

## *Saint-Saëns, Camille (1835-1921)*

Fransk tonsättare, pianist och organist.

Liksom Mozart och Mendelssohn var Camille Saint-Saëns ett brådmoget underbarn. Han fick sina första pianolektioner av en äldre släkting, Charlotte Masson, som bodde i hemmet. Redan som 10-åring kunde han spela alla Beethovens pianosonater ur minnet. Den lysande karriären som konsertpianist inleddes redan vid 11 års ålder. Han blev även en av tidens stora orgelvirtuoser – den störste enligt Liszt – och innehade tjänsten som organist i Madeleinekyrkan under åren 1858-77. Under åren 1861-66 var han pianolärare vid École Niedermeyer, där han bl.a. undervisade Gabriel Fauré.

Saint-Saëns gick i exil 1870 under det fransk-tyska kriget. Åter i Paris 1871 var han en av initiativtagarna till grundandet av Société Nationale de Musique (SNM), vars syfte var att främja ny fransk musik i allmänhet men kanske instrumentalmusiken i synnerhet. Han hade själv inlett sin tonsättarkarriär med flera instrumentalverk innan han skrev sin första opera. Och operatonsättare skulle man helst vara om man önskade bli berömd i Frankrike vid denna tid. Även om sällskapet SNM var profransk så var det inte antityskt. De flesta medlemmarna var stora Wagner-beundrare, men Saint-Saëns kom med åren att allt mera hylla de klassicistiska idealen. Dessa kommer till uttryck i verkens klara form och gedigna hantverk. Han beundrade både Schumann och Mendelssohn och Liszt. Hans symfoniska dikter är t.ex. tydligt påverkade av Liszts. Vad gäller Liszt var beundran ömsesidig. Det var genom dennes försorg som operan *Simpson och Delila* blev uppförd i Weimar 1877.

Hans förmåga att utan större motstånd skriva musik, kan ha legat honom i fatet när hans musikaliska eftermäle skrevs. Det är lätt att förknippa snabbt arbete med ytlighet. Det senare har han också anklagats för. Bonniers Musiklexikon skriver t.ex. om Saint-Saëns musik: *Dess brist på känslöengagemang motvägs av en sensuell melodisk sötma*. Trots eller på grund av detta, har många av hans verk nått en stor popularitet. Han har själv deklarerat att konst i första hand bör vara form och ”framför allt inte känsla”. Tack och lov gäller detta förbud inte lyssnaren. Hon får lov att låta sig smekas av sötman i Delilas förförelsearia, *Mon Coeur s’ouvre à ta voix* i andra akten av *Simpson och Delila*. Natur och Kulturs Musikhistoria skriver att Saint-Saëns musikuppfattning är estetisk medan t.ex. César Francks är buren av etik. Även i denna beskrivning kan man ana en förtäckt kritik. Saint-Saëns verk borde alltså vara goda exempel på L’art pour l’art, konst för konstens skull. Den står inte i någon annans tjänst än konsten själv. I Frankrike var och är hans anseende stort; Gounod kallade honom Frankrikes Beethoven. Men i en översikt av västerländsk musik,<sup>1</sup> som ingår i kurslitteraturen vid många universitet, har Saint-Saëns inget eget rubricerat stycke såsom t.ex. Franck och Fauré. Hans namn nämns endast i förbigående ett antal gånger i boken. Böcker av denna typ har naturligtvis en oerhörd betydelse för den plats en tonsättare hamnar på i en rådande kanon över tonsättare och verk.

Saint-Saëns var, som man kan vänta sig av ovanstående, en produktiv tonsättare med över 300 opus på sin verklista. Han skrev 13 operor, 5 symfonier, 10 solokonserter, varav 5 för piano, 4 symfoniska dikter och 37 kammarmusikverk förutom sånger och körverk. Bland de mest berömda verken är operan *Simson och Delila* (1886), Symfoni nr 3 c-moll (1886), Pianokonsert nr 2 g-moll (1868), Cellokonsert nr 1 a-moll (1873), den symfoniska dikten *Danse macabre* (1874) och *Djurens karneval* (1886, ursprungligen ett kammarmusikverk) med bl.a. det berömda stycket *Svanen*.

---

<sup>1</sup> Burkholder-Grout-Palisca, *A History of Western Music*, New York, W.W. Norton & Company, 2010

Med 37 kammarmusikverk var Saint-Saëns alltså en flitig tonsättare av kammar-  
musik. Han skrev bl.a. duosonater för piano och violin, cello, oboe, klarinett  
respektive fagott. Framstående är också de två pianotriorna, pianokvintetten op. 14,  
pianokvartetten op. 41 och septetten för piano, stråkar och trumpet op. 65. Ganska  
sent i sitt liv skrev han även två stråkkvartetter.

Tecken tyder på att Saint-Saëns anseende är i stigande. Och vill man själv bilda  
sig en uppfattning är hans kammarmusik en lämplig början.

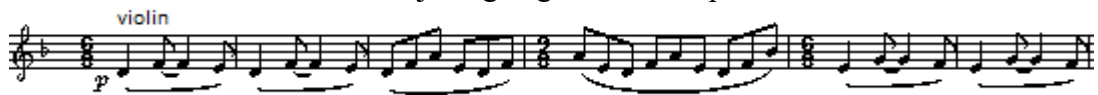
### Sonat för piano och violin nr 1 d-moll op. 75

1. *Allegro agitato – Adagio* 2. *Allegretto moderato – Allegro molto*  
1885

Det är intressant att jämföra tre stora romantiska violinsonater som skrevs i  
Frankrike under senare delen av 1800-talet, Faurés Violinsonat nr 1 (1876), Saint-  
Saëns Violinsonat nr 1 (1885) och Francks Violinsonat (1886). Alla tre tonsättarna  
var organister, vilket musikvetare menar återspeglas i violinsonaternas stämväv. Alla  
tre violinsonaterna är mästerverk som skulle komma att bli inspirationskällor för både  
samtida och nästa generation tonsättare. De innehöll flera innovationer bl.a. modal  
färgning av tonarter (Fauré), integrering av satserna med gemensamma teman (Saint-  
Saëns och Franck) och en utvidgning av de virtuosa dragen inom genren (alla tre).  
Men trots alla gemensamma drag blev de underbart olika som konstverk.

Saint-Saëns första violinsonat består av fyra avsnitt, som två och två är förenade i  
två satser. I översikten kommer verket för överskådlighetens skull att delas in i fyra  
avsnitt, som följer det gängse firsatsiga mönstret i en sonat.

Avsnitt 1, *Allegro agitato*, inleds omedelbart med ett tema, som växlar mellan 2-  
och 3-takt. Temat i violinen skiljer sig något från det i pianot:



Sidotemat (F-dur) presenteras i violinen till pianots stigande arpeggiofigurer:

Temat är antagligen det mest omskrivna i världslitteraturen. Det utgör nämligen ”den  
lilla frasen” i Viteuils violinsonat, som spelar så stor roll i Marcel Prousts kolossala  
romanbygge *På spaning efter den tid som flytt*,<sup>2</sup> allt enligt författarens eget avslö-  
jande i ett brev till vännen Jacques de Lacretelle.<sup>3</sup> Se även César Francks violinsonat.  
Genomföringen behandlar båda temana utförligt, sidotemat bl.a. i ett fugato.

En förkortad återtagning avslutas med en modulerande överledning till nästa avsnitt.

Avsnitt 2, *Adagiot*, har ett tema som först antyds i en dialog mellan instrumenten.  
Därefter klingar temat ut i violinen:



<sup>2</sup> *À la recherche du temps perdu*, 1913-27, 7 volymer, svensk översättning Gunnel Wallquist, 1964-82

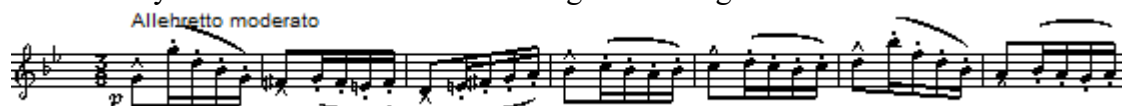
<sup>3</sup> Fransk författare, 1888-1985

”Satsen” är tredelad. Mellanpartiet domineras av en rytmisk figur som först hörs i violinen:



Den första delen återkommer i recitativ form med en utsökt dialog mellan instrumenten. En kort coda byggd på mellansatsens figur avslutar.

*Allegretto*-avsnittet har scherzokaraktär och tredelad form. A-delen domineras av tema som rytmiskt har vissa likheter med figuren i föregående avsnitts mellandel.



I ”Trion” försätter denna rytmiska fras, men nu som ackompanjering till en långsam bred melodi:



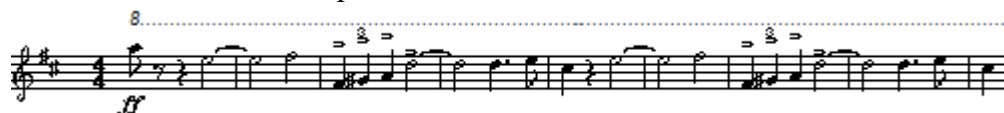
Som synes har melodin perioder om 2 + 3 takter, som ständigt återkommer.

En kort A-del återkommer och avslutas med förberedelser inför nästa avsnitt.

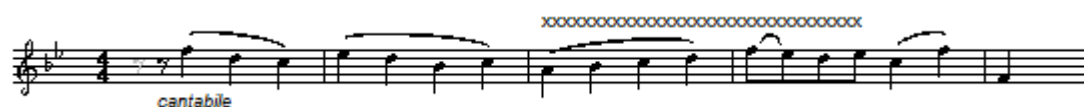
Sista avsnittet i denna sats är ett hisnande *Allegro molto*, som nästa tar andan ur lyssnaren. Som i många finaler är formen sonatrondots, A-B-A-C-A-B-A-coda. Ritornellen, A, består av skalövning i svindlande hastighet som inleds i violinen:



Lägg märke till tonföljden i det andra motivet, x-markerat. Den kommenteras nedan. Första episoden, B, som startar högt uppe i violinen, ger bara något andrum, eftersom sextondelarna fortsätter i pianot:



Något lugnare blir fortsättningen (appassionato) där pianot ”bara” spelar åttondelar. När A-avsnittet återkommer är det kort, går i F-dur och spelas i pianot. Episoden C är lång och har genomföringskaraktär. Den inleds med ritornelltemats andra motiv (se ovan) i växelspel mellan instrumenten. Även sidotemat utvecklas. Så plötsligt klingar sidotemat från första satsen ut i sin underbara enkelhet – Prousts ”lilla fras”:



Temat och dess bearbetning får stort utrymme innan ritornelltemats andra motiv på nytt hörs i växelspel. Och plötsligt upptäcker skrivaren av dessa rader att detta andra motiv i ritornelltemat börjar precis som ”den lilla frasen” slutar, trots olikheterna i ”tempot”; motivets 8 toner har praktiskt taget samma tonföljd som avslutningen av ”den lilla frasen” (se kryssmarkeringarna ovan). Sådana upptäckter är naturligtvis roliga, men skapar samtidigt medvetande om att man som amatörlyssnare sannolikt missar de flesta av dylika samband, när man tar del av de stora mästarnas verk.

”Återtagningen” börjar med förkortade avsnitt av A, B och A. En kort coda (*Animato*) sätter punkt för denna virtuosa sats.

## Sonat för piano och cello nr 1 c-moll op. 32

1. Allegro 2. Andante tranquillo sostenuto 3. Allegro moderato  
1872

Saint-Saëns arbetade antagligen på detta verk jämsides med sin första cellokonsert i a-moll op. 33. Båda går i moll och båda är allvarliga verk, inte minst cellosonaten. Allvaret anses ha sin förklaring i personliga händelser i tonsättarens liv. Charlotte Masson, som tillsammans med modern uppfostrat honom och gett honom de första pianolektionerna, hade nyligen dött och flera av hans vänner satt i fångenskap efter det fransk-tyska kriget. Även för en tonsättare vars motto är att konst är form och inte känsla, innebär det tydligen en del svårigheter att komponera utan att påverkas av utommusikaliska angelägenheter.

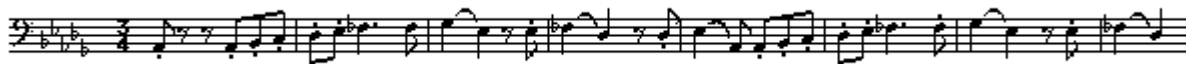
I den första satsen finns mycket av bakgrundens förmodade sorg. Instrumentens låga register är flitigt använda. Satsen börjar med ett unisont tillkännagivande i båda instrumenten:



Det följs av ett tema med mycket av Beethovens korthuggna motivuppbyggnad. Det presenteras i kanon:



Sidotemat går i den s.k. neapolitanska tonarten, i detta fall Dess-dur, som temat också är noterat i, men det klingar i själva verket i dess-moll.<sup>4</sup> Tonarten är ovanlig i Saint-Saëns sidoteman, som enligt klassiskt mönster brukar hålla sig i dominanten eller parallelltonarten:



Expositionen avslutas med ett valslikt tema och två pauser. Genomföringen börjar med åttondelarna i satsinledningen och utvecklar sedan både huvud- och sidogruppernas teman. Återtagningen börjar i pianot med inledningstemat. Sedan följer övriga teman i ordning, med sidotemat efter "reglerna" i c-moll. En coda avslutar. Den börjar med introduktionstemat, och även sidotemat hörs, innan sluttakterna med beteckningen *animato* sätter punkt.

Den andra satsen för tankarna till hymner och koralmusik. Satsen har tredelad form. Huvudtemat presenteras unisont i båda instrumenten till pianots staccatoackompanjemang i vänsterhanden. Enligt *Harenberg Kammermusikführer*, hör den tyske lyssnaren i temats första fras tydligt början av *Der Mond ist aufgegangen*, en melodi av J.A.P. Schulz från 1790, till text av Matthias Claudius. En svensk lyssnare hör lika tydligt toner från *Din klara sol går åter upp* i den andra frasen. Även den har tyskt ursprung:

<sup>4</sup> Ett neapolitanskt sextackord är subdominantens mollackord med en liten sext. Det innebär i c-moll tonerna F, Ass och Dess (tonen C i f-molltreklängen försvinner av tonala skäl). Ackordet kan även betraktas som första omvändningen av ett Dess-durackord, vilket har medfört beteckningen "neapolitansk tonart" för den tonart som ligger en halv ton över tonikan



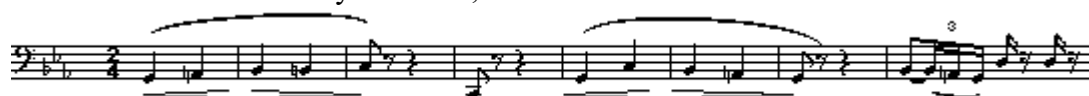
Det har även påståtts att temat är taget från Meyerbeers opera *Afrikanskan* och att det använts av Saint-Saëns i en orgelimprovisation.

Mellanpartiet börjar i cellon med ett tema uppbyggt av brutna ackord:



Första delens återkomst börjar med huvudtemats första fras i olika tonarter, bl.a. Dess-dur (se ovan), innan man på nytt hör hela koralmelodin i pianot.

Finalen har liksom första satsen sonatform. Den mörka stämningen från 1:a satsen återkommer. Till pianots upprörda arpeggiorörelser hörs i cellon efter 4 takter ett introducerande tema av dystra toner, som avslutas med en knorr:



Det avlöses av huvudtemat, liksom det förra avslutat med samma ”knorr”.



Cellon för även fram ett tredje, mera lyriskt tema:



Än mer smäktande klingar dock sidotemat i Ess-dur. Det är en synkoperad melodi, som också upprepas i pianot:



Genomföringen börjar med tema 2 och 3 ovan och utvecklar även sidotemat. Återtagningen börjar med tema 1 och de övriga i nummerordning. Sidotemat går nu i tonikans durtonart (C-dur). En coda i c-moll avslutar satsen. Den utvecklar på nytt de två lyriska temana (notexempel 3 och 4 ovan). Så slutar ett för Saint-Saëns ovanligt mörkt verk.

### Sonat för klarinett och piano Ess-dur op. 167

1. *Allegretto* 2. *Allegro animato* 3. *Lento* 4. *Molto allegro*

1921

Under sitt sista levnadsår skrev Saint-Saëns tre duosonater för piano och respektive oboe, klarinett och fagott. Satsernas form är enkla med anknytning till den Galanta stilens och blir därmed Saint-Saëns bidrag till den neoklassicism som låg i tiden.

Klarinettsonatens första sats, *Allegretto*, som har tredelad visform, har en A-melodi som omedelbart tränger in och stannar kvar i minnet.

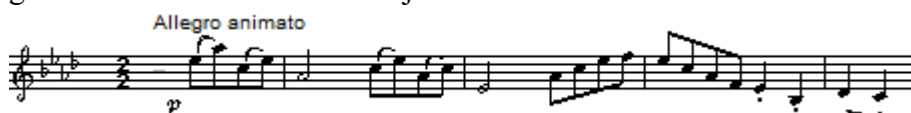


Mittdelen, som är rörligare och mer dramatisk, inleds med upprepade fallande skalrörelser.



A-delen återkommer smygande och har en något annorlunda inledning jämfört med den ursprungliga.

Den andra satsen, *Allegro animato*, har scherzokaraktär och påminner om en gavott med sina fraser som börjar och slutar mitt i en takt:

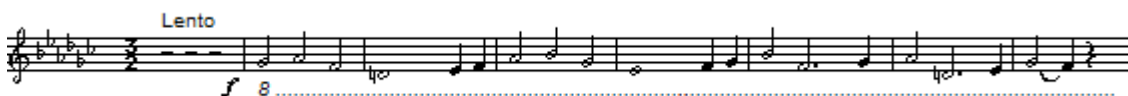


Även denna sats är tre-delad. Mittdelen inleds med stora intervallsprång i klarinetten:



Efter första delens återkomst avslutas satsen med en kort coda med mittdelens intervallsprång avslutar satsen.

Den långsamma satsen, *Lento*, är märklig och gör stort intryck trots att temat inte omdelbart fångar intresse som melodi betraktat. Den presenteras i klarinetten djupaste register och stöds av låga toner även i pianot:



Satsen har en tvådelad form och andra halvan är helt enkelt en upprepning av temat, men nu två oktaver högre, varvid stämningen omdelbart ändrar karaktär.

Sista satsen, *Molto allegro*, som börjar utan paus, inleds med nervöst piano-akompanjemang och domineras sedan av snabba klarinettlöpningar. Så småningom inflikas mellan de virtuosa klarinettpassagerna då och då fraser som påminner om första satsens inledningstema eller är direkta citat, som det första exemplet nedan:



Den andra frasen i notexemplet ovan spelas i växelspel mellan instrumenten. Slutligen hörs hela första satsens huvudtema i sin ursprungliga skepnad som avslutning på hela verket. Saint-Saëns har även i detta stycke, liksom i så många andra, bundit ihop hela verket genom att anknyta till teman från tidigare satser.



Den andra,  $a^2$ , presenteras i violinen:



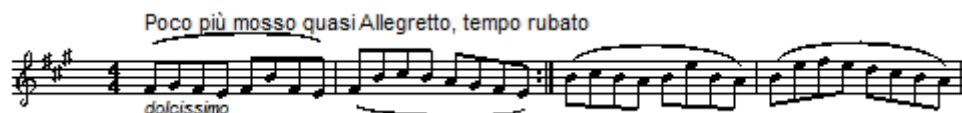
I ett långt överledningsparti upphör den punkterade fraseringen.

I första episoden, B (C-dur), återkommer den kraftfulla punkteringen. Temat delas nu mellan violinen och cellon. Notexemplet visar violinens del av temat:



Hela episoden är väldigt vacker, både melodiskt och harmoniskt. Saint-Saëns musik har visserligen anklagats för yta snarare än djup. Kanske är det så. Men man får hoppas att vår längtan efter substans inte hindrar oss att glädjas åt ytans ibland bedövande skönhet.

Episod C (A-dur) är rörligare och koncentrerad kring ett melodiskt material av åttondelar. Även här är det violinen som introducerar temat:



En lång paus i slutet på överledningskadensen, skapar spänning inför sista A-avsnittet.

Sats 3 är liksom föregående sats femdelad. Här det fråga om en form som brukar kallas scherzo med två trior med mönstret ABABA-coda. Både scherzoavsnittet, A, och trioavsnittet, B, består i sin tur av 2 delar.

I A:s första del är fragment av temat fördelat mellan stråkarna och pianot. Tekniken brukar kallas hocketus (= hickning) och var vanlig i tidig polyfoni (12–1300-talen):



Det andra temat presenteras först i pianot:



Trios första tema (B-dur) utgör i sin legatofrasering en stor kontrast till scherzo-temana. Det ligger dessutom förenat i alla tre stämmorna.



Andra triodelen använder samma tema, men börjar i D-dur.

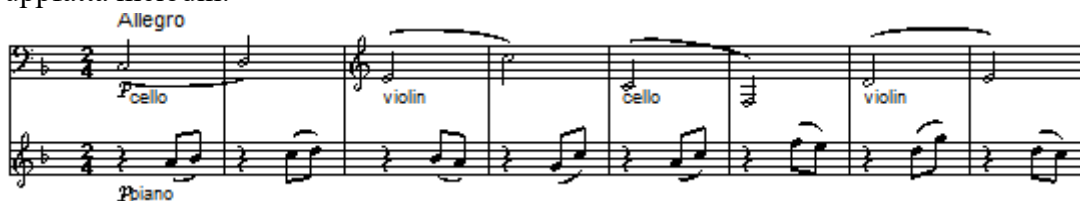
När trion återkommer en andra gång går den i Ess-dur. Varje gång scherzoavsnittet återkommer är det något förkortat jämför med gången före. De båda scherzodelarna återkommer emellertid alltid, antingen i reprisform eller något varierade.



Finalen, *Allegro*, har sonatform. Huvudtemat, som ligger i pianot är svårt att uppfatta eftersom det är maskerat i 16-delsfraserna.



De markerade tonerna utgör temat och om dessa skrivs som 8-delar blir det lättare att uppfatta melodin:



Ett plötsligt utbrott i *forte* presenterar två nya motiv. Det första hörs i piano och cello:



Det andra förs fram i kanon av piano och stråkar:



De två motiven ingår först i en överledning till sidogruppen och efter modulation till d-moll även i sidogruppen. I denna inleder motiv 2, nu med två takters differens mellan kanon-insatserna. När en bredare melodi tas upp i stråkarna fortsätter motiv 2 i pianots två stämmor, men nu endast med de två första takterna och med 1 takts kanon-förskjutning:



I slutet av sidogruppen hörs även det punkterade motivet som inledde överledningen. En slutgrupp sätter punkt för expositionen med arpeggiofigurer i pianot:



Sidogruppen är kort, men spelar stor roll genom att lämna material både till genomförelse och coda.

Slutgruppen har också en melodifras som hörs i violinen:



Alldeles i slutet hörs det punkterade motiv 1 från överledning/sidogrupp.

Expositionen ska repriseras.

Genomföringen inleds med arpeggiofigurerna från sluttemat. Men snart dyker i pianot ett nytt tema upp, som visar sig vara en variant av huvudtemat, ton för ton, men i annan rytmisk dräkt:

A two-staff musical score. The top staff is for violin, starting with a 'piano' dynamic marking and a 'pp' marking later. The bottom staff is for piano, with a 'pp sostenuto ed espressivo' marking. The music is in 2/4 time and shows a melodic variant in the piano part.

I violinstämmans kan man lägga märke till det allestädes närvarande 1:a motivet från överledningen/sidogruppen. Denna huvudtemavariant utvecklas tillsammans med motiv 1, innan genomföringen avslutas med ännu en bearbetning av motiv ur sluttemat.

Återtagningen inleds med huvudtemat, som nu i stråkarna framförs i "klartext" (se finalsatsens inledning ovan). Avsnittet är takt för takt i överensstämmelse med expositionen men har en helt annan stämföring.

Den avslutande melodifrasen leder direkt över i en lång coda. Den kretsar i början kring motiv från slutgruppen. Den sista tredjedelen, *molto allegro*, är helt koncentrerad till huvudtemat, som åter i klartext presenteras i pianot till stråkarnas pizzicato

### **Pianotrio nr 2 e-moll op. 92**

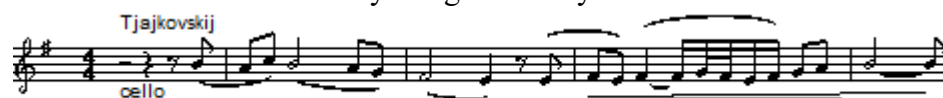
1. *Allegro non troppo* 2. *Allegretto* 3. *Andante con moto*  
4. *Gracioso, poco allegro* 5. *Allegro*  
1892

Saint-Saëns skrev sin första pianotrio 1863, ett ungdomsverk i frisk och frejdig stil. När han återkommer 29 år senare med en ny trio, betraktas han allmänt som en reaktionär, som envist kämpar mot den Wagnerpåverkan som dominerar musiklivet i Paris vid denna tid. Trion är ett mäktigt verk i fem satser där tyngdpunkten är lagd på de två omfångsrika yttersatserna. Verket beredde honom mycken möda och han omarbetade helt sista satsen. Mycket medvetet undviker Saint-Saëns den kromatism som kännetecknade musiken av t.ex. César Francks elever såsom d'Indy och Chausson. Att Saint-Saëns haft Tjajkovskijs tio år tidigare komponerade pianotrio i tankarna står utom allt tvivel när man lyssnar på första satsens inledning och huvudtema. Saint-Saëns hade 1875 träffat Tjajkovskij och de båda hade uttryckt sin ömsesidiga beundran för varandras verk. Men det är inte uteslutet att Tjajkovskij i sin tur kan ha inspirerats av den andra satsens taktval, 5/8 och 5/4, när han 1893 koncipierade sin 6:e symfoni, där den andra satsen är skriven i den då ovanliga 5-takten. Men i ärlighetens namn bör nämnas att udda taktarter är vanlig i rysk folkmusik och Tjajkovskij använde t.ex. 7-takt i sin 2:a stråkkvartett redan 1874.

Den mycket långa första satsen, *Allegro non troppo*, har en modifierad sonatform.<sup>6</sup> I stället för att ta om expositionen med hjälp av repristecken är andra delen utskrivnen och har också en något annorlunda utformning. Mer om detta nedan. Satsen börjar med brutna, framböljande ackord i pianot innan huvudtemat presenteras omväxlande i violin och cello.

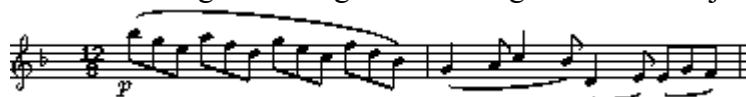


En jämförelse med Tjajkovskijs inledning visar att de fyra första tonerna är identiska intervallmässigt (markerade i notexemplen ovan och nedan)<sup>7</sup>, men även upplägg och stämning är väldigt lika vilket blir tydlig vid avlyssning av de två satserna. Saint-Saëns val av tema är utan tvekan en hyllning till den ryske tonsättaren och vännen.



Trots sin bakgrund som pianovirtuos har Saint-Saëns inte fallit för frestelsen att dränka stråkarna i kompakta pianokaskader. Tvärtom, pianofakturen är luftig och lätt (men inte lättspelad) och låter stråkarnas teman tydligt komma fram. I huvudgruppen finns en rytmisk spänning som orsakas av att temat i stråkarna spelar i 4-takt medan pianoackompanjemanget snarare spelar i 6/4-delstakt.

I slutet av den ganska långa överledningen hörs en förtjusande melodislinga:



Sidotemat presenteras först i F-dur (jämför cellosonaten) och därefter i E-dur



Den andra expositionshalvan återkommer med huvudtemat på i stora drag samma sätt som tidigare. Efter den vackra melodifrasen i överledningen kommer så sidotemat i G-dur, den "förväntade" sidotemattonarten (parallelltonarten) för ett verk i e-moll. Men detta kommer i fortsättningen att fungera som ostinatobakgrund till ett helt nytt tema, som presenteras i överlappande växelspel mellan violin och cello:



Saint-Saëns har alltså på ett raffinerat sätt försett satsen med två olika sidoteman. Expositionen avslutas med upprepade fragment av sidotemat i G-dur, dominanttonarten till c-moll, som kommer att inleda genomföringen.

Den korta genomföringen består av endast 24 takter och utvecklar två rytmiska varianter av huvudtemat. Båda presenteras i stråkarna i kanonform.

<sup>6</sup> Eri Nakagana, *A stylistic analysis of the Piano Trios of Saint-Saëns and Ravel*, Diss., Ball State University, Muncie, Indiana, 1996.

<sup>7</sup> Notexemplet med Tjajkovskijs tema är transponerat från a-moll till Saint-Saëns tonart, e-moll.

Återtagningen börjar i stråkarna med huvudtemat i 3 oktaver (dubbelgrepp i violinen). Sidotemat presenteras åter i G-dur. Saint-Saëns ansågs konservativ av sin samtid men tvekar inte att bryta mot sonatformens principer, som innebär att alla teman i återtagningen ska stå i tonikan.

En coda avslutar. Den inkluderar bl.a. genomföringens 2:a huvudtemavariant och en upprepning av huvudtemat.

Den andra satsen går som sagt i 5-takt, vilket knappt märks vid avlyssning; så naturligt flyter temat fram:



Satsen har formmönstret ABABA. B-avsnitten (*Allegro*, 5/4-takt), dominerade av snabba pianolöpningar, avlöser *Allegretto*-avsnitten. Sista A kan betraktas som en coda eftersom den presenterar temat i en ganska förändrad variant.

Mellansatsen, *Andante con moto*, med drag av passacaglia, domineras av en enda melodi, som introduceras i pianot. Den bärande frasen är en vemodig, enkel, fallande skalrörelse:

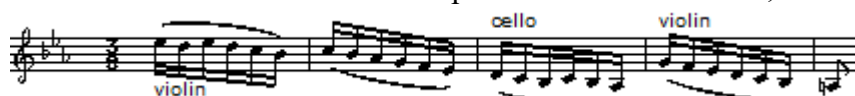


Det krävs naturligtvis en konstnär för att skapa en sonatsats av detta material utan att det känns enahanda.

Sats 4, *Gracioso, poco Allegro*, är verkets minst allvarsamma. Satsen är hämtad från en ofullbordad stråkkvartett. Den är ett femdelat scherzo, alltså med två trion. Scherzotemat har karaktär av lättsam vals. Temat presenteras i pianot:



Den första Trion har ett tema som presenteras i två tonarter, Ess-dur och E-dur:



Scherzodelen (avsnitt III) återkommer, nu med temat i violinen. Den andra Trion (avsnitt IV) inleds med ett nytt tema baserat på huvudtemat:



Efter sista scherzoavsnittet hörs en avslutande liten coda, som börjar med temat ur IV.

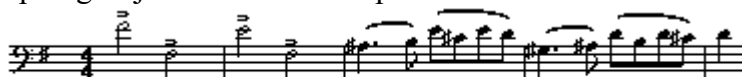
Finalen utgör liksom första satsen ett mäktigt satsbygge i en modifierad sonatform. Eri Nakogama (se fotnot ovan) delar in satsen i 5 avsnitt:

Del I är en kort exposition uppbyggd på i princip samma sätt som första satsens med huvudtema och sidotema som repriseras och med bägge delarna utskrivna.

Huvudtemat inleds i pianot:



Sidotemat presenteras plötsligt i cello i h-moll. Det inleds med ett fallande oktavsprång följt av en fallande septima. Temat är lätt att missa!



Huvudtemat spelas andra gången i pianot. När sidotemat återkommer går det i e-moll och ligger i pianot.

Del II består av ett 4-stämmigt fugato på sidotemat:



Del III inleds med huvudtemat spelat unisont. Det skulle kunna vara början till en konventionell återtagning, men temat följs snart av en dubbelfuga byggd på både huvud- och sidotema:



Del IV börjar i pianot med ett nytt tema. Det följs i stråkarna av en variant av sidotemat. Till slut hörs en kanon på ytterligare ett nytt tema i violinen och cello:



Avsnittet avslutas med huvudtemat.

Del V är en coda i 3/8-takt och i hisnande snabbt tempo. Den bygger på både huvudtemat och sidotemat.

Musik präglad av dylikt hantverk med imitativ stämföring i den högre skolan kallas ibland akademisk, och det är sällan menat som beröm. Men vi, som kompenserar vår brist på djupsinne med förmågan att kunna glädjas över tonsättares och musikers yrkesskicklighet, brukar älska sådana stycken, om de är väl framförda.

### Pianokvartett B-dur, op. 41

1. *Allegretto* 2. *Andante maestoso ma con moto*  
3. *Poco allegretto più tosto moderato* 4. *Allegro*  
1875

Saint-Saëns hade redan 1853 skrivit en pianokvartett i E-dur, som han aldrig publicerade. I stället skänkte han manuskriptet till Pariskonservatoriets bibliotek. Först 1992 publicerades detta ungdomsverk, skrivet av en 18-åring. Samtida tonsättare, särskilt inhemska, stod på 1850-talet inte högt i gunst hos den franska publiken. Det är helt klart att Saint-Saëns och andra franska tonsättare av instrumentalmusik hade många problem att brottas med, inte minst de som skrev kammarmusik. Dels var genren som sådan inte särskild populär i ett land som satte operakonsten högst. Dels framförde de kammarmusikföreningar som fanns endast verk av Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn och Schumann. Det var visserligen tonsättare som Saint-Saëns uppskattade och vars arv han förde vidare, men det gynnade knappast fransk instrumentalmusik att endast spela tysk musik, inte minst efter det avslutade Tysk-franska kriget 1871. Som en av initiativtagarna grundade Saint-Saëns därför Société Nationale de Musique 1871, vars syfte var att endast spela verk av samtida franska tonsättare. Kanske ville han själv med sin B-durkvartett vara ett föredöme för de yngre tonsättarna. Det lyckades han med. Kort efter verkets publicering tillkom Faurés första pianokvartett och några år senare d'Indys. Även César Franck, som var äldre än Saint-Saëns, skrev sin pianokvintett i slutet av 1870-talet. Den tillägnades för övrigt Saint-Saëns. Men hans egen pianokvartett förtjänar att minnas även för sin egen skull. Det är ett ypperligt verk, som förenar tonsättarens oerhörda hantverksskicklighet, geniala temabehandling och uppfinningsrikedom med allvar, dramatik och ädel melodik.

B-durkvartetten har en cyklisk storform som blivit något av ett signum för fransk kammarmusik med Franck och Chausson som goda exempel. Vi i Sverige kan glädjas åt att Berwald redan i kammarmusikverken kring 1850 använde sig av denna idé. En ljuv, synkoperad fras presenterad i stråkarna till lågmälda ackord i pianot, inleder första satsen, *Allegretto*:



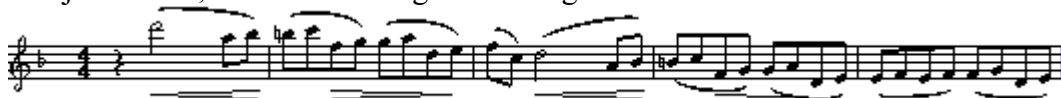
Ytterligare ett lyriskt tema i huvudgruppen introduceras i stråkarna uppvaktat av rörliga figurer i pianot:



Sidotemat i F-dur hörs också först i stråkarna:

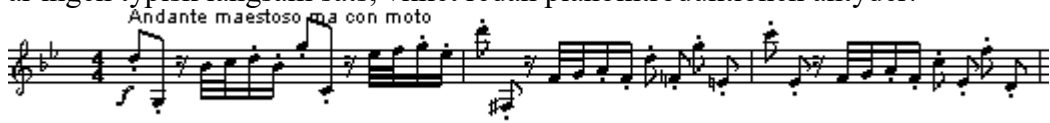


Ett fjärde tema, leder direkt till genomföringen:



Genomföringen bearbetar huvudtemat (notex.1) och sidotemat (notex. 3). Återtagningen innehåller expositionens fyra teman men i annan stämväv.

Sats 2 utgör med sin dramatik en enorm kontrast till den älskliga första satsen. Det är ingen typisk långsam sats, vilket redan pianointroduktionen antyder:



Detta tema av upprepade motiv fortsätter som ackompanjemang till den koralmelodi som stråkarna presenterar:

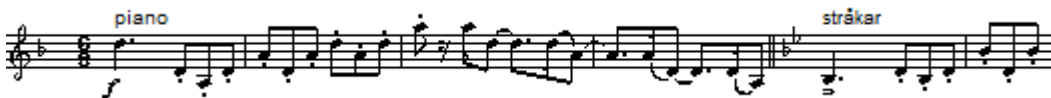


Saint-Saëns var under många år organist i Madeleinekyrkan i Paris och koralmelodier är inte ovanliga i hans kammarmusik. När temat upprepas har piano respektive stråkar bytt plats, och koralmotivet klingar nu i pianot. Men satsen är mer präglad av rytm än melodi. En sinnrik kontrapunkt utvecklas dels med enbart ackompanjemangstemat dels med båda temana kombinerade. *Maestoso* (se satsbeteckningarna ovan) betyder majestätisk och det är verkligen en bra beskrivning av musiken i denna sats.

Tredje satsen är ett scherzo i rondoform, A-B-A-C-A-coda. Ritornellen inleds i viola och piano med ett tema som växlar kraftigt i dynamik:



B-episoden börjar med ett ganska likartat tema:



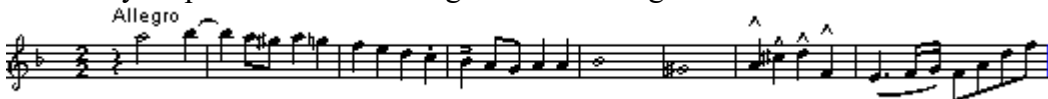
Episoden avslutas med en solokadens i violinen. A återkommer oförändrat men i högre tempo.

C-episoden har genomföringskaraktär. Den inleds med B-temat men övergår snart i ett helt nytt avsnitt i 2/4 takt. Det avslutas i fortissimo efter en solokadens i pianot.

När A återkommer en sista gång är det i pianissimo men med ytterligare en tempoökning, nu betecknad *Molto allegro*. Den övergår snart i *Presto*.

I codan ökas tempot ytterligare till *Prestissimo*, fortfarande i pianissimo som dämpas ytterligare de sista takterna till *ppp*.

Finalen, som överraskande börjar i d-moll, är en mycket rikt sammansatt sats. Förutom satsens egna teman återknyter den till teman i föregående satser för att skapa en fastare enhetlighet i verket. Formen är okonventionell och inte helt lätt att genomskåda. Likt ett rondo återkommer emellertid det inledande avsnittet flera gånger. Det börjar med ett synkoperat tema med många slående inslag:



Satsen vimlar av olika teman som behandlas konstfullt i lärd kontrapunkt utan att någonsin verka konstruerad.

I mitten av satsen hörs plötsligt andra satsens koralmelodi, först i violinen, och sedan i violan, båda insatserna i pianissimo och utan pianoackompanjemang.

Efter en återkomst av "ritornellen" hörs på nytt koralmotivet, denna gång i cellon, följt av violinen och liksom tidigare utan pianoackompanjemang. Därefter klingar det ut i

pianot *una corda*.<sup>8</sup> Avsnittet slutar med att pianot ensamt spelar huvudtemats 6 inledande takter djupt i basen vilket mynnar ut i långa toner i stråkarna.

Sedan hörs, i B-dur, första satsens huvudtema följt av sidotemat (ex. nr 3 ovan). Det senare kombineras snart med koraltetmat i ett fugato, innan satsens eget material avslutar satsen. Det är en gåta att musik av denna kvalité så sällan hörs spelas.

### Pianokvintett a-moll, op. 14

1. *Allegro moderato e maestoso* 2. *Andante sostenuto* 3. *Presto*

4. *Allegro assai, ma tranquillo*

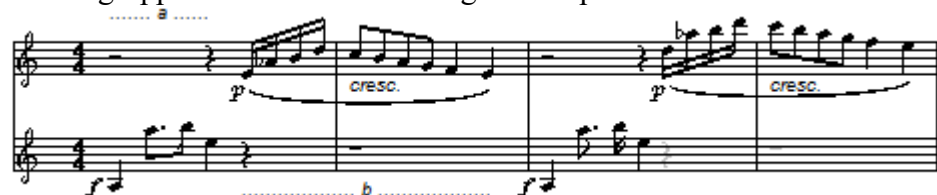
1855

Detta är Saint-Saëns första opusnumrerade kammarmusikverk, skrivet när han var 20 år gammal. Det utgavs dock först 1865 och tillägnades hans älskade äldre släkting Charlotte Masson, som stod honom mycket nära och som också givet honom hans första pianolektioner. Verket är fullt av ungdomlig charm men förbluffande moget. Att han med sin pianistiska skicklighet inte kunnat avstå från att visa denna i en del partier där ett mera tillbakahållet spel hade varit på sin plats, ursäktas man honom gärna. Pianot dominerar överhuvudtaget i verket men det förekommer ändå många fina dialoger mellan piano och stråkar.

Första satsen i sonatform börjar med en introduktion med ett tema som kommer att höras ytterligare två gånger i satsen, som inledning till återtagningen och i codan:



Huvudgruppen inleds med en dialog mellan piano och stråkar:



De två motiven, markerade som a och b, utnyttjas i nästa tema som väl får betraktas som huvudtema:



Sidogruppen i F.-dur börjar svagt och försynt i cellon med ett lyriskt tema:



Saint-Saëns skjuter in en extra takt, nr 7 i notexemplet, i det förment 8-taktiga temat för att ge ytterligare accent. De fem sista takterna upprepas i violinerna innan en fortsättning följer. Kanske skulle man kunna kalla det sluttema. Det börjar med samma toner som det första temat slutar med, alltså ännu en sammankopplin av två teman:



<sup>8</sup> Una corda, en sträng. Med hjälp av vänster pedal kan pianomekanismen förskjutas så att klubban endast träffar en av de tre strängarna.



Man ska lägga märke till takterna 5-6 med ett upprepat synkoperat motiv som kommer till användning längre fram i satsen och liksom hela temat i finalsatsen.

Expositionen slutar med en påminnelse om motiv b från huvudgruppen.

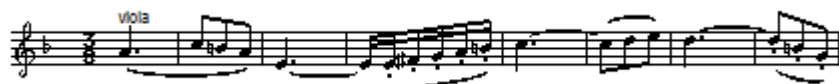
Genomföringen behandlar de två temana från huvudgruppen och det andra i sidogruppen genom att bearbeta motiv och delar av dem på ett Beethovenliknande sätt.

Återtagningen börjar med inledningstemat, som mynnar ut i en solokadens i pianot. Därefter hörs expositionens teman i ordning, alla i ny faktur och en del med fortsatt utveckling. En coda startar med huvudtemat unisont i alla instrumenten (notexempel nr 3) och övergår sedan i inledningstemat. Satsen slutar med ett A-durackord.

Den långsamma satsen, *Andante sostenuto*, är tredelad. Pianot ensamt presenterar den korallikande melodin som sedan tas över av sordinerade stråkar. Melodin är mycket vacker men försynt och hamnar därför långt från det alltför sentimentala:



Det centrala partiets tema inleds i violan:



Efter denna ökar dramatiken och oron, bl.a. av snabba löpningar i pianot. I mellandelen hörs även A-temat i Ess-dur respektive B-dur.

När första delen repriseras visar Saint-Saëns hur man kan skapa rafinemang med enkla medel. Melodin i pianot kommenteras regelbundet av små inpass i stråkarna:



*Prestosatsen* har scherzokaraktär i en form som mest liknar A-B-A-coda. Den är tekniskt krävande även för en avanserasd pianist. A inleds i pianot med ett dubbeltema, överst ett perpetuum mobile-tema och under det ett punkterat tema:



I denna första del får också tema uppbyggt av fallande toner stort utrymme. Det hörs först i stråkarna och sedan i pianot



Mittdelen B har först genomföringskaraktär men i andra halvan hörs ett lyriskt tema med början i cello och violin:

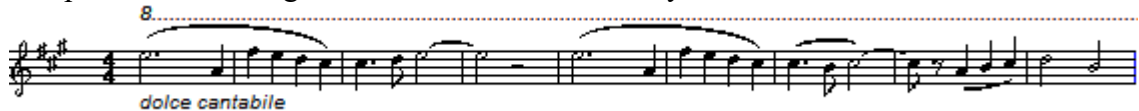


A-delen återkommer med sina båda teman, och till slut hörs en coda uppbyggd kring långa toner liknade första satsen inledning.

Någon har kallat prestosatsen manlig och finalsatsen kvinnlig. Sant är att finalen, *Allegro assai, ma tranquillo* har en mjukare och försyntare framtoning än den föregående. Den börjar med 58 takter utan pianots medverkan, i vilka ett fugato i stråkarna succesivt byggs upp. Temat, en skalrörelse uppåt i sekvenser, påminner om 2:a satsens huvudtema. Det presenteras i cellon varefter de övriga instrumenten kommer in i ordning ”underifrån”:



När pianot ansluter sig fortsätter stråkarna med en lyrisk melodi i samma tonart:



Den tas över i pianot för att sedan upprepas nästan triumfatoriskt. Därefter förenas de båda temana kontrapunktiskt. Det synkoperade motivet från första satsen sidotema dyker nu upp i dialog mellan violiner och piano:



Tema 1 återkommer i pianot till rörliga passager i violinerna. Pianot låter sedan tema 2 sjunga ut innan samma tema bildar ett fugato i stråkarna.

Plötsligt hörs mycket svagt sidotemat (sluttemat) från sats 1 (notexempel 5 ovan) först i pianot, sedan i violin 1. Det är interfolierat med synkopmotivets från samma tema. Detta sidotema från första satsen utvecklas vidare och avlöses sedan av satsens eget lyriska tema. Detta avlöses i sin tur av synkopmotivets, som faktiskt avslutar satsen och hela kvintetten om man bortser från de avslutande takterna med konsertanta löpningar i pianot. Är detta kanske Saint-Saëns första försök att binda samman delarna i ett flersatsigt verk till en cyklisk enhet? Det skulle han fortsätta med liksom flera av hans elever och kolleger. Se vidare hans pianokvartett op. 41.

### Septett Ess-dur op. 65

1. *Préambule* 2. *Minuet* 3. *Intermède* 4. *Gavotte & Finale*  
1879-80

Detta är ett magnifikt verk för en ovanlig instrumentkombination, piano, stråkkvartett, kontrabas och trumpet (stämd i Ess). Det är tillägnat beställaren, Émile Lemoine, framstående tekniker och matematiker men också medlem i ett kammarmusiksamfund *La Trompette*, som Saint-Saëns ofta framträdde i. Saint-Saëns utnyttjar trumpeteten på ett utsökt sätt i detta verk, som hyllar Rameau och barockens sviter av olika dansformer. Tyvärr är det få förunnat att få lyssna live på ett musikstycke av detta ovanliga slag, men inspelningar finns att hitta.

Sats 1, *Preamble* (Preludium), har först en inledning där trumpeteten så småningom får presentera sig med ett fanfar-motiv, men på ett ganska försynt sätt:



I takterna 5 och 7 får trumpeteten svar i de övriga instrumenten. Inledningen avslutas med ännu mer typiska trumpetsignaler:



Temat i satsens huvuddel, som har ABA-form, spelas först i pianot:

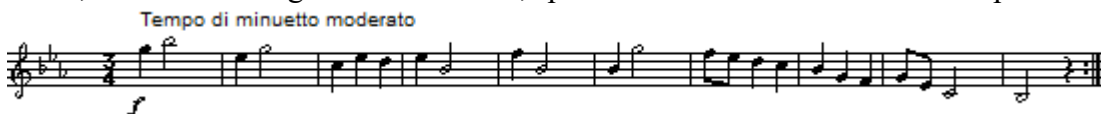


Temat upprepas några gånger innan en överledningsparti med bl.a. ett litet fugato på temat, leder till B-delen. Den börjar med ett rytmiskt ackompanjemang och följs av ett långtonigt tema i stråkarna och som upprepas i trumpeteten:



B-delen avslutas med trumpetsignalerna från slutet av inledningen. Därefter tar A-delen vid med huvudtemat. I slutet hörs några rörliga fraser i trumpeteten påminnande om barockens klarinspel, fast i lägre register. Ingen ton når här högre än tvåstrukna B<sup>b</sup>.

Andra satsen är en menuett med sedvanlig uppbyggnad. Efter Trion följer en återtagning av den inledande menuett delen utan repriser. Det första fallande temat om 10 takter, som sträcker sig över två oktaver, spelas unisont i violinerna och trumpeteten.<sup>9</sup>



I hela Trion spelar alla stråkarna och trumpeteten unisont till pianots ackompanjemang. Första temat (liksom för övrigt det andra) överstiger aldrig ettstrukna oktaven:



Den tredje satsen, *Intermède*, har sorgmarschkaraktär. Efter 2 takter med långa toner hörs det ackompanjemang i pianot som ska genomsyra hela satsen:



Sedan inleder cellon en fras, som efter hand tas över av de andra instrumenten:



<sup>9</sup> De två första takterna i trumpetstämman är lagda en oktav under violinerna, en stämföring som ger en känsla av att trumpeteten smyger sig in i temat.

I en mittdel accentueras ackompanjemangsfiguren ytterligare när den vandrar över i stråkarna och närmast får temakaraktär.

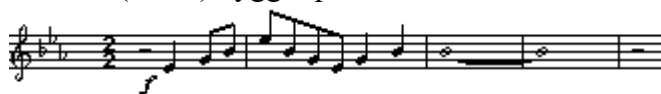
I ett kort avslutande avsnitt återkommer den inledande melodin. Hela satsen gör ett mäktigt och gripande intryck och man måste ännu en gång imponeras över hur väl Saint-Saëns integrerar trumpetens klang med stråkarnas utan att den förra dominerar.

Med sista satsen återvänder den glada stämningen. Det är en *Gavotte*,<sup>10</sup> som vanligen är tvådelad, men som här verkar ha menuettform, ABA.

A-delen är uppbyggd kring ett humoristiskt tema som presenteras i och helt domineras av pianot. Bl.a. hörs en läcker variation av temat uppbyggd av trioler.



B-delen (Trion) bygger på en fanfar som introduceras i trumpeteten.



A-delen återvänder utan repriser, innan tempot ökar. Vi har nu troligen kommit fram till den del som i satsbeteckningen betecknats *Finale*.

Här dyker ett för satsen nytt tema upp, som emellertid visar sig vara, åtminstone i inledningstakterna, identiskt med första satsens huvudtema. På nytt ser vi exempel på Saint-Saëns strävan att i sina flersatsiga verk skapa en cyklisk enhetlighet genom att låta teman från tidigare satser komma tillbaka i de senare. Temat består av två delar, som båda blir föremål för bearbetning i finalen:



Man kan lägga märke till hur Saint-Saëns byter betoning från mitt i takten i den första halvan till först i takten i den andra temahalvan (se även fotnot nedan).

I en coda betecknad *Animato* ökar tempot ytterligare och i den får trumpeteten sätta punkt med typiska fanfarfraser.

### Stråkkvartett nr 1 e-moll op. 112

1. *Allegro – Più allegro*
2. *Molto allegro quasi presto*
3. *Molto Adagio*
4. *Allegro non troppo*

1899

Saint-Saëns skrev sin första symfoni innan han var 20 år gammal. Den första stråkkvartetten fick vänta ytterligare 44 år. Inte ens Brahms väntade så länge med att ta itu med den genre, som tonsättare i allmänhet visar stor respekt för. Saint-Saëns älskade kammarmusik och hans verk i genren har en kvalitet som väl matchar dem från hans övriga fack, kanske t.o.m. överglänsar dem. Hans första stråkkvartett visar upp ännu mer allvar och kärvhet än övriga kammarmusikverk. Den som väntar sötma i stil med *Svanen* ur *Djurens karneval* blir besviken. Verket är komplicerat och krävande att följa med i. Den första satsen kräver många genomlyssningar för att man ska få ett någorlunda grepp om satsens teman och uppbyggnad. Med tanke på att Schönbergs *Verklärte Nacht* är från samma år och att Debussys Stråkkvartett skrevs 6 år tidigare är detta verk onekligen skrivet i en stil som hyllar äldre ideal. Men själv ser jag inte

<sup>10</sup> Gavott är en gammal fransk dans från 1500-talet som under barocktiden var en populär hov- och sällskapsdans. Typiskt för den är att temafraserna börjar mitt i en takt.

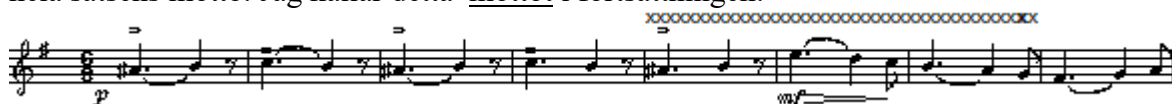
verket som mera anakronistiskt än t.ex. Mahlers symfonier, från samma tid. Det är intressant att ta del av en recension av en skivinspelning från 2011: Recensenten prisade musikerna men tyckte att musiken var, om inte dålig så i alla fall, ”mycket väsen för ingenting” eller ”en storm i ett vattenglas”. Han påpekade också att Saint-Saëns hatade allt som var nytt och att det ibland verkade som om hans pudel, Dalila, var det enda han inte hatade. Således kunde han inte vara helt igenom dålig.<sup>11</sup>

Det ska erkännas att ovannämnde recensent sex år senare ber om ursäkt för sina tidigare formuleringar, när han 2017 recenserar kvartetten i en ny inspelning. Det han egentligen menade, var att kvartetten inte var typisk för tonsättaren; den lät mer lik Beethoven än Saint-Saëns (sic). Och den senare inspelningen är – menar han – *urgently recommended*.<sup>12</sup>

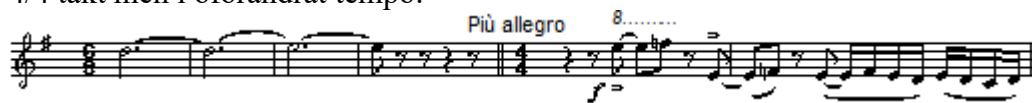
Efter några takters intro hörs den första satsens första tema, som jag valt att kalla inledningstemat:



Till pizzicato-toner i cellen presenteras sedan ett 2-tons motiv, som kan sägas vara hela satsens motto. Jag kallar detta mottot i fortsättningen:



Detta avsnitt i 6/8 takt avslutas med en upprepning av 2-tons motivet i förstörade notvärden. Samma toner (e och f) blir också inledning till nästa avsnitt, *Più allegro* i 4/4 takt men i oförändrat tempo:



Fortsättningen blir ett tema i 16-delar spelat i violin 1 till övriga stämmors upprepning av 2-tons motivet. I notexemplet ovan ses inledningen av en violinfras som leder fram till det egentliga temat, i fortsättningen kallat huvudtemat:



Satsens form kan diskuteras. Ingen tempoändring sker och jag vill därför trots taktartsändringen placera alla de tre temana som hitintills presenterats i **expositionens** huvudgrupp. Det är alltså fråga om en sonatform, om än modifierad.

Överledningen karakteriseras av sin punkterade rytm:



Sidotemat tas upp i cello och tas sedan över i violan och därefter i violinerna:



<sup>11</sup> <https://www.naxos.com/reviews/reviewslist.asp?catalogueid=8.572454&languageid=EN>

<sup>12</sup> [https://www.audite.de/en/download/pdf/review/13182-fanfare-jerry\\_dubins.pdf](https://www.audite.de/en/download/pdf/review/13182-fanfare-jerry_dubins.pdf)

En slutgrupp sätter punkt för expositionen:



I den långa **genomföringen** hörs först utveckling av huvudtemat (16-delstemat) som får vandra mellan stämmorna, först i cellon. Efter en stund hörs det punkterade överledningstemat. Därefter påbörjas i 6/4 takt ett fugato på ett nytt tema, samtidigt som punkteringarna från överledningstemat fortsätter:



Detta nya tema får sedan stor plats i genomföringen. Det hörs t.ex. även i kanon. Men även mottot, sidotemat och inledningstemat bearbetas.

Efter en mycket tydlig generalpaus startar **Återtagningen**. Den är kort och börjar med inledningstemat och följs av sidotemat i E-dur.

Om man bortser från några takter där huvudtemat hörs imitativt omedelbart efter sidotemat, kan man alltså säga att huvudtemat saknas i återtagningen. Detta är dock inte helt ovanligt. Det har alltid ansetts viktigast att sidotemat rekapituleras. I stället avslutas återtagningen med ett avsnitt byggt kring genomföringens nya tema.

En coda, byggd kring överledningstemat (i cellon), avslutar denna innehållsrika sats.

Den andra satsen, *Molto allegro quasi presto*, har scherzokaraktär och är på sedvanligt sätt 3-delad, här i formen ABA-coda.

Det rastlösa och enda temat, i början förlagt till violin 1, får en väldig rytmisk spänst genom sin synkopering. De tre övriga stämmorna spelar pizzicato-toner på taktslag 1 och 2:



Temat utformas och instrumenteras på olika sätt; t.ex. i triolform:



B-delen (Trion) består av en fuga bestående av exposition och två genomföringar.

I fugaexpositionen är det cellon som börjar med temat:



Codan består av en kort rekapitulation av B-temat och A-temat.

Den långsamma satsen, *Molto adagio*, kan sägas ha sonatform utan genomföring, men en del ovanligheter förekommer.

Efter två takters inledning i de lägre stråkarna klingar huvudtemat i A-dur ut i violin 1:



Ett kromatiskt och upprört överledningstema leder fram till ett sidotema i C-dur/a-moll:



När huvudtemat återkommer är det i en variant i 16-delar. Sidotemat återkommer – inte i tonikan utan i samma tonart som i expositionen, vilket är ovanligt.<sup>13</sup>

Finalen är ett rondo, A-B-A-B<sub>1</sub>-A-B<sub>2</sub>-coda. Rondotemat spelas i violin 1 till mellanstämmornas 16-rörelser. Punkteringen är ett typiskt kännetecken:



Temat har stora likheter med motto-temat från första satsen, ja på sina ställen överensstämmer de t.o.m. ton för ton, som påpekats i en avhandling från 1964 (se x-markerade fraser i ovanstående notexempel och i motto-temat i sats 1).<sup>14</sup> I fransk romantisk musik är sådana återkopplingar nästan ett kännetecken. Man brukar säga att detta gör de s.k. ”cykliska” verken cykliska i en mera bokstavlig mening.

Den första episoden börjar med ett synkoperat tema.



Episoden uppvisar ytterligare 3 sådana 8-takters perioder, innan det är dags för rondotemats återkomst.

Den andra episoden är betydligt längre än den första och har tydlig genomföringskaraktär av framför allt B-temat, men även av rondotemat.

Tredje rondopassagen är kortare än de två första.

I tredje episoden med ungefär samma längd som den första (ca 30 takter) fortsätter utveckling och omvandling av det synkoperade B-temat, men även återblickar till inlednings- och motto-temat från första satsen. En Coda betecknad *Allegro molto* avslutar denna tätvävda, nästan orkestrala kvartett.

Kvartetten ställer krav både på lyssnare och exekutörer. Det kan vara anledningen till att kvartettensembler sällan har den på sin repertoar.

<sup>13</sup> Berwald hade redan 1849 i finalen till Pianotriön i Ess-dur gjort på samma sätt, till Ludvig Normans stora irritation, denne betäckade sig för dylika brott mot gängse normer. Samma missnöje uttryckte Norman i kommentarer till Ess-durkvartettens första sats, där Berwald låter sidotemat i Ass-dur återkomma i B-dur i återtagningen.

<sup>14</sup> Donald Ian Payne, *The Major Chamber Works of Camille Saint-Saëns*, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1964. Kommentarens formanalys av de två kvartetterna följer i stora drag denna avhandling.

## Stråkkvartett nr 2 G-dur op. 153

1. *Allegro animato* 2. *Molto Adagio – Andantino*  
3. *Interlude et Final: Andantino – Allegretto con moto*  
1918

Den andra kvartetten skiljer sig stort från den första och uppvisar snarare likhet med de samtida duosonaterna för cello, oboe resp. fagott och piano. Verket är ljusare och lättare och mera klassicistiskt anlagt. Det får sägas vara ovanligt att alla tre satserna har rondokaraktär.

Den första satsen är ovanligt nog ett rondo. Mönstret påminner om det i första kvartetens final, här A<sub>1</sub>-B-A<sub>2</sub>-C-A<sub>3</sub>-D-A<sub>4</sub>-coda. Ritornellen innehåller flera olika pregnanta motiv, men ett av dem, det första dominerar stort, och kallas fortsättningsvis A1.



Ett annat tema, A2, har motiv A1 som ackompanjemang:



Första episoden B (A-dur) har också två pregnanta tema, B1:

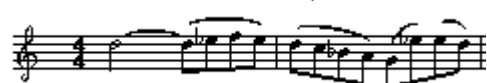


och B2:



När ritornellen, A<sub>2</sub>, kommer tillbaka hörs tema A2 i e-moll.

Andra episoden, C, har tydlig genomföringskaraktär. Det är främst tema B2 som utvecklas men även A2, som hörs i omvändning:



I tredje A hörs faktiskt en kort passus av tema B2 mellan A1 och A2.

Tredje episoden har också genomföringsfunktion och är längst. Den har därigenom plats för utveckling av samtliga teman och börjar med B1. Tonarterna är många från Fiss-dur över B-dur/g-moll till G-dur.

En kort ritornell, A<sub>4</sub>, följer före codan. I den hörs i ordning tema B2, B1 och A2, men inte A1.

Även mellansatsen, *Molto Adagio*, har en rondolikhande uppbyggnad med två teman som växlar med varandra i mönstret Intro-A<sub>1</sub>-B<sub>1</sub>-A<sub>2</sub>-B<sub>2</sub>-A<sub>3</sub>-B<sub>3</sub>-coda.

Tempot är långsamt; i A-delen ligger pulsen på 8-delarna.

Satsen börjar med en tonalt och harmoniskt ganska kärv inledning. Den leder till det första temat, A, som börjar i c-moll:



Övergången till B är sömlös, trots byte till 3-takt. Samma puls byter från 8 till 3 i takten.



Det rörligare B-temat går i Dess-dur:



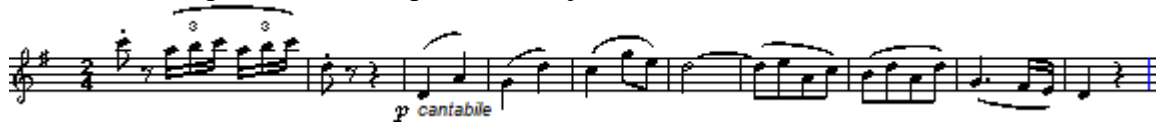
Andra A, börjar i fissa-moll och andra B i D-dur.

Tredje A, är ansenligt längre än sina föregångare, delvis på grund av att takter från B vid två tillfällen skjuts in men främst på grund av en 7 takter lång solokadens i violinen inför ett sista fastställande av A-temat.

Tredje B går i C-dur. En kort coda avslutar.

Finalen, eller rättare, *Interlude et Finale*, inleds alltså med ett mellanspel, huvudsakligen i F-dur. Mellanspelet verkar inte ha något material som återkommer. Resten av satsen har G-dur som tonika och beteckningen *Allegretto con moto*. På nytt har formen rondokaraktär. Mönstret är: intro-A-B-A-C-A-coda.

Första notexemplet visar slutet på introt, följt av det första A-temat, *cantabile*:



Nästa tema i rondodelen, A, spelas i kanon. Notexemplet visar violan och violin 2, som inleder. Vi känner igen introts avslutande krumelur i notexemplet ovan:



En tredje ingrediens i ritornellen är en annan sextolfvigur följt av tre skalrörelser:



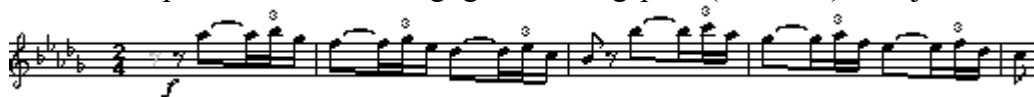
Första temat kommer tillbaka, nu i B-dur innan det andra temat avslutar ritornellen.

Första episoden, B, utgörs av ett fugato. Det har beteckningen *Animato*. Temat börjar i violin 1 och besvaras sedan av de andra instrumenten i stämmornas ordning:



När ritornellen, A, återvänder hörs temana i ordning 1, 2, 3, och ett mycket kort 3.

Den andra episoden, C, är ett långt genomföringsparti (86 takter).. Börjar i Dess-dur:



Temat är härlett ur den andra halvan av ritornelltema 1, men vi börjar nu röra oss i en högre skala, som ligger utanför avsikten med denna text. Det är svårt att känna igen de fragment från tidigare presenterade teman som nu utvecklas, men det går utmärkt att glädjas åt musiken ändå. Den uppmärksam lyssnaren kan nog ändå i slutet uppfatta både fugatotemat och ritornelltema 2 före återkomsten av den tredje A-delen. Den avslutande **codan** bygger på ritornell-temana.

Det har under många år varit politiskt, förlåt musikaliskt, korrekt att ifrågasätta kvalitén på Saint-Saëns musik. Och i den mån man känt sig tvungen att ge viss erkänsla för enskilda verk har den alltid varit förenad med förbehåll av olika slag. De vanligaste invändningarna mot hans musik är att den saknar djup, allt är bara yta. En annan är att han under hela sitt långa liv blev trogen de ideal som präglade en klassicistisk-romantisk tradition, att han fortsatte att skriva i sin egen stil som om Debussy och Stravinskij inte hade funnits. Men vad som är djup och vad som är yta är subjektiva värderingar. Och att fortsätta att arbeta i sin egen stil är ju inget som är unikt för Saint-Saëns. Musikvetaren D. I. Pain har en intressant synpunkt om Saint-Saëns förmenta konservatism. Hade han fått samma levnadsålder som Brahms och den 2:a pianotrioden blivit hans sista verk, hade kanske eftermälet blivit ett annat.<sup>15</sup> Vi vet ju inget om hur Brahms skulle ha reagerat på Stravinskijs, Schönbergs eller Bartoks musik om han levt till 1919

---

<sup>15</sup> Donald Ian Payne, *The Major Chamber Works of Camille Saint-Saëns*, University of Rochester, 1964