

Fauré, Gabriel (1845-1924)

Fransk tonsättare, organist, kördirigent och lärare.

Fauré har kallats både Frankrikes Schumann och Frankrikes Brahms. Epiteterna grundar sig antagligen på tonsättarens skicklighet på sångens respektive kammarmusikens områden. Men Fauré behöver inga sådana jämförelser, hans musik talar utmärkt för sig själv. Han utbildades som kyrkomusiker vid École Niedermeyer i Paris och upprätthöll tjänsten som organist i bl.a. Madeleine-kyrkan under många år. Från 1896 undervisade han på konservatoriet. Bland hans många elever var Ravel, Enescu och Nadja Boulanger. Han blev 1905 konservatoriets direktör. Att få denna anställning, utan att själv ha varit elev på skolan, är om något ett bevis på den enastående position inom franskt musikliv som Fauré hade vid denna tidpunkt.

Fauré har bara skrivit ett fåtal verk i det större formatet bland vilka kan nämnas skådespelsmusiken *Prométhée* (1900), operan *Pénélope* (1913) och ett mycket älskat *Requiem* (1888). Mycket populärt är *Pavane* för kör och orkester op. 50 (1887). Ett stort intresse visade han solosången. Två betydande sångcykler är *La Bonne Chanson* (1893) och *Le Chansons d'Ève* (1906-10). Han skrev också ett flertal separata sånger.

Även hans kammarmusikproduktion är stor, 2 violinsonater, 2 cellosoner, piano-trio, stråkkvartett, 2 pianokvartetter, 2 pianokvintetter och ett antal mindre, men populära verk. Faurés kammarmusikproduktion sträcker sig över nästan 50 år. Under den tiden hinner hans musik ändras från klassicistisk romantik till en alldeles egen förnyande och lågmäld stil, visserligen med drag av från tidens stora riktningar, impressionism och expressionism, men som ändå blev hans egen. De kommenterade verken presenteras därför kronologisk ordning.

Sonat för violin och piano A-dur op. 13

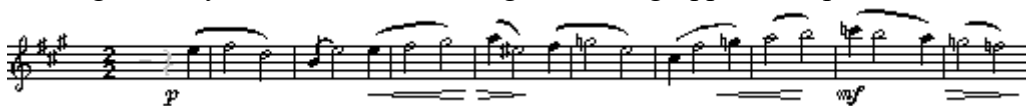
1. *Allegro molto* 2. *Andante* 3. *Scherzo: Allegro vivo* 4. *Finale: Allegro quasi Presto*
1875-76

Detta är Faurés första kammarmusikverk. Ändå är det ett mästerverk. Det skrevs 1875-76, alltså när tonsättaren var 30 år gammal. Sonaten tillägnades violinisten Paul Viardot, bror till en flicka som Fauré en kort tid var förlovad med 1877.

Första satsen, *Allegro molto*, inleds direkt i pianot med ett synkoperat och melodiskt originellt huvudtema:



Ytterligare ett rytmiskt likartat tema ingår i huvudgruppen. Det presenteras i violinen:



Det leder fram till en fras som spelar rätt stor roll i genomföringen:



Sidotemat introduceras i violinen:



En slutgrupp, som börjar med en uppåtgående skalarörelse avslutar expositionen. Expositionen ska enligt partituret repriseras, vilket många interpretter avstår från. Den långa genomföringen, som i huvudsak behandlar huvudtemat, inleds med en kanon på huvudtemats fem första toner. Frasen i notexempel 3 ovan får också stort utrymme. Återtagningen bjuder inte på några överraskningar. En kort coda avslutar.

Även den långsamma satsen, *Andante*, är stöpt i sonatform. Kanske kan man säga att det finns två huvudteman, som är hopflätade med varandra. I första presentationen är det violinens melodi som dominerar. Vid omtagningen byter instrumenten teman och violinen ges nu möjlighet att ge eftertryck även åt det tidigare tillbakahållna temat.



Även sidotemat introduceras i violinen:



Genomföringen ägnas åt huvudtemat. I återtagningen övergår tonarten till D-dur när det är dags för sidotemat.

Tredje satsen, *Allegro vivace*, som är ett scherzo i svindlande tempo, ställer stora krav på exekutörerna. Den har en ovanlig taktart och bjuder på flera överraskningar. Scherzotemat är:



Ett inpass i ny ton- och taktart har ett violintema till pianots fortsatta framlande:



Trion i tretakt har en viss menuettkaraktär:



Scherzodelen med sitt kantabla mellanspel återkommer och avslutar.

I texthäftet till en cd-utgåva av Faurés kammarmusik citeras en musikskribent¹ som beskrivit sonatens fyra satser. Där talas det om den första satsens *våldsamma passion*, den långsamma satsens *mognad*, den för *epoken djärva tonaliteten* i scherzot och den *kraftfulla rytmen* i finalen. Den sista satsens beskrivning till trots genomsyras den ändå av Faurés vanliga elegans, som aldrig blir ytlig. Huvudtemat börjar i violinen efter fyra taktters pianoinledning:



¹ Faure, Musique de Chambre, EMI classics 724356926127. Citatens upphovsman är Charles Koechlin.

I huvudgruppens andra del presenteras ett tema i violinen, som interfolieras av en rytmisk figur i pianot (understruken i notexemplet):



Denna fras i pianot fortsätter i en dialog med sidotemat:



I slutet av expositionen hörs i violinen låga register följande toner:



Genomföringen utvecklar huvudtemat. I ett avsnitt spelar violinen 8-delar i 2/4 takt till pianots envisa upprepande av rytmen i huvudtemats tre första toner. Återtagningen bjuder på överraskningar. Huvudtemat börjar inte som brukligt i tonikan (A-dur) utan presenteras i C-dur och sidotemat står i F-dur. Först i slutet moduleras till A-dur, som sedan bibehålls i den korta codan. På Mozarts, Haydns och Beethovens tid fanns det inga regler som fastställde att återtagningen **skulle** ske i tonikan, även om det var så man gjorde i de allra flesta fall. Som Charles Rosen² så träffande och raljerande skriver, tolkades detta bruk som en absolut **nödvändighet** först när sonatformen hade beskrivits och höll på att dö ut på 1840-talet. Fauré visar att det går att skapa harmoni och balans i ett verk även när man bryter mot dessa oskrivna regler. Och handen på hjärtat, hur många lyssnare, som inte har absolut gehör och kunskap om det ”normala” förfarings-sättet, skulle över huvud ha märkt om huvudtemat återkommer i tonikan eller ej? Själv har jag haft tillgång till partituret, som ju avslöjar förhållandet.

Pianokvartett Nr. 1 c-moll, Op. 15

1. *Allegro molto moderato*
 2. *Scherzo: Allegro vivo*
 3. *Adagio*
 4. *Finale: Allegro molto*
- 1876-79

Sonatformen, framsprungen ur wienklassicismen, har haft en allt överskuggande betydelse som grundstruktur i merparten av de förstasatsallegron, som beskrivits här. Att Brahms använde sig av formen förvånar inte med tanke på hans vilja att bygga vidare på det klassiska arvet. Men hur förhöll sig en fransman, som Fauré till denna form, som är så förknippad med tysk-österrikisk musik? Vi tar oss en översiktlig titt på första satsen. Den går i c-moll och borde enligt klassiskt mönster ha ett sidotema i parallelltonarten Ess-dur. Så är också fallet. I den schematisering av sonatformen, som blev så vanlig när den i efterhand hade definierats, talas det ofta om kraftfulla huvudteman och veka, lyriska sidoteman. Just dessa kontraster hittar vi i Faurés kvartett. Slutgruppen ansluter ofta i karaktär och tematik till huvudgruppen. Faurés kvartett är ett skolexempel på detta förhållande. I återtagningen ska sidotemat spelas i tonikan. Det betydde i molltonarter ofta tonikans durtonart, i detta fall C-dur. Fauré låter sidotemat klinga ut i C-dur. Trots att alltså denna kvartett skrevs mer än hundra år efter Haydns

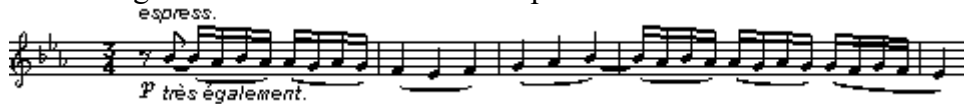
² Charles Rosen, *The Classical Style*. Se Litteraturförteckningen.

stråkkvartetter op. 20, ansåg tydligen Fauré att sonatformen fortfarande var användbar, även för ett tonspråk som i så hög grad skiljer sig från föregångarens. Verket påbörjades redan 1876 men blev inte klart förrän 1879. Fauré var inte helt nöjd med sista satsen och skrev därför en ny final 1883. Kvartetten är antagligen hans mest älskade större kammarmusikverk.

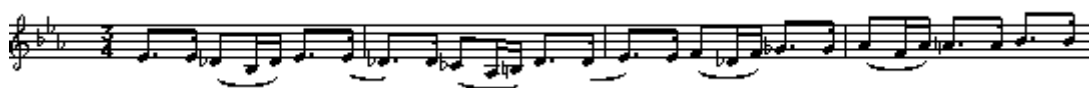
Första satsen, *Allegro molto moderato*, inleds unisont i stråkarna med ett mäktigt tema karaktäriserat av sin punkterade rytm:



Det älskliga sidotemat blir bara en kort episod:



I stället får sluttemat, tydligt härlett ur huvudtemat, bre ut sig:



Genomföringen domineras helt av huvud-/sluttema bortsett från en liten glimt av sidotemat. Återtagningen följer i stort expositionen. En kort coda avslutar.

Scherzosatsen, *Allegro vivo*, är en verklig läckerhet. Till stråkarnas pizzicatoackompanjemang presenterar pianot det eleganta, men rytmiskt komplicerade temat:



En stor del av den fortsatta utvecklingen sker i stråkarna i 2/4 takt, medan pianot, med undantag av korta avsnitt, fortsätter att spela i 6/8 takt. I trion skapar de sordinerade stråkarna en säregen klang och atmosfär:

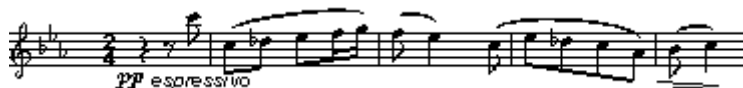


Scherzoavsnittet återkommer och avslutar satsen.

Den långsamma satsen är fylld av vemod. Beteckningen på den tredelade satsen är *Adagio*. Alla teman är likartat uppbyggda av korta skalmotiv. A-temat är:



Av B-delens melodier strävar det första inledningsvis uppåt och det andra nedåt:



Den avslutande A-delen är betydligt längre än inledningens.

Finalsatsen har tempobeteckningen *Allegro molto*. Det inledande huvudtemat har stora likheter med första satsens huvudtema:



Ett tema i huvudgruppen som får betydelse i genomföringen är:



Violan tar upp sidotemat:



Genomföringen bearbetar tema 2 och sidotemat. Återtagningen följer ganska troget expositionen. I codan i C-dur förenas huvud- och sidotemat i en kontrapunktisk final.

Pianokvartett nr 2 g-moll op. 45

1. *Allegro molto moderato* 2. *Scherzo: Allegro molto* 3. *Adagio non troppo*
1885-86

Liksom Faurés första kvartett har denna en ganska lång tillkomsthistoria. Autografen är inte daterad och man vet därför inte exakt när den skrevs. Antagligen komponerades den 1885-86 men den kan ha planlagts redan 1883 i samband med tillkomsten av den nya finalen i den första kvartetten. Tonspråket är mera personligt och auktoritativt i det nya verket. Kvartetten kan dock inte tävla i popularitet med den första.

Till pianots inledande snabba löpningar i g-mollackordet presenterar stråkarna unisont det mäktiga huvudtemat i första satsen:



Det är detta tema som dominerar satsen. Sidotemat, som antyds några takter innan det klingar ut på allvar i violan är ganska svårfångat både melodiskt och rytmiskt:



En lång genomföring, som huvudsakligen bearbetar huvudtemat, följer. Återtagningen skiljer sig inte påtagligt från expositionen. En ganska lång coda avslutar.

Den andra satsen, *Allegro molto*, som har scherzokaraktär, har ett huvudtema som åtminstone ytligt har en förvillande likhet med motsvarande sats i kvartett nr 1. I bägge fallen är det pianot som presenterar snabba åttondelar med en överraskande rytm:



Detta tema omväxlar i satsens första del med ett lugnare tema i stråkarna:



Temat i Trion är en ganska exakt kopia av första satsens huvudtema. Jfr de 7 första tonerna (markerade med ett streck i notexemplet) med markeringen i det första notexemplet ovan!



Medan detta tema spelas i stråkarna fortsätter pianot med löpningar, som liknar dem i första delens tema. Denna del återkommer och avslutar satsen i sedvanlig ordning.

Den långsamma tredje satsen, *Adagio non troppo*, inleds med en vågformad rytm i pianot som är tänkt att likna avlägsen klockklang. Idén är sprungen ur ett av tonsättarens barndomsminnen. Den följs omedelbart av huvudtemat i violan. Det är uppbyggt på samma sätt som klockklangsfrasen.



Detta upprepas ännu en gång innan man får höra violans fortsättning på melodin:



En annan vacker melodi tas upp av pianot. Den blir början till ett växelspel av smäktande fraser mellan stråkar och piano, som leder till en klimax.



Satsens mellanavsnitt börjar med klockimitationen i stråkarna och huvudtemat i pianot. Även det kulminerar i en förtätad höjdpunkt. Slutdelen utgörs av en repris på det inledande avsnittet.

Den sista satsen, *Allegro molto*, anses av kommentatorn i Harenberg Kammermusikföhrer inte riktigt hålla samma höga standard som de föregående. Den omfattande expositionen innehåller många melodier, den första, huvudtemat, är märkligast. Det spelas i stråkarna till pianots arpeggioackompanjemang:



I huvudgruppen lägger man även märke till följande tema i pianot, som liksom triotemat från scherzosatsen, verkar avlett från första satsens huvudtema:



En överledning, med smak av Brahms, presenteras kraftfullt i pianot. Temat är:



Sidotemat hörs först i violinen.



Efter en i förhållande till expositionen kort genomföring följer en återtagning, som faktiskt är längre än expositionen. I den hörs alla fyra ovannämnda teman i samma ordning. Från och med sidotemat är tonarten G-dur. När man hör mörkfyllda trioler i tre av stämmorna och pizzicato i cellon är man i codan. I den luftas både huvud- och sidotemat och satsen slutar med ett G-durackord.

Många av de franska tonsättarna före och kring sekelskiftet, särskilt de som påverkats av César Franck, har cykliskt uppbyggda verk. Detta sätt att komponera verkar inte ha intresserat Fauré, nämnvärt. Här har vi dock sett att Fauré i alla fall utnyttjar material från första stasen som något förändrat återkommer i scherzot och i finalen. Men det kan ju inte jämföras med det sätt på vilket Franck låter teman återkomma i mycket lättigenkännlig form i senare satser.

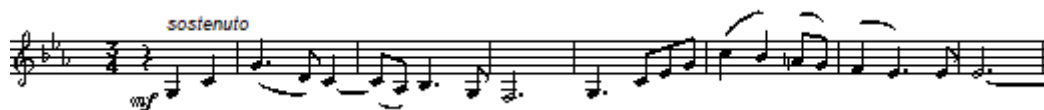
Pianokvintett nr 2 c-mol op. 115

1 Allegro moderato 2 Allegro vivo 3 Andante moderato 4 Allegro molto
1919-21

Fauré första pianokvintett gjorde ingen lycka vid det första framförandet 1906. Desto större succé gjorde c-mollkvintetten när den framfördes 1921 och den har med tiden fått status bredvid pianokvintetterna av Schumann, Brahms, Dvorak och Franck. Verket tillägnades en av hans elever, Paul Dukas.³ I detta verk lyckas Fauré förena ungdomlig friskhet med mogen eftertänksamhet.

Första satsen är skriven i en uppluckrad sonatform, i vilken temana genomgår en fortlöpande genomföring i ännu högre rad än i Faurés tidigare verk. Man har t.o.m. menat att satsen är genomkomponerad.⁴ Andra menar att satsen har två genomföringar skilda åt av en återtagning, som samtidigt spelar rollen av en ny exposition. För enkelheten skull betraktar vi satsen som skriven i en konventionell sonatform. Detta fungerar bra som hjälp för att orientera sig i satsen.

Till en ackompanjerande pianostämman introduceras ett melodiskt huvudtema av stråkarna, först i violan och sedan i övriga instrument allteftersom:

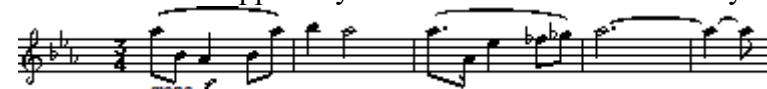


Som kontrast till detta väljer Fauré ett rytmiskt sidotema. Som tas upp i vilin 1:



Sidotematet spelas i dialog med pianot som spelar en fras som bygger på huvudtemats tre inledande toner.

Pianot tar sedan upp ett nytt tema som också får stor betydelse:



Expositionen avslutas med ett kort sluttema i stråkarna:



Genomföringen (genomföring 1) börjar med huvudtemat i g-moll spelat unisont i violin 1 och viola. När det är dags för sidotematet hörs detta i fugalik imitation. Äve pianotemat (notex. 3) utvecklas, liksom sluttemat, strax för återtagningen.

Återtagningen börjar med huvudtemat unisont i stråkarna, som sig bör i tonikan. Det blir inledning till en nytt, långt avsnitt som över går i ny genomföring av alla temana, som ibland hörs samtidigt. Notexemplet nedan visar som exempel hur violin 1 och piano spelar huvudtemat i imitation samt hur violinen fortsätter med motiv ur sidotemat:



³ Paul Dukas, 1865-1935, fransk tonsättare, kanske mest känd för sitt orkesterverk *Trollkarlens lärling*.

⁴ Begreppet genomkomponerad används främst inom sångkompositioner, där det ställs mot begreppet strofisk. En genomkomponerad sång är hela tiden anpassad till texten, i motsats till en strofisk i vilken samma melodi återkommer flera gånger oberoende av textinnehållet.

Nästa exempel visar hur sidotemat matchas mot ”pianotemat” i samma stämmor:



Att genomföringen fortsätter i återtagningen är knappast någon nyhet. Det använde sig Mozart och Beethoven ofta av. Och Beethoven var berömd för sina långa codor, som innehöll fortsatt bearbetning av temana. Även i Schumanns pianokvintett hittar vi ett avsnitt i finalen som har betraktats som en nytt avsnitt i satsen, med både exposition, genomföring och återtagning (se detta verk i kommentarerna). Här hos Fauré är avsnittet som börjar med huvudtemats återtagning också så långt – när huvudtemat inleder återtagningen är vi bara halvvägs i satsen – att åsikten att verket innehåller två genomföringar naturligtvis kan försvaras.

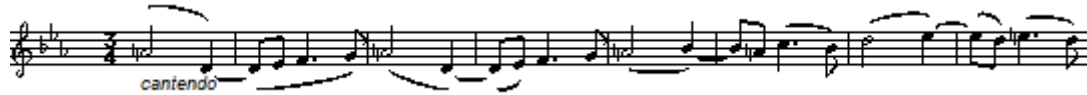
En coda i C-dur avslutar stasen. Den bygger på huvudtema och sluttema.

Fauré avstod från scherzosatsen redan i sitt 3:e kammarmusikverk, pianokvartetten nr 2 op 45 från 1886. Därefter fick hans flersatsiga kammarmusikverk 3 satser; enda undantaget ser vi här. Satsen, *Allegro vivo*, ilar fram i ett rasande men elegant och luftigt tempo. Satsen är uppbyggd av två avsnitt som växlar med varandra rondoartat. Första avsnittet domineras av snabba skal-figurer som växlar mellan pianot och stråkarna.

Pianoinsatserna ackompanjeras i stråkarna av pizzicato:



Det andra avsnittet är lyriskt och temat hörs först i stråkarna (violin 1):



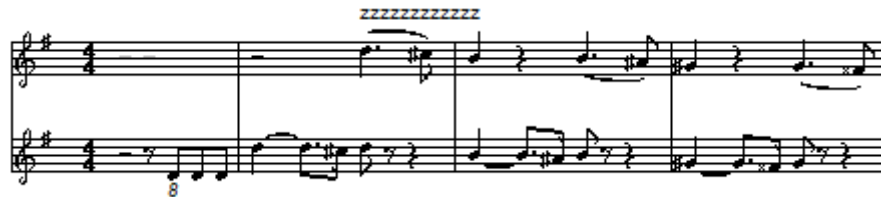
Det intressanta med formen är att de båda temainslagen blir kortare och kortare allteftersom satsen framskrider. Allt bidrar till en i sanning fantastisk mellansats.

Lika fantastisk är den andra mellansatsen. Bägge komponerades före yttersatserna. Fauré skulle använda sig av denna kompositionsordning även i stråkkvartetten. Det är ett logiskt arbetssätt om man önskar betrakta mellansatserna som satsens centrum.

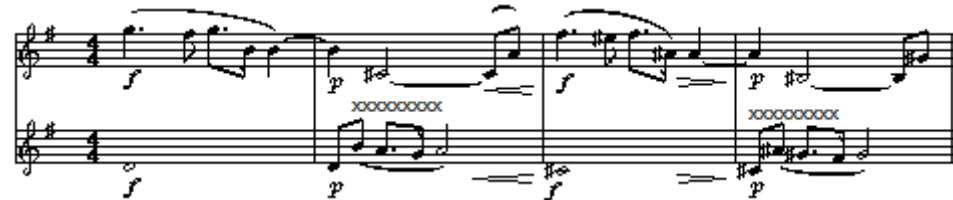
Hela andantesatsen andas ro kryddad med stilla resignation och har flera avsnitt av sällsynt skönhet. Den verkar ha sonatform. Temana som presenteras återkommer två gånger och man kan tänka sig exposition och återtagning som inramar ett genomföringsavsnitt. I vanlig ordning hos Fauré fortsätter temautvecklingen även i det tredje avsnittet. Det första temat presenteras omedelbart med början i violan. Violan har för övrigt fått stort utrymme i hela verket. Notexemplet visar stämmorna för violin 1 och violan:



En dialog mellan pianot och stråkarna (notexemplet violin 1 och piano)



leder fram till en vacker melodi i stråkarna:



Där kan man särskilt uppmärksamma violastämmans punkterde inpass, x-markerat i notexemplet, som får tyngd genom dublering i pianot en oktav högre. Det är en utveckling av pianostämmans tema ur föregående notexempel. De fyra tonerna kommer att ingå i fortsättningen av temat och även höras i genomföringen. Även den fallande frasen, z-markerad i det övre notexempel blir föremål för utveckling i genomföringen.

Efter en snabb modulation, ett avslutande H₇-ackord, klingar sidotemat ut i e-moll som en koralliknade melodi i pianot:



”Genomföringen” inleds med det första temat, som efter 3 takter får ett nytt svar i pianot:



Man känner igen intervallerna från sidotemat

När första temat hörs en sista är det ingen tvekan om att det är de första tonerna i sidotemat som utgör pianots svar:



Sidotemat hörs så småningom i sin helhet, nu i sällskap med en vidareutveckling av den z-märkta frasen från huvudgruppen (se ovan). Avsnittet i sin helhet, ”återtagningen” är något förkortat jämfört med ”expositionen”. Efter alla harmoniska utflykter, som skapar ambivalens kring tonarent, avslutas satsen med ett bedövande vackert avsnitt, där det till slut inte råder någon tvivel om att tonarten är G-dur.

Finalen har rondokaraktär även om det är svårt att hitta gängse rondomönster. Det första temat, A, som har funktion av återkommande refräng, presenteras liksom i första satsen av violan:

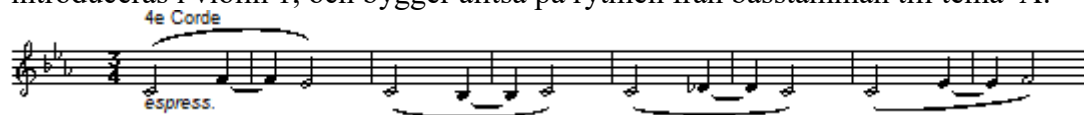


Den ackompanjerande basstämman i pianot är intressant av två skäl. För det första har den en synkopping som skapar tvåtakt, för det andra kommer den att ligga till grund för den tredje tema-idén.

Det andra temat, B, tas upp i pianot:



Det tredje temat, C, hörs efter den första, ganska korta återkomsten av refrängen. Det introduceras i violin 1, och bygger alltså på rytmen från basstämman till tema A:



Därefter sker långa utvecklingsavsnitt av tema A och B och C. I slutet av B-avsnittet hörs i pianot en pregnat fras, som är hämtad ur tema B:s inledning:



En coda i C-dur sätter punkt för detta verk som är en angenäm blandning av vårlig berusning och höstlig besinning.

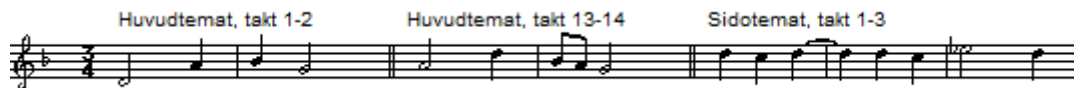
Pianotrio d-moll op. 120

1 *Allegro ma non troppo* 2 *Andantino* 3 *Finale: Allegro vivo*
1922-23

Faurés kammarmusik sträcker sig över nästan 50 år av skapande. Pianotrio hör till de mycket sena verken. Trots att han var trogen såväl tonalitet som klassiska formideal livet ut, skedde det kring 1906 en del förändringar i hans stil som kan förklara varför de sena mästerverken inte tagits till publikens hjärtan på samma sätt som de tidiga. Möjligen blev musiken svårare att ta till sig därför att den fick otydligare konturer.⁵ Denna ”suddighet” var ett resultat av flera förändringar i kompositionstekniken. Melodierna blev längre⁶. Tonaliteten blev tvetydig genom ideliga växlingar mellan två tonarter, ofta parallelltonarterna. Även ett ökat intresse för modalitet blir märkbart. Det klassiska sonatformsmönstret luckras också upp, t.ex. genom att satserna ofta hade kontinuerlig genomföring. Mer om detta nedan.

Pianotrio skrevs faktiskt för piano, klarinett och cello men publicerades i juni 1923 för piano, violin och cello. Den fördes till dopet av Alfred Cortot, Jacques Thibaud och Pablo Casals. Den kännetecknas av en synnerligen tunn och luftig faktur; det är glest mellan noterna i partituret, åtminstone vertikalt. Men å andra sidan är det precis så många noter som behövs.

I den första satsen, som får sägas ha sonatform, är det tre melodiska idéer som spelar stor roll. Två av dem ingår i huvudtemat och en i sidotemat:



Efter två tacters pianoinledning intonas de 20 takter långa huvudtemat i cellon. Tonarten, F-dur, har tydliga inslag av den F-lydiska skalan (h i stället för b). Temat upprepas i violinen en oktav högre och ser då ut så här:



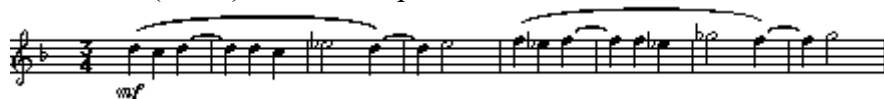
⁵ Christopher D Steele, *Tonal and Formal Blurring in Fauré's Piano Trio Op. 120*. Diss. Univ. N. Car. 2012

⁶ Långa melodier kan skapas genom att kadenserna, avsluten, i mera normala teman plockas bort. Man kan jämföra med att i skriven text göra längre meningar genom att ersätta punkterna med komma. Detta förfaringsätt medför ofta att läsbarheten minskar.

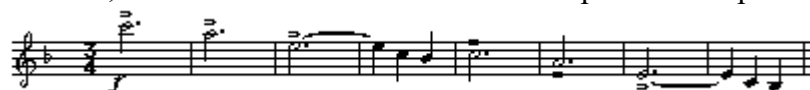
Den andra viktiga frasen i huvudtemat hörs efter ytterligare 4 takter. Den får stort utrymme i satsen:



Sidotemar (F-dur) hörs först i pianot:



Ett kort, kraftfullt sluttema i stråkarna sätter punkt för expositionen:

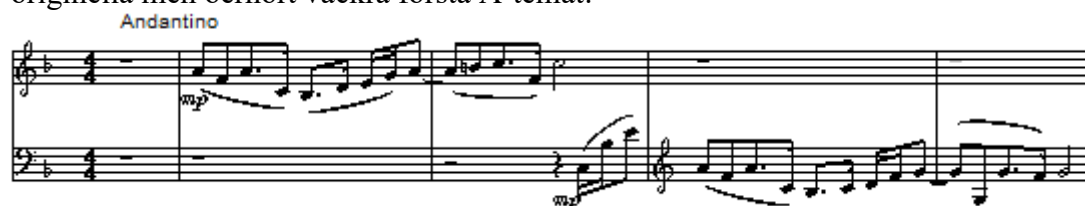


Detta tema kommer inte igen, men kan fungera som riktmärke för när den egentliga genomföringen börjar, eftersom den sker försiktigt och trevande. Satsen har en ständigt pågående genomföring, även i exposition och återtagning, och därför sticker genomföringen som helhet heller inte ut på det sätt som man är van vid. Man känner dock efter några takter igen huvudtemat som bearbetas i första delen. Genomföringens andra och längre del ägnas åt sidotemat.

Återtagningen börjar med huvudtemat i fortissimo, spelat i cello liksom i expositionen. Det har dock en helt ny stämföring i övrigt. Här genomgår de första takterna i notexempel 3 ovan en ny utveckling. Sidotemat låter därefter höra sig i D-dur, vilket skulle kunna tolkas som att Fauré fortfarande är trogen en del av sonatformens principer. En fortsatt bearbetning av detta tema får också ett stort utrymme.

En coda, som rymmer både huvudtemat i imitativ dialog mellan violin och cello och en kombination av sidotemat och huvudtemat, avslutar satsen.

Andra satsens är tveklöst verkets hjärta. Om Fauré följt den vanliga kompositionsordningen i de sena verken är den koncipierad först. Den har något som i stora drag liknar 2-delad visform med en mycket långt andra del. Denna har i mitten en återkomst av första delens teman men också ett nytt inslag innan den andra delens inledande tema återkommer och avslutar. Som orienteringshjälp vid avlyssning har formen därför här fått mönstret A-B-AC-B. A inleds med en underbar dialog mellan stråkarna, som efter en tacts inledande ackompanjemang i pianot, presenterar det originella men oerhört vackra första A-temat:



Växlingen mellan opunkterade och punkterade åttondelar i den fras som inleder varje takt är typiskt för temat. En ny A-melodi presenteras i pianot. Även den har åttondelsfraser med samma rytm i takterna 2 och 4:



B-temat, som presenteras av stråkarna i oktavintervall, har ett annat typiskt rytmiskt mönster. Detta (kryssmarkerat i notexemplet nedan) återkommer ofta när temat utvecklas:

Stämföringen skapar ett avskalat intryck, som framstår än tydligare när A-delens teman återkommer i AC i mer polyfon faktur.

Dessa avlöses i sin tur av en ny episod, C, vars tema presenteras i violinen:

Satsen avslutas med B-temats återkomst, där framför allt de punkterade fraserna, som kryssmarkerats i notexemplet ovan, känns igen.

Liksom Brahms kunde Fauré åstadkomma de vackraste ting utan tillstymmelse till banalitet; här saknas all ytlig virtuositet och tomma dekorationer. Man hade önskat att de som betraktar Fauré som lite av en tonsättare av salongsmusik hade tagit sig tid att lyssna på hans flersatsiga kammarmusikverk.

Finalen kan betraktas som ett rondo men avnjuts utmärkt utan fördjupning i det formella. Temana har mycket originell melodik för att inte tala om rytmik. Stråkarna presenterar i oktav en fras som är viktigt och frekvent återkommande. Det är även pianots fortsättning:

Tonerna i denna öppning rymmer det mesta av de idéer som bygger upp satsen. Dialogen mella stråkar och piano försätter en stund bl.a. med snabba sextondelar i pianot. Som vanligt i Faurés sena verk bearbetas motiv och teman omedelbart. Vi hör t.ex. stråkarnas inledningstoner i ny skepnad i violinen:

och pianots figur i andra takten av notexemplet ovan (x-markerad) i kanon i stråkarna:

Ett tredje, sjungande, tema hörs första gång i pianot:

Temana kombineras dessutom på allahanda sätt i denna medryckande och ovanliga sats. Den slutar med toner i samma rymik som stråkarnas inledningstema.

Den engekske pianisten och kännaren av fransk musik, Roger Nichols, sammanfattar en jämförelse av Debussys, Ravels och Faurés pianotrior med följande ungefärliga ord: *Om fantasin dominerar över förnuftet i Debussys ungdomsverk är det precis tvärt om i Ravels mandomsverk och en underbar syntes av båda i Faurés trio, ett verk av en gammal man, som upplevt mycket och lidit mycket. Men det är en balans som på ett raffinerat sätt rubbas vid varje avlyssning.*

Stråkkvartett e-moll op. 121

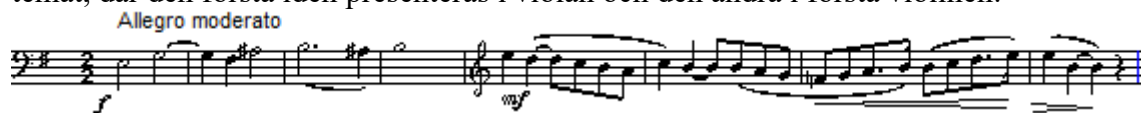
1 Allegro moderato 2 Andante 3 Allegro

1923-24

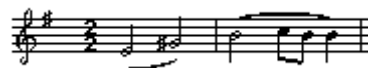
Detta är Faurés sista fullbordade verk. Men det är det första kammarmusikverket utan piano. Fauré som i hela sitt liv betraktat Beethovens sena kvartetter som oöverträffade hade i det längsta vägrat att befatta sig med genren. Denna inställning inför verk som man betraktar som ouppnåeliga är inte ny. Mest känd är kanske Brahms mångåriga tvekan inför att skriva symfonier. Även Faurés lärare Saint-Saëns tvekade i det lägsta, men han vann aldrig samma framgång med sina två stråkkvartetter som han haft i övriga genrer. Vi får dock vara glada att Fauré ångrade sig i sista stund. Hans verk utgör en viktig stämma i den kvartett av *Quatuors a cordes* som är Frankrikes bidrag till de stora stråkkvartetterna, tillsammans med César Francks, Claude Debussys och Maurice Ravels kvartetter.⁷

Faurés kvartett är till skillnad från sina tre kollegers 3-satsig. Det är som om han ville visa att man inte bara kan utöka satsantalet som den beundrade Beethoven hade gjort i sina sena kvartetter, utan även minska det. I ett brev till hustrun efter styckets fullbordande leker han visserligen med tanken att infoga ytterliga en sats mellan nr 1 och 2, men menar att det egentligen inte behövs. Tre satser var för övrigt typiskt för Faurés sena kammarmusikverk. Endast andra pianokvintetten utgör ett undantag.

Första satsen har tre dominerande tontankar, som hämtats från tonsättarens ofullbordade violinkonsert op. 14. De två första kommer till uttryck i det inledande huvudtemat, där den första idén presenteras i violan och den andra i första violinen:



Efter upprepning av huvudtemat byggs violatemat (tontanke 1) in i ett nytt polyfont sammanhang där en ny fras blir betydelsefull:



Den tredje är sidotemat i G-dur:

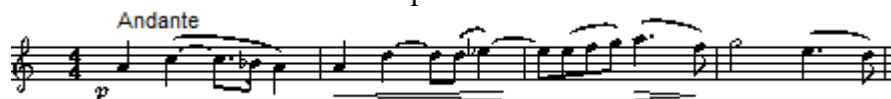


Alla tre grundidéerna blir föremål för utveckling i det genomföringsavsnitt som följer. Återtagningen inleds med huvudtemats andra halva, som efter upprepning följs av avsnittet med frasen från notexempel 2 ovan. Sidotemat presenteras nu i E-dur. Den avslutande codan i E-dur bygger på huvudtemats två idéer, men i omvänd ordning.

⁷ Det finns de som menar att Magnards Stråkkvartett från 1903, är den största efter Beethoven kvartetter. Tiden får väl utvisa om de har rätt. Än är hans kvartett mycket lite spelad. Den finns bl.a. på en CD kopplad med just Faurés kvartett.

Liksom första satsen i den 2:a pianokvintetten har denna sats ansetts ha två genomföringar,⁸ som också påstås vara typiskt för Faurés sena verk. Kanske är det så, men det behöver man inte veta för att följa med i och njuta av satsen.

Fauré komponerade mellansatsen först, liksom i flera av de sena verken. Det kan underlätta om man vill att en sats ska bilda tyngdpunkt i kvartetten. Den har beteckningen *Andante*. Formen är fri. Fyra avsnitt avlöser varandra i följande ordning: ABCDACDBC-coda. A-temat presenteras i violin 1:



B-temat är förlagt till violan:



Nästa tema, C, sammansatt av motiv från A, inleder ett längre avsnitt, som under crescendo kulminerar i fortissimo. Temat tas upp i violin 1



Avsnitt D inleds med ett rörligare tema som hörs första gången i violan:



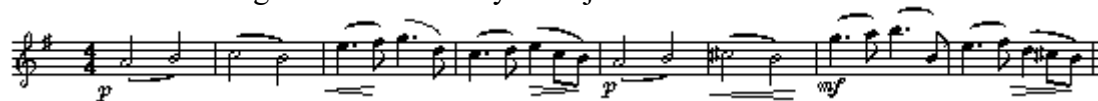
Som synes av formschemat domineras verket av det drivande temat, C.

Codan, som är kort bygger på rytmen i första takten av tema A.

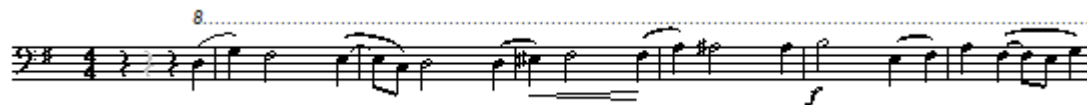
Den mera lättsamma finalen, *Allegro*, inleds med huvudtemat i cellon (Fauré fördelar verkligen gracerna) till pizzicato-ackompanjemang. De bågformade motiven följer taktstrecken. Triolerna i takt 3 och 4 skapar en spännande effekt:



En variant med långsammare melodi-rytm följer:



Även sidotemat introduceras i cellon:



Återkomsten av huvudtemat, ovanligt nog i tonikan, annonserar den långa genomföringens början. Den är nästan dubbelt så lång som expositionen och bearbetar först huvudtemat, sedan sidotemat. När huvudtemat hörs igen hörs triolmotivet i imitation. Avsnittet bör alltså hänföras till genomföringen.

Återtagningen börjar i så fall med sidotemat i något som liknar D-dur. Ett av Faurés harmoniska kännetecken är ju de ständiga växlingarna mellan tonalitet och modalitet. Efter sidotemat följer huvudtemat. En kort coda exploaterar triolmotivet från huvudsatsen och slutar i E-dur, en tonart som verket "haft" sedan andra halvan av genomföringen, åtminstone om man ska döma av partiturets fasta förtecken.

⁸ Harenberg *Kammarmusikführer*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 2004