

Lekeu, Guillaume 1870-94

Belgisk tonsättare

Att dö vid 24-års ålder och ändå hinna skriva in sig i musikhistorien tyder på ovanlig begåvning. Detta blir ännu mer förvånande med tanke på att han påbörjade sin musikutbildning först i 18-årsåldern. Till och med Debussy, som sällan gav positiva omdömen om sina kolleger, ansåg att Guillaume Lekeu var – om inte ett geni – så i alla fall en stor begåvning.

Lekeu föddes i närheten av Verviers i Belgien, men föräldrarna flyttade 1879 till Poitiers Frankrike. Han blev tidigt intresserad av musik och började komponera redan i 15-årsåldern, även om det var filosofi och litteratur, som först fånglade den unge mannen. Efter att familjen flyttat till Paris 1888, inledde han där studier i filosofi vid universitetet. En resa till Bayreuth 1889 blev avgörande för ett förnyat musikintresse och samma år började han studera privat för Cesar Franck. När denne dog året efter, fortsatte han studierna för Vincent d'Indy.

Lekeu var en allvarlig ung man och hans musik rymmer mycken melankoli och smärta. Det kan dock också bero på att dessa stämningar – åtminstone enligt tonsättaren själv – är oändligt mycket lättare att förmedla i musiken än glädje. Lekeu lämnar ett femtiotal verk, många ofullbordade, efter sig. Kammarmusikproduktionen består i stort av en violinsonat, en cellosonat (ofullbordad), en pianotrio och en pianokvartett (ofullbordad, översedd av D'Indy inför publikationen 1896 av de två färdigställda satserna).

Sonat för piano och violin G-dur

1 Très modéré – vif et passioné 2 Très lent 3 Très animé
1892

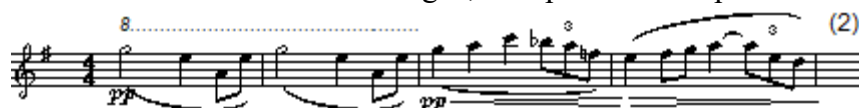
Detta verk beställdes – liksom för övrigt Lekeus pianokvartett – av tidens store violinist, Eugène Ysaÿe. Det tillägnades honom och han uruppförde också verket. Det har sedan dess hört till genrens standardverk, inte bara i Frankrike. Man kan lägga märke till ordningen på instrumenten i verkets titel. Samma ordning användes ofta under klassicismen och talade inte så sällan om vilket instrument som tonsättarna då ansåg ha den ledande rollen. Under romantiken blev ofta rollerna ombytta men Lekeu ville tydligen betona att även pianot hade en viktig funktion i sammanhanget. Om det är en sonat eller ej har diskuterats. Många har velat betrakta den som en fantasi eller rapsodi; formen är friare än vad verk med sonatstämpel brukar ha.

När en ung allvarlig man ska skriva en violinsonat ligger mollmodus nära till hand. Men många av de omedelbara föregångarna gick dur. Så var det med Faurés första sonat (A-dur), Brahms nr 1 (G-dur) och nr 2 (A-dur), Francks sonat (A-dur) och Richard Strauss (Ess-dur). Och Lekeu väljer G-dur, liksom Brahms. Och även om det säkert är Francks sonat som varit den största inspirationskällan, kan man ana även Brahms ande svävande i den första satsen, inte minst i tematiken.

Första satsen har en ganska lång inledning, *Très modéré*, som upptar nästan en fjärdedel av hela satsens längd. Den betagande melodi som omedelbart tas upp av violinen visar sig utgöra det cykliska tema som ska genomsyra hela verket.



Nästan lika vacker är fortsättningen, som presenteras i piano:



Harmoniken är starkt präglad av kromatik med sina utflykter till andra tonarter än den noterade.¹

Nästa tema, vi kan kalla det huvudtema, inleder satsens huvudavsnitt, *Très vif*, och tas upp i pianot. Dess första takt är vad gäller intervall nästan en spegelbild av motsvarigheten i det inledande, cykliska temat:



Lägg märke till temafortsättningen som börjar i notexemplets sista takt. Detta huvudtema upprepas sedan i violinen. Något egentligt sidotema finns inte.

Expositionen avslutas avstannande med huvudtemats två första takter som hörs tre gånger och mynnar i en vilopunkt.

Genomföringen bearbetar både huvudtemat och det cykliska temat. Den inleds i pianissimo med en sekvensartad utveckling av takterna 5-6 i temat ovan (nr 3). Detta att upprepa motiv i sekvenser är typiskt för Lekeu, i stället för att på beethovenskt vis bearbeta dem. Genomföringen fortsätter sedan med hela huvudtemat i fortissimo till ett kraftfullt tremolo-ackompanjemang i pianot.

Så småningom hörs även det cykliska temat i fortissimo, nu i förstörade notvärden och till ett mycket markant, nästan brutalt, pianoackompanjemang med ostinato-bas:



Motivet som här används som ostinato-bas är hämtat ur det tematiska materialet, som tidigare använts. Detta är bara ett av många exempel på hur Lekeu "återanvänder" sina motiv i nya sammanhang förutom all annan cyklisk sammankoppling av staserna.

¹ Kromatisk harmonik innebär att många ackord utanför tonika, subdominant och dominant uppträder. Detta är inget nytt utan förekom redan under barocken. Under romantiken blev det allt vanligare och kan kanske säga ha kulminerat i Wagners musik. Det innebär att tonaliteten utvidgas nästan till bristningsgränsen, det blir allt svårare att hitta ett tonalt centrum i musiken.

Just detta ostinato-motiv kommer vi att hitta nedan i codan samt dessutom i både 2:a och 3:e satsen (se nedan).

Snart förenas också satsens båda temana, först med det cykliska temat klingande i violinen:

Längre fram i satsen hörs denna tema-kombination åter, nu i pianissimo, och med det cykliska temat i pianot. Vi befinner oss då i återtagningen.

Codan inleds med ett tema som spelas unisont, violinen en oktav över notexemplets pianostämman. Det är huvudtemats fortsättning (se notexempel 3, sista takten):

Satsen slutar liksom expositionen med en upprepning av huvudtemats två första takter under ritardando, men det leder nu till ett kort avsnitt betecknat *Très modéré*. Denna avslutning bygger på en långsam variant av "ostinato-motivet" (notexempel 4, basstämman). Den är harmoniskt mycket kromatisk, men hittar dock till slut det avslutande G-durackordet.

Mellansatsen, *Très lent*, är tredelad, ABA. Den vemodiga och meditativa A-delen har den ovanliga taktarten 7/8. Den inleds med toner som hörts tidigare:

Det är det brutala ostinatomotivet, som ackompanjerade det cykliska temat i första satsens genomföring (se notexempel 4, basstämman) och som här omvandlats till ljuvaste musik. Rytmen är ändrad, men tonerna är de samma!

Men det är violinen som i nästa takt introducerar melodin. Den är uppbyggd enligt den "oändliga" princip, som blev så vanlig i Wagners senare verk.

Kanske är det fraserna i de första takterna i notexemplets båda rader som etsar sig fast mest. I en överledning till B-delen hörs reminiscenser från första satsen, t.ex. de inledande tonerna av "huvudtemat" (notexempel 3).

Mellandelen, B, går i samma tempo. Även om taktarten blir i huvudsak 3/4 (smärre växlingar till 4/4, 8/8, 7/8 och 4/8 förekommer), ska åttodelarna spelas i samma tempo. Det dominerande temat är dock annorlunda och enklare, och ska spelas "som en populär visa". Det hörs först i pianot:



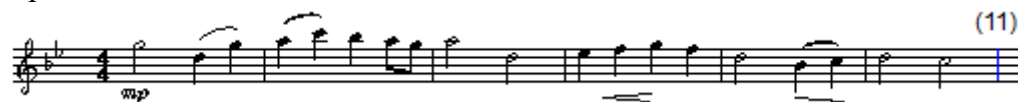
men sedan efter ett annat temainslag, unisont i violin och piano.

A-delen återkommer och avslutar satsen. Men allra sist hörs de fem begynnelsetonerna i första satsens "huvudtema" (notexempel 3):



Finalen, *Très animé*, som börjar i g-moll, har i stort sonatform. Här finns ett huvudtema i g-moll och ett sidotema i B-dur.

Efter en kort inledning hörs huvudtemat i violinen till ett arpeggio-ackompanjering i pianot:



Det fortsätter med:



som blir intressant i genomföringen (se nedan).

Även sidotemat klingar ut i violinen till samma typ av ackompanjering:



Lekeu låter även ett sluttema avsluta expositionen.



I två korta överledningsavsnitt, *Très modéré* och *Très animé*, återges två teman från tidigare i verket. De kommer att få ny betydelse i genomföringen. Det första av dem är hämtat från första satsens avslutning (se även notexempel 4 och 7) och presenteras i pianot:



De fem tonerna i första taktens är, som tidigare påpekats, inget annat än "ostinatomotivet" från sats 1 (notexempel 4, basstämman), även om de nu presenteras i ny skepnad.

Det andra avsnittet presenterar ett annat, tidigare hört, tema:



Det är fortsättningen på finalsatsens huvudtema (notexempel 12). Det kommer snart att dyka upp som motstämma i pianot till det cykliska temat (notexempel 1) i violinen. Det spelas nu i halverade notvärderna:



Därefter utvecklas ett tema, som jag inte lyckats identifiera. Kanske är det ett helt nytt tema



Om det är fråga om ett nytt tema är det inte första gången som ett dylikt dyker upp i genomföringar. Temat bildar också så småningom en rytmisk ackompanjemangsfigur till bl.a. en lyrisk version av "ostinattemat" (se sats 1 notexempel 4, sats 2 notexempel 7 samt notexempel nr 15).

I övrigt bearbetas huvudtemat.

Återtagningen börjar med huvudtemat i pianot och sidotemat i violinen. Det står nu i G-dur.

En lång coda inleds med det cykliska temat, nu i förstörade notvärden och med första satsens "huvudtema" som ackompanjemang. Samma koncept använde Lekeu i första satsen (se första satsens notexempel 5) men i detta avsnitt presenteras det nu i helt ny faktur vad gäller pianostämman i övrigt:



En annan återkoppling utgör temat som inledde första satsens coda, d.v.s. andra halvan av denna sats huvudtema (notexempel 6). Detta tema hörs åter igen i denna coda. Satsen avslutas med det cykliska temat unisont.

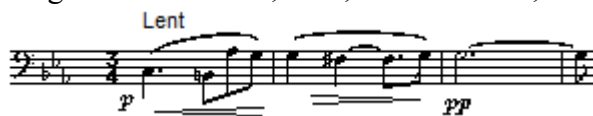
Pianotrio c-moll (1890)

Verket påbörjades under den korta tid som Lekeu undervisades av César Franck. Chocken över den älskade lärarens död satte stora spår i verket. Det gjorde också Beethovens musik, inte minst hans stråkkvartett i a-moll op. 132. Den blev avgörande för nya riktlinjer i Lekeus skapande, med en ökad betoning på ett programmusikaliskt innehåll i verken. Det var framför allt den musikaliska scen som spelas upp i denna kvartetts långsamma sats och som har rubrikerna *Heiliger Dankgesang ...* och *Neue Kraft fühlend*, som hade fångat honom.

Liksom i de flesta franska verk från denna tid är pianotrion uppbyggd cykliskt med teman som återkommer i alla satserna.

Första satsen präglas av stora variationer i tempo, dynamik och stämning. Här finns mycket att förundras över och tonsättaren har själv gjort en mycket känslomättad beskrivning av satsen som en strid mellan ont och gott.

Formmässigt beskrivs satsen bäst som om den var stöpt i sonatform. I det inledande långsamma avsnittet, *Lent*, hörs det tema, som kan tas som ett motto för hela satsen:



Detta första avsnitt är ganska långt och spelas huvudsakligen i dämpad dynamik, men har två fortissimoutbrott, det första i pianot.

Ett märklig, nästan mystiskt avsnitt med sordinerad violin och långa pauser bildar överledning till det betydligt kortare B-avsnittet. Detta är mer dramatiskt än A. Temat här inleds i cello och vandrar sedan över till violinen:



När A återkommer är det kort.

Avsnitt C är uppbyggt kring verkets mottotema, som nu presenteras fortissimo i alla tre stämmorna:

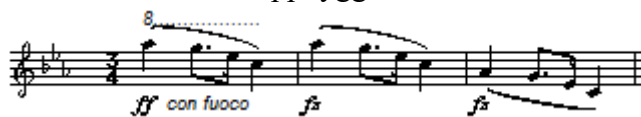


Detta mycket passionerade utbrott klingar dock av och slutar avstannande.

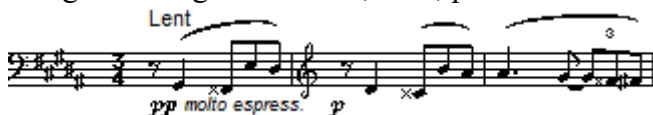
A återkommer och avslutar satsen.

Sats 3 har samma funktion av snabb mellansats som ett scherzo, men här är all skämtsamhet bortblåst. Den speglar med stor upprördhet sorgen över mästaren Cesar Francks plötsliga död. Formmönster är ABCBA.

Huvudtemat i A är uppbyggt av den fallande c-mollsfrasen i 1:a satsens huvudtema:



B utgör ett långsamt avsnitt, *Lent*, på mottotemat.



C är snabbt, *Très vif*. Och har likheter med scherzotemat i Beethovens 9:e symfoni.



Andra B är mycket kort.

Sats 4 har rondokaraktär. Formmönstret är Intro – A – B – A – B – A – coda. Introduktionen, *Lent*, börjar med ett tema som bygger på B-avsnittet i sats 2. Det inleds i cello och vandrar i andra takten över till violinen



A-delen, *Animé*, börjar med ett tema som klingar ut unisont i stråkarna:



B, som är ett långt avsnitt, är långsammare. Första temat presenteras i cellon:



Det andra temat hörs först i pianot:



men tas sedan upp av stråkarna.

Andra A är något förkortat

I andra B, mindre än hälften så långt som första B, hörs endast första temat.

Sista A, *Moins vite*, har ungefär första A:s längd, men ska alltså gå mindre snabbt.



Inledningen till första satsen återkommer med sitt cykliska tema, som alltså bildar coda för både sats och verk.