontrasubjekt).

### Fortspinning (t. 172):

- **Stigande sekvensering.**
- **G-Dur (subdominanten)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Fortspinning** av material från föregående sektion (endast **evolutionstema**).

### Fortspinning (t. 177):

- **Stabil sektion** (obearbetad).
- **D-Dur (tonikan)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Material I (t. 189):

- **Dominantplåtå med fallande sekvensering.**
- Riktad mot **D-Dur/d-moll (tonika/tonikavariant)**.
- **Huvudtema, kontrasubjekt** samt "svar".

## **5.10. Symfoni nr 39 (omarbetad analys)**

### Exposition:

**Evolutionstema:** Tutti (t. 89).

**Sidotema:** Tutti (t. 110-118).

**Evolutionstema:** Tutti (t. 119-120).

### Överledning (t. 141):

- **Fallande sekvensering.**
- **B-Dur (dominanten).**
- **Evolutionstema.**

---

### Material I (t.147):

- **Stabil sektion** (obearbetad).
- **Ass-Dur (subdominanten)**, som bekräftas av strukturell kadens
- **Sidotema.**

### Fortspinning (t. 154):

- **Stigande sekvensering.**
- **Ass-Dur (subdominanten).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Material II (.160):

- **Stabil sektion med fallande sekvensering.**
- **c-moll (tonikaparallellen)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Evolutionstema.**

### Material III (t. 168):

- **Dominantplåtå med stigande sekvensering.**
- Riktad mot **c-moll (tonikaparallellen)**.
- **Evolutionstema.**

(Symfoni nr 39, fortsättning...)

---

### Återledning (t. 181):

- **Fallande sekvensering.**
- Riktad mot **Ess-Dur (tonikan).**
- **Otematisk/sidotema?**<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Materialet i återledningssektionen har vissa mindre likheter med delar av sidotemat och kan betraktas som en mer omfattande bearbetning av detta.

## **5.11. Symfoni nr 41 (omarbetad analys)**

### Exposition:

**Huvudtema:** Tutti (t. 24-25).<sup>9</sup>

**Slutgruppstema:** Tutti (t. 101-111).

### Överledning (t. 121):

- **Unison.**
  - **Otematisk.**
- 

### Material I (t. 122):

- **Stabil sektion** (obearbetad).
- **Ess-Dur (tonikavariantens parallell)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Slutgruppstema.**

### Fortspinning (t. 133):

- **Stigande sekvensering.**
- **Ess-Dur (tonikavariantens parallell).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Fortspinning (t. 139):

- **Fallande sekvensering.**
- **g-moll (molldominanten).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

### Fortspinning (t. 153):

- **Dominantplatå.**
- Riktad mot **a-moll (tonikaparallelen).**
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

---

<sup>9</sup> Observera att denna benämning inte syftar till det inledande materialet (i takt 1). Det kan istället betraktas som en bearbetning av det "egentliga" huvudtemat.



(Symfoni nr 41, fortsättning...)

**Material II (t. 161):**

- **Stigande sekvensering.**
- **F-Dur (subdominanten)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Huvudtema.**

**Fortspinning (t. 171):**

- **Fallande sekvensering.**
- **a-moll (tonikaparallellen)**, som bekräftas av strukturell kadens.
- **Fortspinning** av material från föregående sektion.

**Material I (t. 181):**

- **Dominantplatå med fallande sekvensering.**
- Riktad mot **C-Dur/c-moll (tonikan/tonikavarianten)**.
- **Slutgruppstema.**

## 6. DISKUSSION

Kapitlet inleds med att resultaten från mina undersökningar sammanställs och diskuteras utifrån mitt tidigare arbete samt utifrån olika påståenden som återgivits i den teoretiska bakgrunden. Detta följs av ett försök att skapa en generaliserad uppställning och slutligen ges några förslag på idéer till fortsatt forskning. Observera att över- och återledningar inte inkluderas i diskussionerna om inte detta uttryckligen anges.

### 6.1. Sammanställning och diskussion.

#### 6.1.1. Tematik/melodiskt material

Utifrån undersökningarna som gjordes i det ursprungliga arbetet drog jag slutsatsen att det är ovanligt att nytt material figurerar i genomföringsdelen. Efter att ha utvidgat undersökningsunderlaget och förfinat analysmetoderna kan jag nu konstatera att det är det motsatta förhållandet som råder. Genomföringar som består enbart av nytt material (nr 30, 33 och 34) eller som innehåller både nytt material och material från expositionen (nr 28, 29, 31 och 36) är helt klart vanligast. I de återstående verken figurerar enbart material från expositionen (nr 35, 38, 39 och 41). Det kan vara intressant att observera att det verkar finnas en utveckling där Mozart efterhand tycks ha blivit mer intresserad av att bearbeta temata från expositionen istället för att komponera nytt material. Att genomföringar kan bestå av enbart nytt material eller en kombination av nytt material och temata från expositionen beskrivs av både Ratner (1980) och Rosen (1988). Bengtsson (1985) talar även han om denna kombinationsmöjlighet. Om användandet av nytt material är att betrakta som typiskt för Mozart, såsom Caplin (1998) påstår, kan emellertid inte denna studie svara på. Dock pekar resultaten, som nämnts här ovan, mot att nytt material är väldigt vanligt förekommande i Mozarts *tidigare* produktion.

Vidare tydde de ursprungliga resultaten på att obearbetat material är vanligt förekommande, men också här tvingas jag nu konstatera motsatsen. Endast i tre av verken (nr 38, 39 och 41) återfinns material som inte, utifrån mina definitioner, bearbetats. Även här kan skillnaderna mellan verk från den tidiga respektive den senare produktionen uppmärksammas. I den litteratur som redovisats i uppsatsen, har det inte gått att finna någon diskussion om denna aspekt. Dock kan kanske en koppling göras till den så kallade "falska repriserna" som nämns av Rosen (1998) samt av Hepokoski och Darcy (2006). Begreppet syftar till när huvudtemat, inne i genomföringen, presenteras i huvudtonarten eller också, enligt Hepokoski och Darcy, i den subdominantiska tonarten och på så sätt antyder en för tidig återgång till rekapitulationen. Ingen av de sektioner med obearbetat material, som nämns här, bygger emellertid på huvudtemat. I symfoni nr 38 återtas material från evolutionen, symfoni nr 39 behandlar sidotemat och i symfoni nr 41 gäller det material från slutgruppen. Endast i den sistnämnda symfonin figurerar huvudtemat inne i genomföringsdelen. Materialet är emellertid inte att betrakta som det egentliga huvudtemat (se fotnot s. 31) och det är därför tveksamt om man kan kalla detta för en falsk repris. Härav kan man dra slutsatsen att det är ovanligt att Mozart använder sig av detta tillvägagångssätt.

Jag menade tidigare att tematiken och övrigt melodiskt material (inklusive eventuell fortspinning) ger upphov till en tredelad form (nr 34, 38, 39 och 41), men de nuvarande resultaten pekar dock mot att en tvådelad form är lika vanlig (nr 28, 29, 30 och 33). Återigen syns en

tydlig skillnad mellan tidigare och senare verk. Bland de övriga verken återfinns två stycken med en fyrdelad form (nr 31 och 36) samt en som endast behandlar ett enda material (nr 35). Att ett material återupptas efter att det ursprungligen avslutats och nya material däremellan tagits upp för bearbetning, förekommer bara i symfoni nr 38 och nr 41. Man kan dra vissa paralleller mellan dessa strukturer och den som återfinns i expositionen. Även där återfinns en, i grunden, *tvådelad* (Rosen 1988; Hepokoski & Darcy, 2006) form som primärt uttrycks genom huvud- och sidotemat. Rosen (1988) beskriver att det kan uppfattas som att expositionen har en *fyrdelad* form om huvudgrupp, evolution, sidogrupp och slutgrupp åtskiljs genom texturella skillnader och för sedan fram åsikten att temata bör betraktas som en texturell aspekt av musiken. Utifrån ett helhetsperspektiv ger sonatformen upphov till *tre delad* tematisk struktur (Ratner, 1980). Här kan man också göra jämförelser mellan hur expositionen återtas i rekapitulationen och hur det första materialet i symfoni nr 38 och 41 återtas i slutet av genomföringen.

Av de genomföringar som undersökts häri inleds tre stycken (nr 31, 35 och 38) definitivt med material från huvudtemat. I två andra verk (nr 28 och 29) återfinns det en viss problematik med att avgöra om det är ett nytt material som inleder eller om detta är att betrakta som en bearbetning av huvudtemat (se s. 25). Bland de övriga verken återfinns två stycken som inleds med sidotemat (nr 36 och 39), symfoni nr 41 inleds med material från expositionens slutgrupp och alla andra inleds med nytt material. Utifrån denna uppräkningslista kan man konstatera att det tycks vara något vanligare att genomföring inleds huvudtemat än med något annat material från expositionen. Denna strategi beskriver de flesta av de författarna som refererats till i studien (se s. 13). Rosen (1988) gör emellertid tillägget att detta tillvägagångssätt började att betraktas som förlegat mot slutet av 1700-talet och mina resultat verkar stödja denna uppfattning. Fram till och med symfoni nr 35 inleds genomföringarna med antingen huvudtemat eller nytt material. Bland de resterande symfonierna återfinns däremot, som framgår av ovanstående text, en större variation.

Det går inte, utifrån mina undersökningar, att vare sig verifiera eller bestrida hypotesen om rotation, såsom den presenteras av Hepokoski och Darcy (2006). Även Rosen (1988) och i viss mån Ratner (1980) har nämnt denna princip. I de verk som analyserats återfinns en allt för stor variation gällande denna punkt för att några generella slutsatser ska kunna dras.

Hepokoski och Darcy (2006) menar också att det är vanligare att material från expositionens slutgrupp förekommer i genomföringen än att sidotemat gör det. Mina resultat pekar dock, även om det endast kan beskrivas som en svag tendens, mot att det är det omvända förhållandet som råder. I två symfonier bearbetas sidotemat (nr 36 och 39) men endast i en (nr 41) bearbetas material från slutgruppen.

### 6.1.2. Harmonisk progression

Precis som det anades i mitt tidigare arbete är det vanligast att genomföringen inleds med en stabil sektion (nr 28, 29, 31, 36, 39 och 41) eller med en stabil sektion med sekvensering (nr 34 och 38). Av de resterande genomföringarna inleds två med sekvensering av stabila sektioner (nr 30 och 33) och dessa kan, som tidigare nämnts, betraktas som relativt stabila. Den återstående symfonin (nr 35) har en genomföring som istället inleds med en dominantplåtå. Dessutom är detta även den enda genomföring som inte *avslutas* med en, mer eller mindre, tydlig dominantplåtå. Strategin med att låta en dominantplåtå avsluta genomföringen beskrivs

av de flesta författare vars verk har inkluderats i denna studie (se s. 13 - 14). Ibland förekommer det en tvetydighet, gällande om dominantplatåerna är riktade mot tonikan eller dess variant och endast i symfoni nr 39 är dominantplatån riktad mot en annan tonalitet än huvudtonarten. Den tonart som dominantplatån istället riktar sig mot är tonikaparallellen och detta är ett av de alternativa scenarier som Hepokoski och Darcy (2006) med flera beskrivit (se s. 13 - 14). Att dominantplatåer är placerade inne i en genomföring, det vill säga att den inte inleder eller avslutar, är ovanligt och förekommer endast i två verk (nr 35 och 41). Det kan också nämnas att stabila sektioner eller stabila sektioner med sekvensering, alltså icke modulerande partier, även kan förekomma inne i en genomföringsdel (nr 29, 31, 33, 34, 38 och 39) och att detta är relativt vanligt. Dock är det något vanligare att det i mellandelarna återfinns modulerande partier, bestående av sekvensering eller sekvensering av stabila sektioner. Detta förekommer i åtta av de elva analyserade genomföringarna (ej i nr 31, 34 och 35) och förekomsten av sekvensering i mellandelarna nämns även av Hepokoski och Darcy (2006).

Även påståendet att det är ovanligt att flera sektioner av samma sort, gällande sammansättningen av den harmoniska progressionen, är placerade intill varandra fortsätter att vara giltigt, men bara om man inkluderar sektionernas underavdelningar. Utifrån detta synsätt förekommer det endast i två verk (nr 35 och 38). Vidare verkar det vara vanligast att tre (nr 28, 30, 34 och 35) eller fyra sektioner (nr 29, 33, 36 och 39) av detta slag figurerar i en genomföringsdel.

Då ingen av de författare som refererats till i kapitlet "Teoretisk bakgrund" definierar sammansättningen av den harmoniska progressionen på samma sätt som jag gör, är det svårt att göra mer djuplodande jämförelser än vad som här gjorts och på så sätt utvärdera resultaten i denna punkt.

### 6.1.3. Betonade tonaliteter

Beträffande betonade tonaliteter visar resultaten att genomföringen kan inledas med antingen den subdominantiska tonarten (nr 28, 29 och 39), den dominantiska (nr 30, 31, 33 och 38) eller också med en tonalitet som är besläktad med tonikan. Med en tonikabesläktad tonalitet åsyftas här tonikaparallellen (nr 36), tonikavarianten (nr 34 och 35) samt tonikavariants parallell (nr 41). Genomföringsdelen i symfoni nr 35 inleds, som redan nämnts, med en dominantplatå. Eftersom platån är riktad mot tonikavarianten klassificeras inledningen som hemmahörande i denna tonalitet<sup>10</sup>. Möjligheten att inleda genomföringen med en harmoniskt riktad funktion tas upp av Caplin (1998). Utifrån dessa resultat kan man konstatera att den dominantiska tonarten är den *enskilda* tonalitet som flest genomföringar inleds med, precis som hävdats av flera författare (se s. 13). Totalt sett kan man dock säga att det är vanligare att det *inte* är den dominantiska tonarten som inleder än att det är det. Rosen (1988) hävdar att även denna strategi, att inleda med den dominantiska tonarten, efterhand blev mindre vanlig. Denna tendens är dock inte synlig i mina resultat.

Man kan emellertid fråga sig hur relevant det är att konstatera att en genomföring inleds med den dominantiska tonarten eftersom detta, de facto, är en direkt fortsättning av en redan etablerad tonalitet. Det som istället är av intresse, är vilken tonalitet som är den första att etableras efter det att den dominantiska tonarten övergivits, var i genomföringen detta än må ske. I de symfonier där genomföringen inleds med den dominantiska tonarten (se ovan) är det i två

---

<sup>10</sup> Precis som angetts i resultatkapitlet återfinns en tvetydighet gällande om denna dominantplatå är riktad mot tonikan eller tonikavarianten. Den senare tonarten är emellertid den som sätter starkast prägel på sektionen.

fall tonikaparallellen som är den första ”nya” tonaliteten (nr 30 och 33). I symfoni nr 31 är det tonikavarianten som nås och i det sista verket, symfoni nr 38, nås tonika tonarten. Utifrån denna infallsvinkel kan det konstateras att det helt klart är vanligast att den första nya tonalitet som etableras, efter att den dominantiska tonarten lämnats, är en tonikabesläktad tonalitet. Det bör även nämnas att jag i mitt tidigare arbete betraktade tonikavariantens parallell som besläktad med den subdominantiska tonarten. Nu anses denna tolkning alltför långsökt.

Den enskilda tonalitet som oftast föregås av en strukturell kadens är den subdominantiska och det kan vidare nämnas att det i endast fem av 14 fall är en molltonalitet som bekräftas. Om även de tonaliteter som inte bekräftas på detta sätt undersöks och inkluderas, upptäcker man emellertid att det då istället är vanligast med molltonaliteter (15 av 26 tonaliteter). Istället för den subdominantiska tonaliteten är det utifrån detta urval tonikaparallellens tonart som är vanligast förekommande (åtta av 26 tonaliteter). Den subdominantiska tonaliteten är här näst vanligast (sju av 26 tonaliteter) och de andra tonaliteter som förekommer är subdominantparallellen, dominantparallellen (som också kan beskrivas som tonikans kontraparallell), tonikan, tonikavarianten, tonikavariantens parallell (som också kan beskrivas som parallellen till mollsubdominanten), tonikans kontraparallell samt molldominanten. Vidare kan det även fastställas att det oftast bara är två olika tonaliteter som förekommer i genomföringsdelen och så är fallet i sex av de 11 analyserade satserna (nr 29, 31, 33, 34, 36 och 39). Observera att dessa beskrivningar inte inkluderar dominanttonarten om denna inleder genomföringen och inte heller tonikan eller tonikavarianten om dessa avslutar formdelen och på så sätt kan betraktas som en föruttagning av den i rekapitulationen inledande tonaliteten. De ovan nämnda strukturerna illustreras, utifrån grundtonen i de olika tonaliteterna, i bilaga 2. Det kan vara intressant att observera att författarna som refererats till i denna uppsats, endast talar om molltonaliteter och då i synnerhet tonika- och dominantparallellen (se s. 13). Resultaten i denna uppsats pekar mot att även om molltonaliteter är vanligast förekommande, är det inte på något sätt ovanligt med durtonaliteter. Den subdominantiska tonaliteten, som enligt mina undersökningar är väldigt vanligt förekommande, nämns bara av Hepokoski och Darcy (2006) och då i samband med den falska repriserna som tidigare beskrivits. Vidare tycks inte dominantparallellen förtjäna någon särställning då denna tonalitet endast återfinns två gånger (i nr 35 och 38). Caplin (1998) påstår, som tidigare nämnts, att strukturella kadenser i huvudtonarten undviks och enligt resultaten i mina undersökningar tycks detta stämma. Endast i ett fall bekräftas huvudtonarten av en strukturell kadens och detta sker i symfoni nr 38. Rosen (1988) skriver att ingen tonalitet ges samma status som den dominantiska. Då detta påstående inte förklaras mer ingående är det svårt att diskutera dess giltighet. Mina resultat tyder dock på att varierande tonaliteter alltid betonas i genomföringsdelen och då speciellt i de stabila sektionerna.

Progressionen mellan de olika tonaliteterna i genomföringen, bekräftade av strukturella kadenser eller ej, har delvis behandlats i ovanstående text. Om man diskuterar denna progression utifrån intervallförhållanden mellan grundtonerna i de aktuella tonaliteterna, såväl som dessa tonaliteters benämningar i förhållande till huvudtonarten, kan man urskilja några generella drag som kan sammanställas i två grundläggande strukturer som illustreras i bilaga 3. Här har samtliga verk transponerats till C-Dur för att underlätta förståelsen. Den tonalitet som följer efter det att den dominantiska tonarten övergivits, är som sagt vanligtvis en tonikabesläktad tonalitet. Tonikan och dess variant utgår bägge från samma grundton som befinner sig en ren kvint under grundtonen i den *dominantiska tonarten*. Tonikaparallellen befinner sig en stor sekund ovanför denna medan tonikavariantens parallell återfinns en stor ters nedanför. Ett annat alternativ är att det är den subdominantiska tonaliteten som etableras (som beskrevs inledningsvis under denna rubrik) och dess grundton befinner sig en stor sekund under grundtonen i den dominantiska tonarten. Huvudtonarten som vanligtvis etableras genom en domi-

nantplåtå vid genomföringens slut nås oftast ifrån en tonalitet vars grundton befinner en liten ters (nr 29, 30, 39 och 41) eller en ren kvint (28, 33, 36 och 38) under *huvudtonartens* grundton. Progressionerna mellan grundtonerna i de tonaliteter som befinner sig mellan dessa ytterpunkter utgörs oftast av rörelser som består av stora terser. Dessa fakta utgör grunden för generaliseringarna tillsammans med konstaterandet att det, utöver en eventuell fortsättning av den dominantiska tonaliteten eller föruttagningen av huvudtonarten, oftast är två olika tonaliteter som betonas i genomföringsdelen. I den första strukturen åskådliggörs en rörelse, mellan de olika tonaliteternas grundtoner, som resulterar i en bruten treklang (om etablerandet av huvudtonarten vid slutet inkluderas). Det är antingen tonikaparallellen (kolumn A i bilagan) eller subdominanten (kolumn B i bilagan) som ger upphov till utgångspunkten för progressionen. Som framgår av bilaga 3 är det de *exakta* strukturerna i symfoni nr 33 och 36 respektive nr 29 och 39 som de andra verken i denna kategori relateras till. Symfoni nr 38 kan liknas vid denna struktur på två olika sätt. I den andra kategorin inleder en tonalitet vars grundton är placerad en ren kvint under grundtonen i den dominantiska tonarten och detta är i samtliga fall tonikavarianten. Härifrån nås en mediantisk tonalitet som sedan rör sig tillbaka till den inledande tonaliteten vid genomföringens slut. Här relateras symfoni nr 35 till den exakta strukturen i nr 31 (Kolumn A) medan nr 34 står för sig själv (kolumn B). Dessa strukturer finns inte beskrivna i den litteratur som tidigare har refererats till.

Att genomföringsdelen oftast inleds på ett överraskande sätt till exempel genom etablerandet av en oväntad tonart, som Bengtsson (1985) och Rosen (1988) gör gällande, verkar inte höra till vanligheterna. Detta beror dock naturligtvis på vad man betraktar som en oväntad tonart. Själv definierar jag det som en tonalitet som kan sägas ha ett mer avlägset släktskap med huvudtonarten, till exempel tonikavariantens parallell (som i symfoni nr 41). Om man istället utgår från den beskrivna normen att inleda med den dominantiska tonarten kan det kanske uppfattas som överraskande om det till exempel är den subdominantiska tonarten som istället används. Vidare kan det konstateras att samtliga av de betonade tonaliteter som förekommer i genomföringsdelarna kan relateras till huvudtonarten. I de fall där en tonalitets tonika inte kan skapas utifrån huvudtonartens diatoniska skala, kan den istället skapas utifrån den rena mollskalan som huvudtonartens tonikavariant ger upphov till. Några undantag från denna regel har inte påträffats i de analyser som häri redovisats. Med andra ord verkar det inte finnas några belägg för att som De la Motte (1981) påstå att det inte finns några (harmoniska) mål och att strategin för genomföringen gick ut på att modulera ut det okända.

## 6.2. Generella schemata

Utifrån mina resultat anser jag att följande schematiska uppställningar av genomföringsdelen kan presenteras. Det bör dock poängteras att det handlar om generaliseringar.

### 1. Tema/melodiskt material

- Temata och övrigt melodiskt material (inklusive deras eventuella fortspinnningar) ger upphov till en två- eller tredelad form.
- Det är huvudsakligen helt eller övervägande nytt material som används.
- Förekommer det temata från expositionen behöver inte dessa figurera i den ursprungliga ordningen.
- Det är ovanligt att obearbetat material förekommer.

- Huvudtemat är det enskilda temata som oftast figurerar i genomföringens inledning.

## **2. Harmonisk progression**

- I en genomföringsdel förekommer det oftast tre eller fyra sektioner, klassificerade utifrån sammansättningen av den harmoniska progressionen.
- Allra oftast inleds genomföringen med en stabil sektion.
- I mellandelarna återfinns vanligtvis modulerande sektioner. Dock är det även relativt vanligt att stabila sektioner förekommer.
- Genomföringen avslutas med en dominantplatå som riktar sig mot huvudtonarten eller dess variant.
- Det är ovanligt att samma typ av sektioner följer direkt efter varandra.

## **3. Betonade tonaliteter**

- Genomföringen inleds vanligtvis med den dominantiska tonarten eller en tonalitet som är besläktad med tonikan.
- Det moduleras oftast till tonikaparallellen någonstans i genomföringen. Det är emellertid subdominantens tonart som oftast blir bekräftad av en strukturell kadens.

### **6.3. Förslag till vidare forskning**

- Inkludering i undersökningen av verk med andra sättnings, till exempel stråkkvartett.
- Jämförelser med symfonier, eller andra verktyper, komponerade av Joseph Haydn och/eller Ludwig van Beethoven.
- Ytterligare precisering av frågeställningar som kan resultera i mer detaljerade beskrivningar.
- Skapande av analysmetoder som försöker förena de differentierade synsätt och uppfattningar som i dagsläget figurerar inom den musikteoretiska världen.

## REFERENSLISTA

### BÖCKER, ARTIKLAR OCH UPPSATSER:

- Bengtsson, I. (1985). *Från visa till symfoni* (rev. upplaga). Norrköping: NCS.
- Caplin, W.E. (1998). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- De la Motte, D. (1981). *Epokenas Harmonik* (M. Tegen övers.). Kassel: Bärenreiter (original publicerat 1976).
- Einstein, A. (1989). *Mozart, människan och verket* (rev. upplaga) (K. Rootzén, övers.). Stockholm: Nordstedts (original publicerat 1956).
- Greither, A. (1979). *Wolfgang Amadeus Mozart* (A.L. Berkling, övers.) Borås: CETE (original publicerat 1962).
- Hepokoski, J.A. & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-eighteenth-century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, J.A. (2002). Beyond the Sonata Principle. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, nr 1. s. 91-154).
- Ingelf, S. (2005). *Lär av Mästarna – Klassisk harmonilära*. Opublicerat material.<sup>11</sup>
- Kjellgren, E. (red.) (1999). *Natur och Kulturs Musikhistoria*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Patel, R & Davidson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder – Att genomföra och rapportera en undersökning* (3:e upplagan). Lund: Studentlitteratur.
- Rasmusson, C. (2006). *Analyser av genomföringsdelen i symfonier komponerade av W.A. Mozart* (arbete inom kurs i formlära) Malmö: Musikhögskolan. Opublicerat material.
- Ratner, L.G. (1980). *Classic music*. New York: Shirmer Books.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms* (rev. upplaga). Ontario: W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn Mozart, Beethoven* (rev. upplaga). New York: W. W. Norton & Company.
- Widerberg, K. (2003). *Vetenskapligt skrivande – Kreativa genvägar*. Lund: Studentlitteratur.

---

<sup>11</sup> Förväntad publicering under år 2008.



## **INTERNET:**

Nationalencyklopedin (2007, December 16) *Sonatform*.

Framtagen 16 December, 2007 från:

[http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=311719](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=311719)

SchenkerGUIDE (2008, Januari 4) *A Guide to Schenker's Theory of Tonal Music*.

Framtagen 4 Januari, 2008 från:

<http://www.schenkerguide.com/basicmodel.html>

## **NOTTRYCK:**

*Wolfgang Amadeus Mozart – Werkausgabe in 20 Bänden, Band 11: Orchesterwerke I.*  
(1991). Kassel: Bärenreiter.

*Wolfgang Amadeus Mozart – Werkausgabe in 20 Bänden, Band 12: Orchesterwerke II.*  
(1991). Kassel: Bärenreiter.

## **FONOGRAM:**

Orchestra Filarmonica Italiana, Arigoni, A. (dir). (2004). *W.A. Mozart – 46 Symphonies*.  
Membran Music.

Staatskapelle Dresden, Davis, C. (dir). (2002) *Mozart – Late Symphonies*. Decca Music  
Group.

# BILAGA 1

**ÖVERLEDNING**

75 (Vln. I)  
(Vln. I)  
(Vln. II)  
(Vla.)  
(Vlc. + CB.)

**STABIL SEKTION**  
HUVUDTEMA/NYTT MATERIAL?

D A7 D

D: T D7 → T

STRUKTURELL KADENS

**STABIL SEKTION MED FALLANDE SEKVENSERING**

**FORTSPINNING**

83 (ob.)

A7 D G#m7b5 C#m7b9 F#m7 Hm9

D7 → T (MODUL) (SEKvens) (SEKvens)

STRUKTURELL KADENS fiss: Sp S6 6 S6 6 T7 S9

**STIGANDE SEKVENSERING AV STABILA SEKTIONER**  
NYTT MATERIAL

(MODUL) (SEKvens) (SEKvens)

Hm6 no5 H#o7 C# (N.C.)

91 F#m F#m/A Hm6 C#7 F#m A/C# D6 E7 A C#m/E

S6 D7b9 D → T (STRUKTURELL KADENS) T3 S6 D7 → T (STRUKTURELL KADENS) A: T3 Tp S6 D7 → T (STRUKTURELL KADENS) Dp3 cis: T3

**DOMINANTPLATÅ MED STIGANDE SEKVENSERING**  
FORTSPINNING

(SEKvens) (MODUL) (SEKvens) (SEKvens)

F#m6 G#7 C#m E/G# A6 H7

99 E H7/E E7

S6 D7 → T (STRUKTURELL KADENS) E: T3 Tp S6 D7 → T (STRUKTURELL KADENS) A: D1 (orgelpunkt) DD7 D7

(SEKvens) A/E E7

**ÅTERLEDNING** 105

**REKAPITULATION**

T D7 T

## BILAGA 2

SYMFONI NR 28

Exp. Gf. Rek.

D S T

SYMFONI NR 29

Exp. Gf. Rek.

D S Tp T

SYMFONI NR 30

Exp. Gf. Rek.

D Tp T

SYMFONI NR 31

Exp. Gf. Rek.

D Tv Tvp T/Tv

SYMFONI NR 33

Exp. Gf. Rek. Rek.

D Tp S T

SYMFONI NR 34

Exp. Gf. Rek.

D Tv Tvk T/Tv

SYMFONI NR 35

Exp. Gf. Rek.

D T/Tv Sp Dp T

SYMFONI NR 36

Exp. Gf. Rek.

D Tp S T

SYMFONI NR 38

Exp. Gf. Rek.

D T Tp Dp S T/Tv

SYMFONI NR 39

Exp. Gf. Rek.

D S Tp T

SYMFONI NR 41

Exp. Gf. Rek.

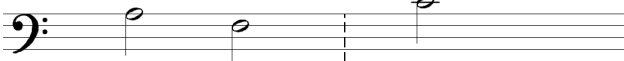
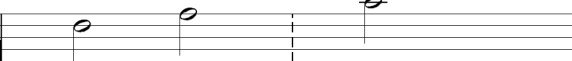
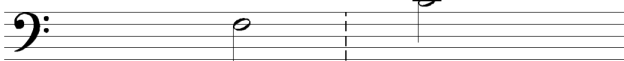
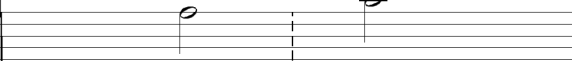
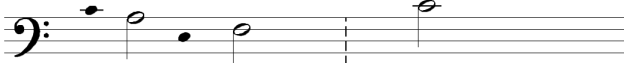

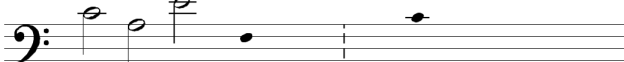

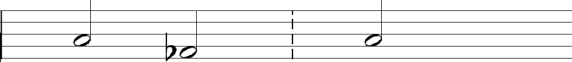

D Tk °D Tp S Tp T/Tv

(Accenttecken innebär att tonaliteten bekräftas av en strukturell kadens)

**BILAGA 3**

**A**

**B**

Symfoni nr 33 och 36	Symfoni nr 29 och 39
 Tp    S    T	 S    Tp    T
Symfoni nr 28	Symfoni nr 30
 S    T	 Tp    T
Symfoni nr 38: version I	Symfoni nr 41
 Tp    S    T/Tv	 S    Tp    T/Tv
Symfoni nr 38: version II	
 Tp    S    T/Tv	
Symfoni nr 31	Symfoni nr 34
 Tv    Tvp    T/Tv	 Tv    Tv <sub>k</sub> Tv
Symfoni nr 35	
 T/Tv    Dp/Tk    T	

