

## Elgar, Edward 1857-1934

Brittisk tonsättare

Konstmusiken i Storbritannien fick med Edward Elgar en efterlängtd renässans efter flera århundraden i slummer. Elgar utbildade sig till violinist men var mer eller mindre självlärd som tonsättare. Det är förvånande med tanke på den professionalism hans musik uppvisar. Han adlades 1904 och innehade en personlig musikprofessur vid Birmingham universitet 1904-1908.

Elgar kom från lägre medelklass och var troende katolik. Ingetdera var den bästa förutsättningen för att göra karriär i det viktoriaiska England. Liksom Brahms kände sig Elgar utanför den ledande och kulturella krets som han kom att bli en del av. Hans religiositet speglas bl.a. i flera oratorier, av vilka de mest kända är *The Dream of Gerontius*, ett av hans mest intensiva och innerliga verk.

Bland orkesterverken kan nämnas två symfonier, en violinkonsert, en cellokonsert, *Enigma-variationerna* och naturligtvis de för den stora allmänheten kända marschern *Pomp and Circumstance* (nr 1-5).

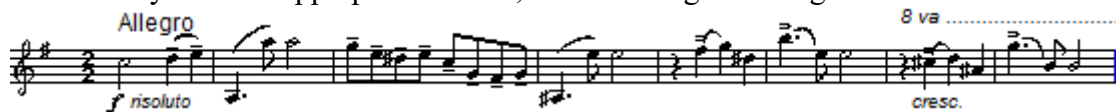
De publicerade cykliska kammarmusikverken inskränker sig till tre, en violinsonat, en stråkkvartett och en pianokvintett. De tillkom parallellt under samma period och skrevs till största delen i en hyrd sommarstuga, Brixwells, i West Sussex under året 1918. Elgar hade då under en längre tid varit djupt deprimerad över de fasansfulla rapporterna från världskrigets slagfält. I den nya pastorala miljön, som för övrigt blev familjens sommarviste fram till 1921, fick han inspirationen tillbaka. Det skulle bli hans sista skaparperiod. Efter hustruns död 1920 tillkom få verk. Och Elgars tidigare musik började också på 20-talet bli ”out of fashion”.

### Violinsonat e-moll op. 82

*1 Allegro 2 Romance: Andante 3 Allegro non troppo*  
1918

Under sommarvistelsen i Brixwells började Elgar komponera på en stråkkvartett. Snart anlände ett piano till lantstället och det fick Elgar att avbryta arbetet med kvartetten och under några veckor skriva violinsonaten i samma tonart som i den påbörjade kvartetten och i den året därpå komponerade cellokonserten, e-moll. Sonaten avslutades den 15 september.

Första satsen inleds omedelbart – i a-moll! – med ett djärvt och uppfordrande tema, som efter fyra takter upprepar ett motiv, som är lätt igenkännligt i hela satsen:



I ett brev till en tysk vän Marie Joshua, som han tillägnade sonaten, skriver han: *It's full of golden sounds* och *but you must not expect ...* Som av en händelse har dessa neutrala fraser samma rytm som det upprepade motivet i takt 5-6. Men musiken är minst av allt neutral; den avslöjar stormiga känslor. Efter dessa första 8 takter följer en fallande punkterad fras. Först när temat upprepas i pianot hörs det i e-moll.

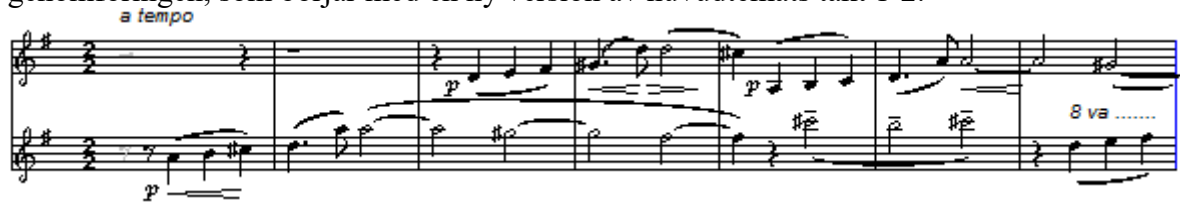
De upprörda tonerna ger dock vika för ett mera lyriskt tema. Det består delvis av inverterade motiv ur huvudgruppen:



Rytmen från huvudtemats takt 1 liksom den i takt 5 och 7 återfinns i andra temats takt 1 respektive 4 och 6. Just ur frasen som bygger upp takterna 4-5 och 6-7 i det andra temat lyckas Elgar under satsens gång utvinna ett maximum av romantisk trängtan. Ett enkelt tredje tema, nästan bara ett motiv, döljer sig i slingrande arpeggiofigurer i violinen. De accentuerade tonerna, temat, upprepas ekoliknande i pianot.



Detta temaavsnitt är långt och avslutar expositionen. Denna övergår nästa omärkligt i genomföringen, som börjar med en ny version av huvudtemats takt 1-2.



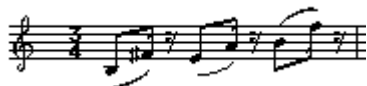
I fortsättningen är det framför allt takt 5 i huvudtemat, som utvecklas i den korta genomföringen.

I den förkortade återtagningen hörs alla tre temana. En lång coda börjar med en ny utveckling av huvudtemats pregnanta tretonsfras från takt 5. Här återkommer även arpeggio-temat (notexempel 3). Satsen slutar på ett E-durackord.

Mellansatsen är tredelad, ABA. I den inledande delen känner man igen mycket av den både magiska och nyckfulla stämning som präglar inledningen till pianokvintetten. Båda dessa avsnitt anses också inspirerade av en mystisk trädunge med döda träd i sommarstugans närhet, som mycket sysselsatte Elgars tankar. I A-avsnittet finns det inget sammanhängande tema som omedelbart fångar intresset. Det kännetecknas i stället av kortare fraser i egensinniga och oväntade växlingar. I fiolstämmen hörs både virtuosa arabeskslingor och pizzicatoinslag i den läckra dialogen mellan instrumenten. Inledningsvis spelas i violinen ett upprepat motiv som hörs ett antal gånger:



En annan fras som återkommer flera gånger är en uppåtsträvande figur:



Avsnittet slutar på ett A-durackord, som leder över i B-delens B-dur. Om det saknades varma och intagande teman i första avsnittet tas detta igen med råge i B-delen. Den centreras kring en melodi i vilken hela violinens uttryckskraft kan tas till vara. Den börjar trevande men blir alltmera passionerad:



De inledande åttodelarna är viktigare än man i början tror. De kommer igen ekoartat i pianots ackompanjemang. De känns också igen som härledda ur frasen i notexempel 2 från A-delen ovan. Den långsamma och passionerade melodin förs till en klimax för att slutligen klinga av och avslutas i toner liknande dem i temats första 2 takter.

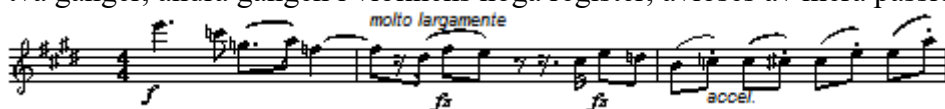
När A-delen återvänder är violinen sordinerad.

En mindre sorglig, om än inte uppsluppen stämning, präglar finalsatsen. Det inledande huvudtemat har en mild framtoning. Men Elgar lyckas inte helt skaka av sig de allvarliga tankar som präglat de föregående satserna. Till detta bidrar också påminnelsen om 2:a satsens mitt-tema, som tonsättaren infogat mellan återtagningens slut och codan. Det blev Elgars slutliga hyllning till Marie Joshua, och koncipierades efter det överraskande beskedet den 14 september om hennes plötsliga död. Men det blev även ett lyckokast för sonaten som helhet. Elgar måste ha insett vilken publik sprängkraft som låg i melodin, och även kompositionstekniskt knyter den ihop verket på ett ypperligt sätt. Dagen efter Marie Joshuas dödsbesked slutfördes den färdiga sonaten.

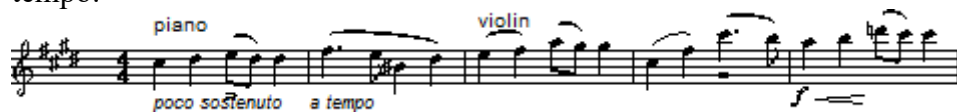
Huvudtemat börjar mildt med ett tema i violinen vars början intervallmässigt återspeglar begynnelsen av första satsens huvudtema:



Man kan lägga märke till hur pianostämman rör sig i en riktning motsatt violinstämman. Det gör den ofta i Elgars stämföring och skapar rymd och storslagenhet. Temat som hörs två gånger, andra gången i violinen höga register, avlöses av mera passionerade toner:



Detta kraftfulla tema avlöses av ett mera lyriskt, som tas upp i pianot, först i långsammare tempo:



Snart hörs ett ganska långt avsnitt med arpeggiofigurer i pianot. Expositionen avslutas med en försiktig påminnelse om temats 2 första takter.

Det punkterade motivet i den 2:a av dessa takter blir omedelbart föremål för bearbetning i genomföringen. Snart hörs huvudtemat som genast kombineras med det punkterade motivet. Den jämna åttondelsrytmen från andra temats takt 3 införlivas också i genomföringens slut. I återtagningen hörs alla tre temana och därefter en förnyad upprepning av det punkterade motivet, som inlett genomföringen. Så klingar då som nämnts ovan den uttrycksfulla melodin från andra satsens centrala del ut i alla breve-takt (3/2). I codan hörs slutligen de två första temana, som sätter en passande punkt för ett verk som alltför sällan hörs utanför Storbritannien

### Stråkkvartett e-moll op. 83

*1 Allegro moderato 2 Piacevole (poco andante) 3 Finale: Allegro molto*  
1918

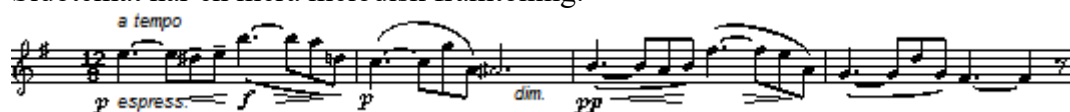
Stråkkvartetten var det första verk Elgar började på våren 1918 i den inspirerande miljön i sommarstugan i Brixwells där tre fullödiga kammarmusikverk kom till. Han avbröt dock arbetet efter att ha blivit klar med första satsens huvudgrupp, skrev sin violinsonat och påbörjade arbetet med pianokvintetten. Han återtog därefter arbetet med kvartetten som blev klar kring julen 1918. Den tillägnades The Brodsky Quartet, som redan 1900 hade bett om en stråkkvartett. Den påbörjades men blev aldrig fullbordad. Elgar använde emellertid en del teman från det ofullbordade verket till sin 1:a symfoni. När e-mollkvartetten uruppfördes i maj 1919 i Wigmore Hall var det dock inte Brodskykvartetten som spelade. Verket är överlag ljusst och verkar försöka

fånga det lugna livet på landet. Det är ett intressant faktum att tonarten e-moll ockuperade mycket av Elgars tankar vid tiden för verkets tillkomst. Både violinsonaten och cellokonserten skrevs i denna tonart.

Första satsens början är dock dramatisk och presenterar på de första 8 takterna alla de motiv, som bygger upp satsen. Man kan lägga märke till 16-delarna som stiger i sekundintervall och som blir extra frapperande när de kombineras i en rytmisk figur i takt 2. Även de ”punkterade” tvåtonsmotiven i t.ex. takt 3, 4 och 6 är mycket karakteristiska:



Sidotemat har en mera melodisk framtoning:



En slutgrupp, uppbyggd kring de ”punkterade” motiven i fallande version, avslutar expositionen. Genomföringen börjar med utveckling av de två stigande 16-delarna. Sedan hörs en 2-taktig fras, utgående från takt 5 i huvudgruppen, i imitativ stämföring. Andra pregnanta inslag är de fallande, ”punkterade” motivens återkomst, även de vandrande genom stämmorna.

Återtagningen börjar, efter ett ritardando och en vilopunkt, med huvudtemat. Sidotemat, nu i E-dur, har i sin första presentation fått en annan rytmisk dräkt:



Slutgruppen följs av en kort coda som exploaterar slutgruppens fallande ”punkteringar”. I slutet hörs de stigande sekundintervallerna. Satsen slutar på ett E-durackord.

På sin dödsbädd, 16 år efter kvartettens tillkomst, avslöjade Elgar för en vän att den andra satsen innehöll ”något som aldrig gjorts förut” och att det var fråga om ”ett ordnande av noter”. Den lugnt framskridande andra satsen älskades särskilt av Lady Elgar och spelades på hennes begravning. Det första temat innehåller också redan i första takten hustruns initialer C A E (Carol Alice Elgar) i cellostämmans första tre toner. De är markerade i notexemplet:



Tonsättaren själv var som vanligt gåtfull och avslöjade inte hemligheten, men någon har föreslagit att detta ordnande av noter skulle vara just hustruns initialer.<sup>1</sup> Hur som

<sup>1</sup> I så fall skulle Elgar ha haft fel i påståendet ”never done before”; musikhistorien är fylld av verk med gömda budskap och tonsättare fixerade vid talmystik och chiffer. Och det verkar inte trovärdigt att Elgar skulle ha missat t.ex. Brahms användning av initialer till personer eller motton.

helst, temat presenteras i de tre lägre stråkarna med melodin först i andra violinen och vandrar sedan över i cellon (takt 7-8 och i takt 9-10). I ett bearbetande avsnitt dominerar den fallande frasen från cellostämman 4:e takt, som i imitation vandrar genom stämmorna:

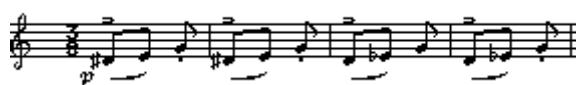


Satsen har formen ABABA.

B-avsnitten inleds med ett tema inte helt olikt A-temat, men mer böljande. I första B går det i E-dur (se notexemplet) i andra B går det i A-dur.



Även här finns ett avsnitt med en upprepad 3-tonsfigur, denna gång stigande:



Finalen presenterar i en inledning om 5 takter ett tema som i växelspel delas mellan de lägre och övre stråkarna:



Det följs omedelbart av huvudtemat, stigande och fallande i en symmetrisk bågform:



I huvudgruppen finns ytterligare ett tema, som får stor plats:



Det mynnar ut i inledningstemats punkterade figurer. Huvudtemat återkommer och avslutar huvudgruppen.

I sidotemat är det motiven i de två första takterna som får störst betydelse.



Den långa genomföringen börjar också med utveckling av sidotematets 2:a motiv:



Man kan i det nedre notsystemets ackompanjemang lägga märke till en intressant användning av en fras om 3 toner (markerade i notexemplet) som upprepas 4 gånger och som varje gång får sin betoning förskjuten ett steg. Men ack, vilka skickliga musiker det krävs för att effektuera detta i rådande tempo, *Allegro molto*! Snart hörs också det synkoperade, andra huvudgruppstemat. I slutet dyker de punkterade motiven

från inledningen upp och förenar sig efter hand med det sidotemamotiv som inledde genomföringen.

Det är också sidotemat som inleder återtagningen. Den följs av de två delarna av inledningstemat, 16-delarna och de punkterade 8-delarna. De utvecklas nu i en fortsatt genomföring innan huvudtemat återkommer och också det får en förnyad genomföring. Partiturstudier ger en imponerande bild över tonsättarens behärskning av kontrapunktiken. Under långa avsnitt är varje stämma helt självständig. En coda byggd kring motiven från inledningen avslutar denna sprudlande sats.

### Pianokvintett a-moll op. 84

1. *Moderato* – *Allegro* 2. *Adagio* 3. *Moderato* - *Allegro*  
1918-19

*Mindre intensiv än Schumanns, mindre älskvärd än Dvoráks och mindre doktrinär (doctrinaire) än Francks är den på en gång både öppenhjärtig och förtegen.* Det är musikforskaren Percy Young<sup>2</sup> som så beskriver Edward Elgars pianokvintett. Man kan kanske undra något över beskrivningen av César Francks pianokvintett. Hur än ordet *doctrinaire* översätts (ensidig, begränsad, dogmatisk, formalistisk, lärobunden, stelbent etc.) har det för de flesta människor en nedsättande betydelse. Men fransk musik var kanske inte Youngs cup of tea. Oberoende av vad man tycker om Francks kvintett är Elgars väl värd att lära känna.

Pianokvintetten skrevs i en hyrd sommarstuga, Brixwells, i West Sussex 1918, parallellt med stråkkvartetten och violinsonaten. Stycket, som är ett mäktigt verk på nästan 40 minuter, är fylld av all den romantik, gåtfullhet och poesi, som tillsammans utgör ett av Elgars karaktärsdrag. Det andra, yppighet och festlighet, finns det mindre av i verket. Särskilt det hemlighetsfulla och mystiska draget är framträdande, vilket blir uppenbart redan i första satsens synnerligen originella inledning. Den är troligen inspirerad av en samling döda träd som fanns på en kulle nära stugan, en plats som var förknippad med myter om dystra händelser bland spanska munkar.

Första satsen, *Moderato* - *Allegro*, inleds som sagt med ett mystiskt, nästan kusligt, samspel mellan pianot och stråkarna:

Man kan lägga märke till de tre första tonernas sekundintervall i pianostämman (den nedre), vilka återkommer i notexempel 4 och 5 nedan. Det spöklika avlöses av några mycket pregnanta, klagoliknande motiv i stråkarna, som ska visa sig vara något av hela kvintettens motto. Ingen kan lyssna till verket utan att lägga märke till detta inslag, i fortsättningen kallat suckmotivet:

Denna inledning gjorde ett starkt intryck på George Bernard Shaw, som var känd inte bara som författare utan även som framträdande musikkritiker.

<sup>2</sup> Percy Young, 1912-2004, brittisk musikforskare, biografiförfattare och tonsättare.

Allegrodelen börjar med det som väl får betraktas som satsens huvudtema (pianot):



Suckmotivet (2) återkommer innan det är dags för sidotemat. Det beskrivs ofta vara inspirerat av andalusisk-morisk harmonik:



Sidotemat övergår i en rytmiskt mer sugande variant:



Därmed är expositionen fullbordad. Genomföringen börjar med inledningstemat (1). Detta övergår snart i en mer melodiös version, som får ganska stort utrymme:



Sedan följer ett långt avsnitt där huvudtemat (3) utvecklas. Om satsen har sonatform väntar man sig en återtagning. Kanske börjar den när sidotemat (4) hörs.<sup>3</sup> Även sidotemavarianten (5) återkommer. Därefter följer ett kort inslag från huvudgruppen, representerat av huvudtemats genomföringsversion (6). Satsen slutar sedan som en spegelbild av inledningen (Moderato), alltså först med suckmotivet och sedan med det suggestiva starttemat.

Den andra satsen, *Adagio* (E-dur), har varit lättare än yttersatserna att ta till sig för den stora publiken. Den är skriven i sonatform och börjar direkt i stråkarna med det vackra huvudtemat i violastämman:

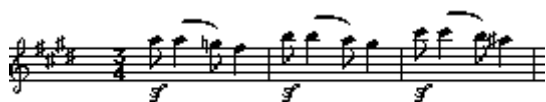


Sidogruppen inleds med toner som förefaller bekanta. Är det inte suckmotivet från första satsen? Inte riktigt om man tittar på notbilden, men det är samma andas barn: en fras som låter som ett trånsjukt inpass:

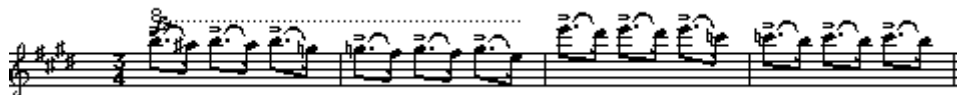


Genomföringen, som inleds i F-dur, börjar med huvudtemat. Huvudtonarten återkommer med ett antal fraser som upprepas i sekvenser, vilket stegrar spänningen. Den första är synkoperad,

<sup>3</sup> Det är inte ovanligt att återtagningen börjar med sidotemat, i synnerhet om huvudtemat fått hela utrymmet i genomföringen. Det händer t.o.m. att tonsättaren i sådana fall helt avstår från huvudtemat i återtagningen.

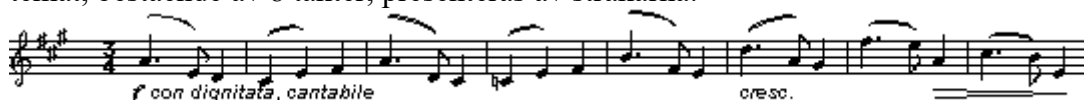


den andra punkterad:



I återtagningen hörs på nytt huvudtema och sidotema.

Sista satsen har en långsam inledning, *Andante*, som presenterar suckmotivet från sats 1 (notexempel 2). Den följs av satsens huvuddel, *Allegro*, i sonatform. Huvudtemat, bestående av 8 takter, presenteras av stråkarna:



Det synkoperade sidotemat introduceras i pianot:



I genomföringen bearbetas först huvud- och sidotema. Därefter hörs ytterligare två teman från första satsen. Det är inledningstemat (1) och dess utvidgning (6), samt sidotemat i sin andra skepnad (5). Återtagningen återger på sedvanligt sätt satsens huvudtema och sidotema. En coda med huvud- och sidotema avslutar satsen. Så avslutas ett mäktigt kammarmusikverk i en mästerlig kombination av poetisk naturmystik och formfast struktur.

Det är naturligtvis inget att förvåna sig över att alla inte tycker om samma musik som man själv gör. Men ibland undrar man om folks antipatier alltid har musikaliska bevekelsegrunder. G. B. Shaw var t.ex. stor beundrare av Elgars musik men inte av Brahms, som han tyckte var tråkig. Detta låter ju märkligt för en nutida lyssnare eftersom Elgars musik har så tydliga drag av Brahms, även om Shaws favoriter Liszt och Wagner också haft betydelse för Elgars utveckling. Kan man kanske här ana orsaken till Shaws inställning till Brahms musik? Var det helt enkelt omöjligt för Shaw såsom Wagnerian att uppskatta Brahms verk? Nog får man väl ett större intryck av musikalisk mognad och insikt hos personer som Elgar och Stenhammar m.fl., som inte bara kunde inse storheten hos båda dessa musikaliska förgrundsgestalter under 1800-talets andra hälft, utan också lät sig påverkas av dem i sitt komponerande.

I en utgåva av ett studiepartitur från 1937, Edition Eulenburg, finns en inledning skriven av musikvetaren Michael Pope. Han understryker att det utan tvekan finns en poetisk bakgrund till pianokvintetten och att ett accepterande av detta faktum gör att man förstår verket bättre. Detta påpekande är intressant med tanke på att Elgars undervisning vid Birmingham University 1905 gav upphov till en kontrovers med tidens store musikkritiker Ernest Newman, en av programmusikens främsta vapendragare. Elgar menade då, att absolut musik stod på ett högre konstnärligt plan än musik, som försökte skildra utommusikaliska företeelser. Trots denna inställning dedicerar Elgar sin kvintett till denne trätobroder. *Det var, skriver Pope, med en taktfull känsla av lämplighet, så väl som av tillgivenhet och beundran, som han (Elgar) tillägnade sitt sista kammarmusikverk till den ledande förkämpan för det poetiska uttrycket.*



