

Strauss, Richard (1864-1949)

Tysk tonsättare och dirigent

Har jag inte, när allt kommer omkring, rätt att skriva just den musik som jag tycker om? Jag står inte ut med nutidens tragedi. Jag vill skapa glädje. Jag behöver det. Så uttalar sig Richard Strauss 1924. Tonsättaren känner ett behov att försvara sig mot anklagelsen att skriva otidsenlig musik, alltför fast förankrad i den tonala, välklingande värld, som de flesta av hans samtida kolleger för länge sedan hade lämnat. Själv hade Strauss vid denna tid sedan flera år tillbaka lämnat den radikala expressionistiska stil med begynnande upplösning av tonaliteten, som han inlett med *Salome* (1905) och som kulminerat i *Elektra* (1909). Dock hade redan 1904 den ryske generalen, tonsättaren och musikkritikern Tsezar Cui¹ skrivit om Strauss musik: *Hans absurda kakofoni kommer inte att vara musik ens i det trettionde århundradet.*

Richard Strauss har med sina tondikter, operor och sånger tveklöst hamnat bland musikhistoriens stora. Där tyckte han nog själv innerst inne också att han hörde hemma, även om han - med sin märkligt sammansatta personlighet, växlande mellan egocentriskt högmod och nykter realism – vid något tillfälle lär ha sagt: *Det är möjligt att jag inte är en första rangens tonsättare, men jag är en förstklassig andra rangens tonsättare.*²

Tondikterna skrevs framför allt under 1890-talet. Bland de mest kända är *Don Juan* 1888, *Tod und Verklärung* 1888-89, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* 1894-95, *Also sprach Zarathustra* 1895-96, *Don Quixote* 1896-97 och *Ein Heldenleben* (1897-98). Alla verken kännetecknas av en mästertlig behärskning av orkesterapparaten. De står också ständigt på orkesterrepertoaren över hela världen och spelas antagligen med största glädje av orkestermusikerna.

Den första stora framgången på operaområdet var *Salome* (1905). Även *Elektra* (1909) blev på sitt sätt en sensation, då folk trängdes för att få se och uppleva det oanständiga librettot och de rysliga, dissonanta tongångarna. Med *Elektra* inleder Strauss ett mångårigt samarbete med librettisten Hugo von Hofmannsthal. I *Rosenkavaljeren* (1911) presenteras ett helt nytt tonspråk som han skulle bli trogen resten av sitt långa liv. Det inledande citatet är tonsättarens försvar för denna typ av musik. Bland operorna i övrigt kan nämnas *Ariadne på Naxos* (1916), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Arabella* (1933), *Die schweigsame Frau* (1935) och *Capriccio* (1942).

Strauss' många sånger till piano- eller orkesterackompanjemang är med rätta älskade av en stor publik. Många får ett saligt leende när titlar som *Zueignung*, *Allerseelen*, *Ruhe meine Seele*, och *Morgen* nämns, icke att förglömma de gripande *Vier letzte Lieder*. Ett märkligt orkesterverk i slutet av hans liv är *Metamorphosen* för 23 solostråkar.

¹ Cui är den minst kände av de fem ryska musiker som bildade ”den mäktiga lilla gruppen” eller vad som i Sverige brukar kallas ”nyryska skolan”. De övriga var Balakirev, Borodin, Musorgskij och Rimskij-Korsakov.

² Norman Del Mar: Richard Strauss, 1962

Cellosonat F-dur op 6

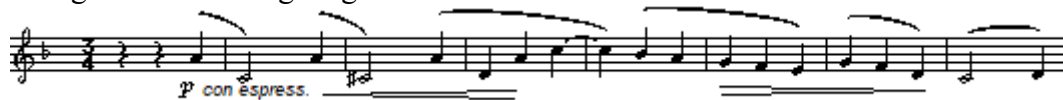
1. *Allegro con brio* 2. *Andante ma non troppo* 3. *Finale. Allegro vivo*
1881, 1883

Detta är inte ett verk skrivet för amatörer. Det kräver en anseelig skicklighet av cellisten, eftersom cellostämman ofta ligger i det höga, intonationsmässigt svåra, registret. Att pianostämman också ställer stora krav är nästan en självklarhet; Strauss var en mycket skicklig pianist. Verket tillägnades en av tidens mest framstående cellister, tjecken, Hanuš Wihan (1855-1920).³

Första satsen har en kraftfull inledning i huvudsak förlagd till pianot. Den innehåller ett tema med punkterade motiv (se takt 4-5 i notexemplet) som får stor betydelse i satsen:



Nästa tema, det egentliga huvudtemat, är betydligt mera lyriskt och förlagt till cellon. De växlingar mellan heroiskt och lyriskt, som är så typiska för satsen, är nästan genomgående fördelade på detta sätt mellan instrumenten, det romantiska temat är i huvudsak förlagt till cellons höga register:



Sidogruppen inleds i pianot med ett tema i c-moll:



Detta fortsätter efter ytterligare 8 takter i cellon med en uppåtsträvande melodi:



som så småningom utmynnar i en återtagning av temainledningen, nu i C-dur.

I C-dur går även ett fjärde tema, som vi här kan kalla sluttema:



Expositionen avslutas med några takter av inledningens punkterade motiv. Detta första avsnitt har alltså fyllts till bredden med intagande melodier.

I genomföringen hörs alla expositionens teman, möjligen med undantag av huvudtemat. Temana bildar ibland motstämmor till varandra. Sista delen av genomföringen utgörs av ett fyrstämmigt fugato med ett subjekt som är härlett ur inledningstemat; den unge tonsättaren räds verkligen inte komplexa stämföringar. Notexemplet visar pianots två stämmor:



I fugatot svarar pianot även för stämman 3 och cellon för den fjärde.

³ Det var för denne musiker, som Dvorak skrev sin cellokonsert 1894-95.

Återtagningen, som börjar med inledningen, löper först i konventionella spår men när sidotemat, nu i a-moll, väl har hörts en första gång får det sällskap av en motstämma byggd på inledningstemat.



Även sluttemat hörts nu i moll och en längre utveckling av detta leder till slut fram till ett triumferande utbrott av sidotemat i F-dur i cellons högsta register.

En kort coda, *Più mosso*, avslutar satsen. Den är byggd kring inledningstemat och huvudtemat, som spelas samtidigt.

Mellansatsen är ett långsamt andante i tredelad form ABA. Mellansatser är ofta smeksamt insmickrande eller allvarsamma. Den unge Strauss har valt det andra alternativet. Resultatet påminner om en sorgemarsch. Trots den mörka stämningen förlägger Strauss även här mycket av cellostämman i det höga registret. Det skapar en ovanlig kontrast.

A-delen inleds direkt med huvudtemat i cellon:



A-delen rymmer flera vackra inslag, inte minst ett som ska tolkas *molto con espressivo*:



I B-delen ökas energin, vilket accentueras i ackompanjemangets trioler. Temat delas mellan piano och cello i dialog:



A-delen återkommer och avslutar satsen.

Finalen bjuder på en glad avslutning. Liksom den första satsen har den sonatform med en rikedom på melodier.

Huvudtemat hörts omedelbart i pianot:



Det upprepas i cellon, något annorlunda utformat.

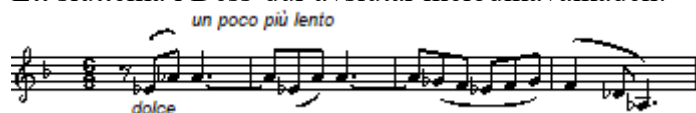
Ett överledningstema tas upp i cellon:



Det leder fram till sidotemat i C-dur, också det i cellon:



Ett sluttema i Dess-dur avslutar melodikavalkaden:



innan några takter av huvudtemats staccatomotiv avrundar expositionen.

Genomföringen utvecklar de tre första temana.

Återtagningen löper utan överraskningar med sidotemat i tonikan, F-dur. Något överraskande inleds sluttemat i expositionens tonart. En kort coda med huvudtemat avslutar satsen.

Pianokvartett c-moll op. 13

1. Allegro 2. Scherzo: presto – Molto meno mosso – Tempo I

3. Andante 4. Finale: vivace

1883-84

Richard Strauss ungdomsverk har av någon anledning behandlats med relativt stor likgiltighet. Kanske beror det på att dessa verk tillhör en genre som inte är typisk för tonsättaren. Men ur musikalisk synpunkt är nonchalansen orätfärdig. Så är t.ex. pianokvartetten från 1883-85 visserligen ett verk som är påtagligt påverkat av Brahms, men som ändå redan röjer mycket av det som skulle bli karakteristiskt för Strauss mogna verk: de uttrycksstarka melodierna och den formella konstfärdigheten. Det utgör också en påminnelse om bredden i tonsättarens verkförteckning som sträcker sig från verk av detta slag till *Methamorphosen*, 60 år senare. Pianokvartetten vann första pris i en tävling för pianokvartetter, som utlysts av Berliner Tonkünstler Verein och som lockat 24 deltagare. Strauss lär själv ha framfört den 1921 under ett USA-besök, vilket tyder på att han själv måste ha varit ganska stolt över verket. Kvartetten framfördes även 1946 i Garmisch-Partenkirchen i anledning av att tonsättaren tilldelades ett hedersdoktorat i juridik. Vid det tillfället satt Georg Solti vid pianot.

Första satsen, som är den i särklass förnämsta, rymmer ett överflöd av teman. Endast de som blir föremål för bearbetning i genomföring och coda ges i notexempel. Satsen har sonatform med ungefär lika utrymmen för de fyra delarna exposition (som dock ska repriseras), genomföring, återtagning och coda. Satsen har beteckningen *Allegro*. Huvudtemat hörs omedelbart, spelat unisont i stråkarna:



Det leder fram till en vilopunkt bestående av ett ackord. Detta avlöses av en viktig fras, uppbyggd av trioler:



Den i sin tur avlöses av ett nytt tema, som spelas i violin och viola. De ledsagas av cello, som inleder med de första två takterna av huvudtemat:



Efter ytterligare ett par takter följer ett tema, som med sin beslöjade karaktär påminner om intermezzot i Brahms pianokvartett i g-moll op. 25.



Hitintills har temana knappast liknat dem som skulle bli typiska för den mogna Strauss. Det gör däremot sidotemat, som efter ett längre avsnitt med flera olika melodier, unisont och i fortissimo klingar ut i stråkarna:



Efter expositionens repris följer en genomföring, som inleds med några takter av triolfrasen. Den leder fram till ett nytt tema i violinen, samtidigt som pianots basstämma spelar sidotematets första motiv:



I ordning följer därefter bearbetning av huvudtemat, en återkomst av det nya temat och slutligen en ny bearbetning av trioltemat.

Återtagningen börjar med huvudtemat i pizzicato i stråkarna medan pianot spelar tema 3 (se ovan). Codan börjar med huvudtemat, och ägnar sedan stort utrymme åt det brahmska temat (notexempel 4, se ovan).

Sats 2 är ett scherzo med beteckningen *Presto*. Det kan formmässigt betraktas som ett scherzo med dubbel trio enligt mönstret ABABA. En annan möjlig tolkning är ABA + lång coda, som tar sin början när trion hörs en andra gång. Huvudtemats första motiv presenteras i pianot som en fråga. Den får svar i stråkarna med en mycket rytmisk figur som får stor betydelse i satsen.



Snart hörs ett mera sammanhängande tema i pianot byggt på huvudtemats första motiv:



Den må vara förlåten som inte kan nynna detta tema i det angivna svindlande tempot. Mycket pregnanta blir de rytmiska motiven när de då och då återkommer i fortissimo med första delen unisont i stråkarna och sista fjärdedelen i pianot:



Första gången som trion (B) hörs är tempot nästan halverat (*Molto meno mosso*). Den har ett lyriskt tema:



Scherzodelens presto återkommer med sina två teman. När trion hörs en andra gång bjuder Strauss på överraskningar: Prestotempot fortsätter och temat som spelas i cello, har nu tema 2 från scherzodelen som motstämma i pianot:



En kort coda avslutar. Den börjar stillsamt med långa toner men slutar med det rytmiska motivet från tema 1.

Om man i scherzosatsen kunde ana stildrag som skulle komma att blomma ut i *Till Eulenspiegel*, kan man i den långsamma satsen, *Andante*, mycket väl föreställa sig den blivande sångkomponisten. Hela satsen är fylld av vackra melodier. Formen liknar mest sonatform utan genomföring. Tre teman sätter sin prägel på satsen, alla presenterade i pianot. Först hörs:



Ett annat tema som man lägger märke till är:



Men det som får störst utrymme är:



I återtagningen klingar tema 2 och 3 i nya tonarter och den är även i övrigt inte någon direkt kopia av expositionen.

Finalen, som är byggd i sonatform, har beteckningen *Vivace*. Tre teman dominerar satsen, två med ganska komplicerad rytmik och ett brett melodiskt. Det första innehåller viktiga motiv, som blir föremål för utveckling i genomföringen. De är markerade i notexemplet:



Kanske börjar huvudtemat först i takt 3 (med motiv c) eftersom vi då hör c-moll första gången, men de två första takterna innehåller som sagt viktiga motiv. Nästa tema karakteriseras av sina synkoper:



Det tredje temat hörs först i cello och övergår i violinen. Pianot spelar ett synkoperat ackompanjemang:



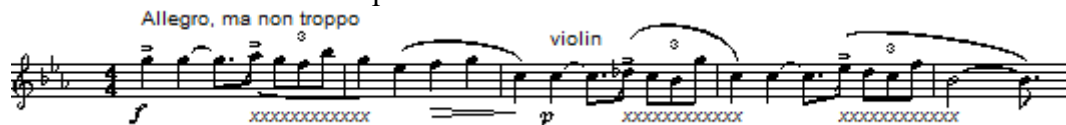
Den långa genomföringen behandlar alla temana. Återtagningen börjar med motiv c (se notexempel ovan). En coda sätter punkt. Den behandlar motiv a-b, tema 2 och fragment av motiv c. Så slutar ett imponerande verk av en tonåring, ett verk som även mogna tonsättare hade kunnat vara stolta över att ha åstadkommit.

Violinsonat Ess-dur op. 18

1. *Allegro ma non troppo* 2. *Andante cantabile* 3. *Andante. Allegro*
1887

Violinsonaten är Strauss sista av ungdomsårens kammarmusikverk. Han skulle aldrig mer återvända till genren, om man bortser från smärre tillfällighetsverk och den stråks sextett som utgör uvertyren till enactsoperan *Capriccio*. Violinsonaten tillkom 1887, det år då Richard lärde känna sopranen Pauline de Ahna, som senare skulle bli hans hustru. Kanske finns det en förälskad 23-åring bakom den passionerade musiken. Verket är populärt men kräver virtuosa exekutörer. Som vanligt i Strauss musik från denna tid finner vi både klassicistiska och senromantiska drag. Satsernas form i stort är klassiska men uppvisar många egensinnigheter, särskilt vad gäller harmonik och modulationer. Tonartsval för temana i expositioner och återtagningar följer t.ex. inte klassiska mönster.

Första satsen, *Allegro non troppo*, är uppbyggt kring två huvudtankar, ett spänstigt rytmiskt motiv (x-markerat i notexemplen) och en mjuk lyrisk fras (z-markerat i notexemplen). Det första hörs i det fanfarliknande huvudtemat, som omedelbart presenteras i pianot följt av violinen. Det rytmiska motivet som återfinns på flera ställen i temat är markerat i notexemplet:

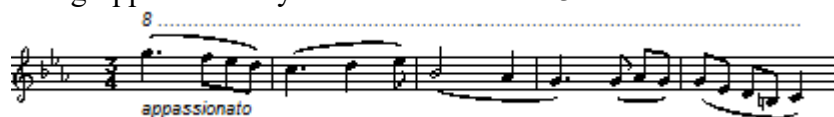


Den andra huvudtanken är en lyrisk fras som inleder nästa tema, även det förlagt till pianot:

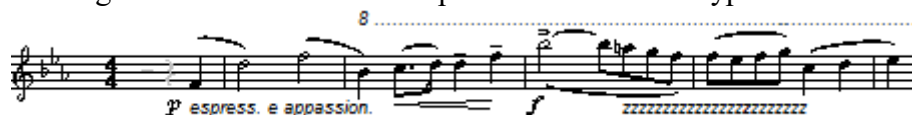


De båda tankarna ställs mot varandra i huvudgruppens slut.

Sidogruppen inleds lyriskt i violinen och i 3/4 takt med ett tema i c-moll



Ytterligare en smäktande melodi presenteras och nu i typisk sidotematontart, B-dur:



Den uppmärksamme lyssnaren lägger också märke till återkomsten av den lyriska frasen från tema 2 (markerat i notexemplet).

En lång genomföring följer. Reprisen, något förkortad jämfört med expositionen, låter endast tema 1, 3 och 4 återkomma. Den börjar med huvudtemat svagt i pianot. Enbart tema 1 spelas i tonikan. Tema 3 hörs i Ess-moll och tema 4 i A-dur! En längre coda med samtliga teman tar vid och ger i slutet det spänstiga huvudmotivet sista ordet.

Mellansatsen, *Andante cantabile*, har överskriften Improvisation. Rubriken får tolkas som att musiken ska göra ett spontant intryck; i själva verket är den naturligtvis lika välplanerad som övriga satser. Den har prägel av nocturne och är tredelad i mönstret ABA. I de vackra melodierna kan man ana den världsberömda sångkompositören. Vid det här laget har han redan komponerat bl.a. *Zueignung* och *Allerseelen* men det är ännu långt till det raffinerade tonspråket i exempelvis *Vier letzte Lieder*. A-delen, som också är tredelad, aba, inleds med en melodi i Ass presenterad i violinen:



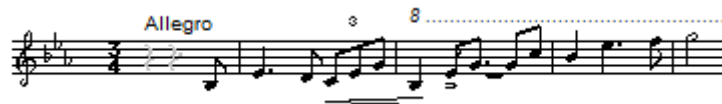
Den följs snart av en lika vacker sång i Ess-dur (b i schemat):



Den första melodin återkommer innan det är dags för det mera passionerade mellanavsnittet, B. Den bjuder också i sin andra hälft på sordinerad violin tillsammans med flyhänta pianofigurer.

Första delen med sina två melodier, nu i varierad form, återkommer och avslutar satsen.

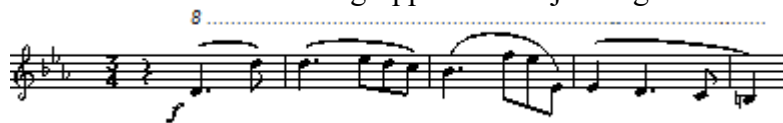
Finalen inleds dystert med ett andanteavsnitt i ess-moll framfört enbart i pianot. Allegrots kommande huvudtema antyds här. Detta presenteras också i pianot. Det är utformat som en uppåtstigande fanfar (Ess-dur) som för tankarna till Rosenkavaljeren:



xxxxxxx

I temat hittar vi den rytmiska figur bestående av fem toner (x-markerade) som är så typisk i satsens huvudtema. Detta är ett inte helt ovanligt sätt att knyta samman verkets satser till en helhet, använt av bl. a. Mendelssohn och många av de franska tonsättare som verkade under andra halvan av 1800-talet, t.ex. Franck, Chausson och Saint-Saëns. Man kan även se att det andra av nedanstående teman visar stora likheter med första satsens sidotema, vad gäller rytmisk struktur.

Som hjälp i ett försök att hitta satsens arkitektur är det enklast att betrakta finalen som skriven i sonatform, men med många utvecklingar och ändringar. De två följande lyriska temana befinner sig t.ex. fortfarande i tonikan. Det första kan dock betraktas som ett andratema i huvudgruppen och följer då gamla konventioner:



Men även det andra, som väl får sägas hamna på sidotematets plats, utspelas i tonikan:



Det går tydligen att göra musik som hänger ihop även om man inte följer gamla sedvanemönster vad gäller tonartsval. Samtidigt som detta "sidotema" spelas hörs snart en rytmisk krumelur i pianot, betecknat scherzando:



I en sats i sonatform ska nu, efter presentationen av temamaterialet, följa en s.k. genomförelse där expositionens teman eller motiv bearbetas och utvecklas. Satsens mellanavsnitt gör just det och börjar med att exploatera scherzandokrumeluren. Men plötsligt hörs ett helt nytt tema i violinen, målat med breda penslar:



Det upprepas, *appassionato*, i pianot till arpeggioutsmyckningar i violinen. Att införa helt nytt material i genomförelsen är ovanligt men inget nytt. Mendelssohn har t.ex. använt sig av detta konsgrepp i sin c-molltrio op 66.

Genomförelsen fortsätter sedan med utveckling av huvudtemat och därefter "sidotemat", varefter de båda temana kombineras. Även scherzandokrumeluren kommer tillbaka.

En återtagning av expositionens teman följer sedan i sedvanlig ordning, dock utan "sidotemat". Att utelämna sidotemat är ovanligt.⁴ En avslutande coda i 6/8 takt utnyttjar framför allt huvudtemat och scherzandokrumeluren.

Till Eulenspiegel – Einmal anders 1894-95,

Strauss mästerverk, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, om en folklig skälm och rebell ur en 1400-talsberättelse, har här arrangerats för 5 instrument i stället för originalets ca 100. Franz Hasenhöhl (Höhl) (1885-1970) som utförde konststycket, var i Wien en känd tonsättare och musikprofessor, vars styrka var orkestrering. Det senare tvivlar ingen på efter att ha hört detta stycke framföras. Genom att slopa repriserna och en del överledningarna kunde verket förkortas från ca 15 minuter till 8-9. De viktiga instrumenten från orkesterversionen, violin och horn finns med i kvintetten tillsammans med klarinett, fagott och kontrabas. Den senare har på sin lott även fått insatser från slagverkssektionen.

Skojaren Till Eulenspiegel var en sammansatt person med både poetiska och vilt trotsiga drag, men hans spratt och sparkar mot myndigheter och andra verkade alltid vara riktade uppåt, mot auktoriteter och överhet. Men det gick illa för honom; till slut fick han dingla i galgen. Någon har betraktat honom som en metafor för den romantiska arketypen av missförstådd rebellisk konstnär.

⁴ När sonatformen utvecklades under 1700-talet, spelades sidotemat i expositionen i annan tonart än tonikan, oftast dominanttonarten. Det var sedan återtagningens "uppgift" att återställa ordningen – efter sidogrupperna och genomförelsens utsvävningar i andra tonarter – genom att upprepa alla teman i tonikan. Om något tema utelämnades i återtagningen var det oftast huvudtemat, eftersom det redan presenterats i tonikan och dessutom ofta fått stort utrymme i genomförelsen.

Huvudpersonens lyriska jag kommer till tals omedelbart i violinens inledningsfras bestående av 4 toner med intervallerna ters, överstigand kvart och liten sekund. Efter- som detta tema inleder sagan har det ofta kallats ”Det var en gång”-temat. Det ska visa sig vara en variant av satsens kanske viktigaste motiv, som här presenteras i augmen- terad (förstorad) form, alltså med förlängda notvärden. Men det dröjer bara några takter innan hornet tar ton med musiklitteraturens kanske mest berömda hornfanfar, och som också är ett av de svåraste att bemästra tekniskt.⁵ Detta utrop kan sägas representera Tills upproriska jag:

Comodo
p violin Tutti
horn

Horn temat utvecklas sedan direkt, men snart hörs ett nytt tema i klarinetten, det mycket viktiga, som inledningstemat var en förstoring av. Det är inte längre trånande som i violinens inledning utan skälmskt, passande mera som en spegling av Tills andra jag:

lively
mf

Temat i denna skepnad blir nu föremål för en längre utveckling.

Verkets ursprungliga titel anger formen som ett rondo men det har knappast den struktur vi normalt förknippar med termen. Visst kommer de ovanstående temana tillbaka – dock ofta förändrade – och visst finns det episoder av annat slag, men någon regelbunden struktur är svår att hitta. Här presenteras därför endast några andra melodier att lyssna efter, utan att närmre gå in på formen.

Man kan t.ex. höra ett kort avsnitt som låter som galopp på en hästrygg:

f p

En annan melodi tas upp i klarinetten:

Comodo
espr.

Detta följs av ett pregnant tema i klarinetten:

klarinet
p

Ett annat hörs först i violinen och avslutas med ett glissando

violin
p espr. gliss.

En folklig melodi tar också plats

b

⁵ Richard Strauss far var en framstående hornist, och någon har antytt att Strauss förutsatte att alla hornister kunde utföra det som pappan kunde spela.

Sextetten ur Capriccio

Andante con moto

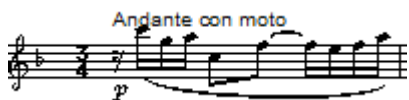
1940-41

Richard Strauss skrev sin sista opera mitt under brinnande krig. *Capriccio* är en opera om opera, ett konversationsstycke, som saknar både *Salomes* dramatik och *Rosenkavaljeren*s vidunderliga arior. Detta kan ha bidragit till att den inte blivit lika populär som många andra av Strauss verk i genren. Librettot skrevs av vännen Clemens Krauss (1893-1954) men idén kom ursprungligen från Stefan Zweig (1881-1942). Kanske ville han skriva en opera med ett innehåll som trotsade barbariet som pågick runt omkring. Om civiliserade personer kunde konversera, varför inte också länder? Och nog bör det ha varit provocerande för makthavarna att man i operan diskuterar kvaliteten i Couperins och Rameaus musik, tonsättare vars musik knappast längre framfördes på Tredje rikets konsertscener.

Handlingen utspelar sig kring 1775 på ett slott i trakten av Paris. Ett sällskap har samlats för att fira grevinnan Madeleines födelsedag. Som nybliven änka uppvaktas hon av tonsättaren Flamand och poeten Olivier Hon är kluven inför vilken av dem hon ska välja. De två får förkroppsliga frågan om vilken konst som står främst, musiken eller litteraturen, en fråga som också kan sägas utgöra operans tema. Den kommer inte att få något svar. Hur skulle en operatonsättare kunna göra på annat sätt, än att lämna frågan obesvarad?

Sextetten, som fungerar som uvertyr, är i operan komponerad av Flamand som en kärleksgåva till grevinnan. Verkets stil är dock varken rokoko eller modernism. Här finns i stället mycket av den stämning som kännetecknar Strauss egen senromantiska stil före sekelskiftet. Med stämmornas kontrapunktik och många dialoger är det ett genuint kammarmusikverk i sin egen rätt.

Den 1-satsiga sextetten har en tydlig tredelad form, som i stort liknar sonatformen. En kort exposition med ett mycket pregnant sidotema följs av ett mycket långt mittparti med genomföringskaraktär. I den avslutande delen återkommer huvudgrupp och sidogrupp, båda i tonikan. I huvudgruppen finns inget pregnant tema men väl ett antal kortare fraser/motiv som sticker ut. Mest betydelsefull är kanske frasen i första takten, som kommer att höras och utvecklas i olika sammanhang:



I slutet av huvudgruppen lösgör sig ur överledningen en fallande skalrörelse med stor uttrycks kraft:



Den leder fram till den första tydliga melodin, sidotemat i C-dur:



Temat beledsagas av bl.a. just första taktens 5 första toner. Efter expositionen börjar en lång genomföring, som inleds mycket dramatiskt med tremolon och upprörda, yppiga passager i violin- och violastämmorna. Här utvecklas nu och vävs samman de olika motiven och temana.

En återtagning, längre än expositionen, avslutar verket med motiv och teman i tonikan.