



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gabriel Fauré, Analytische Untersuchung der
Klavierquartette op. 15 und op. 45 sowie der
Klavierquintette op. 89 und op. 115

Verfasserin

Christina Heinzel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

A.o. Univ. – Prof. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Kompositionstechnik und Stil:	
Melodie und Rhythmik	6
Harmonik, Modulationstechnik und Klang	8
Fauré, der Brahms Frankreichs oder erster Impressionist	11
Klavierquartett Nr. 1, op. 15, c - Moll	16
Erster Satz.....	16
Zweiter Satz.....	22
Dritter Satz	27
Vierter Satz.....	30
Klavierquartett Nr. 2., op. 45, g – Moll.....	34
Erster Satz.....	34
Zweiter Satz.....	39
Dritter Satz	41
Vierter Satz.....	43
Klavierquintett Nr. 1, op. 89, d – Moll.....	46
Erster Satz.....	46
Zweiter Satz.....	51
Dritter Satz	53
Klavierquintett Nr.2, op. 115, c – Moll.....	57
Zweiter Satz.....	62
Dritter Satz	65
Vierter Satz.....	67
Kurze, zusammenfassende Beobachtungen	71
Literaturverzeichnis.....	74
Abstract	76

Einleitung:

Aufgrund des Übergewichtes, das die Fauré – Rezeption auf das Liedschaffen des Komponisten legt, und dabei die Kammermusik vielfach unbeachtet lässt, schien es sinnvoll, sich mit diesem doch sehr aufschlussreichen und weitem Feld näher zu beschäftigen, zumal persönliche Präferenz für Kammermusik mit Klavier weiteren Anstoß gab. Fauré selbst misst der Kammermusik gegenüber Kompositionen mit Orchester einen größeren Wert bei, da das Orchester die Möglichkeit gibt, fehlenden Ideenreichtum durch Klangfarbigkeit zu überdecken. »Dans la musique pour le piano il n'y a pas à user de remplissages, il faut payer comptant et que ce soit tout le temps intéressant. C'est le genre peut-être le plus difficile«.¹ In der deutschsprachigen Literatur findet Fauré wenig Eingang, so wird er beispielsweise in Werken, die sich mit der Musik des 19. Jahrhunderts befassen, oft nicht erwähnt. Dagegen existieren in französischer Sprache einige musikwissenschaftliche Arbeiten, die sich sehr genau mit Faurés Schaffen auseinandersetzen. Was jedoch den französischen Musikwissenschaftlern eigen scheint, ist eine Vorliebe für ästhetisierende Beschreibung von Musik, die eher aus musikphilosophischen Bereichen kommend anmutet. Daher zeigt es sich oftmals schwierig, in den Werkbeschreibungen die subjektiven Empfindungen von objektiven Beobachtungen zu trennen, da erstere vielfach als allgemeingültig und aus der Sache heraus sich begründend dargestellt werden.

Konfrontiert mit der Aussage, Fauré sei der Brahms Frankreichs², wurde dieser zunächst als zentraler Punkt für die Arbeit nachgegangen. Anstelle jedoch Parallelen zwischen diesen beiden Komponisten belegen zu können, traten mehr und mehr Verschiedenheiten auf. Daher wird in der jetzigen Form des Aufsatzes vorwiegend ein Kapitel diesem Thema – Fauré und Brahms - gewidmet sein, das zusammenfassend die Aspekte aus der Literatur aufzählt und Schlüsse daraus zieht. Im Zuge dessen soll auch die Position Faurés zwischen der Romantik und dem Impressionismus erläutert werden. Die Frage inwieweit Fauré zum französischen Impressionismus gezählt werden kann, drängt sich insofern auf, als Fauré in Frankreich eher als Lehrer von Ravel denn als Komponist bekannt ist. Dieses Kapitel wird eher allgemein

¹ [Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Frémiet – Fauré, Philippe: *Fauré, Gabriel-Urbain*, S. 13. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 21672 (vgl. MGG Bd. 03, S. 1878) (c) Bärenreiter-Verlag 1986]

² Erstmals von Aaron Copland geäußert, tritt dieser Vergleich auch in späterer englischer Literatur auf. Das Original – Zitat von Copland konnte ich nicht finden, es wird aber bei Robert Orledge wiedergegeben (Robert Orledge: *Gabriel Fauré*, London, 1979, S. 253).

gehalten sein, denn auf beispielhafte Fälle soll in der jeweiligen detaillierten Analyse der einzelnen Werke eingegangen werden. Es handelt sich hierbei um die Klavierquartette op. 15 und op. 45 und die Klavierquintette op. 89 und op. 115. Die Analyse – Kapitel stellen den größten und umfangreichsten Teil dar, da es bisher kaum eine durchgängige Analyse dieser Werke gegeben hat.

In der Literatur werden einzelne Ausschnitte aus den Werken für Begründung jeweiliger Thesen herangezogen, jedoch gibt es kaum eine detaillierte Analyse um ihrer selbst willen. Bezeichnend ist dabei, dass die französische Literatur sich ausschließlich auf Andeutungen beschränkt und die Werke vorwiegend emotional wertend und metaphernreich beschreibt. Jankélévitch geht dabei so weit, dass er ganz aufhört, über die Musik zu sprechen, dies sogar als „assez peu fauréen“³ und bevorzugt, das Musikstück anzuhören und zu schweigen. Nicht umsonst trägt eines seiner literarischen Werke über Fauré den Titel „*Fauré et l'inexprimable*“. Jean – Michel Nectoux⁴ geht zumindest soweit, formale Übersichten einzelner Sätze zu erstellen. Harmonische Analysen sind kaum zu finden. Neben Max Favre, der einige Stücke bis ins Detail, andere sehr oberflächlich bespricht, versucht einzig Claudia Breitfeld in *Form und Struktur der Kammermusik von Gabriel Fauré*⁵ eine möglichst lückenlose Analyse zu erarbeiten. In ihrem zweibändigen Buch werden aber nicht die einzelnen Werke als Ganzes – außer in Formschemen im zweiten Band – besprochen, sondern jeweiligen Satzformen zugeordnet. Dabei ist es teilweise notwendig, zwischen verschiedenen Kapiteln, die über das gesamte Buch sich erstrecken, hin und her zu wechseln, um einen Satz oder ein ganzes Werk in seiner ursprünglichen Reihenfolge nachzuvollziehen. Eine durchgängige Analyse der in Faurés Werk aufeinanderfolgenden Sätze versucht die vorliegende Arbeit zu geben. Auch soll erzielt werden, die analytischen Bemerkungen möglichst wertfrei zu behandeln. Großteils wird dies auf reines beobachten hinauslaufen, um der Gefahr zu entgehen, zu spekulative Thesen oder Begründungen anzuführen. Obwohl Breitfeld ihre Arbeit in einem eher sachlichen Rahmen hält, kommt auch sie nicht von Spekulationen frei. So bleibt über allen Werk – und Themenanalysen die Theorie bestehen, Faurés Musik erhielte ihren eigentümlichen Charakter durch die französische Sprache, und könne daher von Rezipienten aus nicht – französischsprachigen Kulturkreisen nicht in adäquatem Maße verstanden werden.⁶

³ Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, S. 255: übersetzbar etwa mit „kaum für Faurés Musik geeignet“.

⁴ Nectoux, Jean – Michel: *Fauré*; Paris, 1972

⁵ Breitfeld, Claudia: *Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré*, Bd. I und Bd. II; Kassel, 1992

⁶ Breitfeld, S. 43

Ein weiteres Kapitel der vorliegenden Arbeit soll die Kompositionstechnik und Faurés Verhältnis zu Melodie, Rhythmus, motivisch – thematischer Arbeit, Begleitstrukturen und tonartlichen Erscheinungen umreißen und einen Überblick über die in der Literatur vertretenen Thesen vermitteln. Dabei ist es natürlich beinahe unvermeidbar, dass Überschneidungen zwischen den einzelnen Kapiteln oder wiederholtes Erwähnen eines Sachverhaltes sich ereignen.

Weniger berücksichtigt wird der biographische Teil, da dieser leicht und vielfach in der Literatur nachzulesen ist. Auch wenn die These vertreten wird, die Musik gebe das Leben des Komponisten wieder, so distanziert sich Fauré von dieser Interpretationsweise, und lehnt außermusikalische Bezüge für sein Schaffen in seiner Kammermusik ab (eine Ausnahme stellt der langsame Satz aus op. 45 dar, worauf im einschlägigen Analysekapitel eingegangen wird)⁷. Die folgenden Analysen werden daher versuchen, möglichst neutral und aus der Musik selbst heraus dies zu veranschaulichen.

⁷ MGG, Bd. 3; S.1878; s.o.

Kompositionstechnik und –Stil:

Melodie und Rhythmik:

Fauré gilt in Frankreich vorwiegend als ein Komponist der Melodien.

„Romanze als Ausgangsform der französischen ‚Mélodie‘, die gerade in Gabriel Fauré einen ihrer Vollender fand“⁸. In den Jahren um 1902 konstatiert Beltrando-Patier diese Vollendung: „c’est l’apogée de la mélodie romantique, [...] du raffinement et de l’expression“⁹ und bezieht dabei neben Fauré Ernest Chausson und Henry Duparc mit ein. Die oft erwähnte Einfachheit der Melodiezüge begründet Jankélévitch durch „ingénuité“ in Faurés jungen Jahren und in seinem Spätwerk durch „austérité“.¹⁰

Beltrando-Patier spricht von „primauté de la mélodie“¹¹ bei Fauré und begründet dies mit Faurés *Herkunft* vom Liedschaffen. Ähnliche Meinung vertritt Breitfeld, indem Sie Faurés Themen etwas „genuin liedhaft[es]“¹² unterstellt.

Die Wichtigkeit der Melodie im Werk Faurés wird in den meisten Quellen hervorgehoben, so auch von Robin Tait, der der Melodie denselben essentiellen Wert zuspricht, wie etwa der Harmonik und dem Rhythmus, jedoch nicht von einem Primat der Melodie spricht.¹³

Gleichzeitig hebt Johanson hervor, dass die Melodie nicht nur als Produkt der Harmoniefolgen zu sehen ist, sondern eher das Umgekehrte der Fall ist.¹⁴ „Charakteristisch [ist] für Fauré, dass manches, was die Thematik seiner Werke kennzeichnet, melodischer Natur ist“¹⁵. Da Melodie und formales Geschehen eng miteinander verbunden ist, bildet die Melodie ein wesentliches Element der „Formwerdung“¹⁶, was kennzeichnet für den Stil Faurés ist. Dennoch tauchen die Melodie, motivische Verarbeitung und der thematische Ablauf selten in die Begleitung hinein, welche vielmehr eine Ausharmonisierung und klangfarbige Untermalung beinhaltet. Favre definiert die Abgrenzung von rein melodischen und thematischen Elementen folgendermaßen: „das melodische Geschehen ist dann

⁸ Favre, S. 13

⁹ Beltrando – Patier, S. 573

¹⁰ Jankélévitch, Fauré et l’inexprimable, S.40 ; siehe auch : Beltrando – Patier, S. 572

¹¹ Beltrando – Patier: S.556

¹² Breitfeld, S. 255

¹³ Tait, S. 155: „melody [...] as an vital element of his music, as vital as these of harmony and rhythm.“

¹⁴ Johanson, S. 69

¹⁵ Favre S. 47

¹⁶ Favre, S. 40

thematisch, wenn es auf formale Entwicklung bezogen wird. Der Massstab reiner Melodik dagegen liegt in einer Sphäre, die das Einzelwerk nicht konstruktiv bestimmt, sondern es umfasst: in den Gesetzen der Bewegung¹⁷.

Das faurésche Thema „bildet eine selbstständige Bewegungseinheit, die grundsätzlich Ansatz, Steigerung, Höhepunkt und Entspannung umfasst,¹⁸ weshalb die Literatur dazu tendiert, den Melodien eine Wellenform zuzuschreiben, da sie häufig aus einer aufsteigenden und einer absteigenden Linie (oder umgekehrt), die instantan aufeinanderfolgen, sich zusammensetzen. Besonders ausführlich behandelt Max Favre die Form der Wellenbewegungen. Er unterscheidet zwischen dem „einfache[n] Bewegungszug¹⁹, der aus einem Wellenberg oder Wellental besteht, und nicht weiter in einzelne Motive unterteilbar ist. Im häufigeren Fall liegt einem Thema eine Bogenform zugrunde, bei der sich Entspannungs- und Steigerungselemente motivisch voneinander abgrenzen lassen. Auf den ersten Blick scheinen solche Wellenformen nicht symmetrisch, jedoch zeigt sich, dass, auch wenn beispielsweise der Höhepunkt einer Welle eher an ihren Schluss gerückt wird, die Entspannungsstrecke in Notenwerten verlängert wird. Die äußere Symmetrie einer Welle wird aufrechterhalten durch die jeweils fallende Anfangs - und Schlusslinie. Öfter tritt dennoch eine Verschiebung des Höhepunkts in Richtung Wellenende auf, „zugunsten der Schlussstrebigkeit²⁰. Ein Beispiel für eine solche Welle stellt das zweite Thema des ersten Satzes aus op. 89 dar. Teilweise ereignet sich eine Art Ausholen, bevor die eigentliche Bewegungsrichtung beginnt, d. h. die melodische Linie sinkt beispielsweise nach unten ab, auch wenn sie eigentlich aufsteigen sollte, um dieses Aufsteigen zu intensivieren. Solche Bewegungen werden klarerweise von Dynamik und Instrumentierung „unterstützt und in umfassenden Zusammenhang gestellt [zu einer] Themengestalt²¹.

Der Verlauf der Melodien bahnt ebenfalls das rhythmische Muster für den gesamten Satz, da Motivteile aus den melodischen Bögen entnommen und für die weitere Verarbeitung entscheidend sind. Die Wiederkehr eines Themas oder Motivs lässt sich oft nur an seinem

¹⁷ Favre, S. 141

¹⁸ Ebenda, S. 48

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Favre, S. 52

²¹ Breitfeld, S. 92 und Favre, S. 49

Rhythmus festlegen, sowie die Anspielung an ein Motiv. Dadurch werden Melodie und Rhythmus untrennbar. „Faurés Melodien sind so konzipiert, dass lange Zeit Schwerpunkte und Gewichtungen überwunden werden, und doch ist die einzelne Tondauer über weite Strecken markant akzentuiert.“²² Breitfeld betont das Zeitgefühl Faurés für „melodische Einheiten, [das] ein festes inneres Maß [ist].“²³ Die melodischen Einheiten weisen in langsamen Sätzen eine „relative Geschlossenheit“ auf und geben trotzdem „Raum für Erweiterung und lockere Struktur“.²⁴

Melodie bewegt sich vor allem bei langsamen Sätzen in „modalem Tonraum“, definiert durch die „Lage der Halbtöne, Tetrachorde und häufige Quintbewegung“²⁵, wobei sich die Melodielinie häufig im plagalen Ambitus bewegt und erst im weiteren Verlauf in den authentischen Bereich übergeht. Marie-Claire Beltrando-Patier sieht Faurés Wahl des Quintumfangs für viele seiner Melodiezüge als Folge seines Gehörleidens, welches ihn jeweils die hohen Töne um einen Halbton höher, und die tiefen Töne um einen Halbton tiefer als real, wahrnehmen ließ.²⁶ Folglich dürfte diese Form der Melodiewahl erst nach 1902 eintreten (op. 89 entstanden 1906, op. 45 aber entstanden 1886).

Das so häufig in der Literatur erwähnte Fließen der Musik hängt unter anderem damit zusammen, dass die Melodielinie sich über Taktgrenzen und/oder Taktschwerpunkte hinwegsetzt; aber nicht im Sinne von Synkopen (die ja das Metrum verstärken), sondern als hemiolische Verschiebungen und Überbinden von Notenwerten auf den folgenden Schlag im Takt (oder im nächsten Takt). Die oft langgezogenen Motive mit teilweise Überbindung von ganzen Noten über mehrere Takte lassen dennoch die Klänge nicht „zerfließen, da sie eine gewisse Entschlossenheit und Festigkeit aufweisen.“²⁷

Harmonik, Modulationstechnik und Klang:

Wie bereits erwähnt bleibt dem Klavier häufig die Funktion des klangmalenden Elements, während die Streicher das melodisch – thematische übernehmen; der Streichersatz wird oft homophon und unisono geführt und der Begleitung gegenüber gestellt. Dabei gibt das Klavier

²² Breitfeld, S. 70

²³ Breitfeld, S. 82

²⁴ Ebenda.

²⁵ Breitfeld, S. 255

²⁶ Beltrando – Patier, S. 569: « la conséquence logique [de sa] surdité est la réduction de l’ambitus »

²⁷ Breitfeld, S. 70

eine metrische Struktur an. Erst in späteren Werken wird der Streichersatz in sich polyphon aufgespalten. Diese Beobachtungen beziehen sich vorwiegend auf die Kopfsätze der Werke, denn bereits im zweiten Satz des Klavierquartetts op. 15 kehren sich die Rollen um, und die Streicher fungieren über weite Strecken als Begleitung.

Durch die starke Hinwendung zur Melodie erhält die Themengestaltung eine lineare Form, hinter der die vertikale Richtung zurückfällt und auf diese Weise zwei Klangräume nebeneinander bestehen können, und die Klänge „ambivalent“²⁸ oder in ihrer harmonischen Funktion zweideutig werden können²⁹.

Auch für „Farbwirkungen“ lässt sich die „tonartliche Unbestimmtheit“³⁰ einsetzen. In Faurés spätem Schaffen, verwendet er kaum mehr entlegene Tonarten (entfernte Kreuz – oder B – Tonarten) im Gegensatz zu seinem sonstigen Werk.

Allgemein scheint Fauré die Molltonarten zu bevorzugen, da die Molltonleiter durch die „schwankende sechste und siebte Stufe eine größere Modulationsfähigkeit als die Durtonleiter aufweist und mehr Möglichkeiten zu überraschenden mediantischen und rückungsartigen Klangwirkungen bietet.“³¹ Sogar bei den, in einer Durtonart stehenden Werken, wird oft schon recht bald nach Moll gewechselt.

Um zwischen Tonarten wechseln zu können, bevorzugt Fauré mediantische Beziehungen. Ebenso verwendet er Sext – und Quartsextakkorde, sowie der halb verminderte Septakkord, welcher aus 2 übereinandergestellten kleinen Terzen und einer daraufgesetzten großen Terz besteht; in seinem Frühwerk finden sich viele neapolitanische und übermäßige Sextakkorde und übermäßige Dreiklänge.³²

Die Tonika wird oft umgangen oder gar gemieden und erscheint erst „nach längeren Entwicklungen, die voller drängender Spannungen sind“³³ in einer abschließenden Kadenz (beispielsweise am Ende einer Viertaktgruppe einer Periode).

Faurés spätere Werke erreichen beinahe die Grenze der Dur – Moll – Tonalität.³⁴

Vor Mitte des 19. Jh. war die Funktion des halbverminderten Septakkordes eindeutig definiert, entweder als II7 in Molltonarten oder als VII7 der Dominante in

²⁸ Breitfeld, S. 83

²⁹ Vgl.: Johansen, S. 82, Fußnote 24; Und: Tait, S.22

³⁰ Favre, S. 127

³¹ Favre, S. 128

³² Vgl.: Tait, S. 21: „full of neapolitan and augmented 6th relations.“

³³ Favre, S. 130

³⁴ Vgl. Favre, S. 132

Modulationsdurchgängen. Schumann benutzt diesen Akkord als II7 in Durtonarten, was von Fauré aufgenommen wurde³⁵. Er setzt den Akkord als mehrdeutiges Element ein, um leicht zwischen Tonarten wechseln zu können. Tait's Ansicht nach verstärkt die funktionale Mehrdeutigkeit die eigentliche Grundtonart.³⁶

Der halbverminderte Septakkord erscheint als chromatisch erweiterter Akkord auf fast jeder Stufe der diatonischen Skala, der übermäßige Septakkord wird mit „Ruhe, Frieden und Liebe“³⁷ konnotiert, der verminderte Septakkord erscheint vor allem im Kontext melodisch-harmonischen Fließens; zwar ist der halbverminderte Septakkord eine Ableitung aus dem tonalen System, lässt sich aber in modale Strukturen einbinden.³⁸

Außer den vorgestellten Elementen arbeitet Fauré gern mit enharmonischen Umdeutungen als „unsichtbare Modulation“.³⁹

Charles Koechlin äußert sich zur Harmonik Faurés wie folgt: « si l'on réfléchit à cette question de « l'harmonie vivante », on comprend que l'accord isolé n'est qu'un élément et plutôt accessoire. L'enchaînement des accords, la manière de réaliser cette succession et surtout son rapport au chant, à l'évolution de la phrase et à la nuance de la sensibilité, voilà l'essentiel »⁴⁰.

Faurés Hinwendung zur modalen Kompositionsweise liegt laut Robin Tait in deren Einfachheit, Stimmungen und Gefühle in Musik darzustellen. Das Einflechten eines lydischen Modus⁴¹ in eine Durskala bringt Aufhellung, wohingegen der verminderte Septakkord Eintrübung bewirkt. Wenn diese beiden Elemente zusammengefügt werden, wie so oft bei Fauré, wird die Musik mehrdeutig bzw. mehrschichtig und sorgt für Faurés „reputation of inaccessibility.“⁴² Dies erwähnt auch Beltrando – Patier, indem sie die Originalität Faurés in einer besonderen Wahl der Mittel sieht, was seine Musik für Laien schwer verständlich zu machen scheint und den Musikern vorbehalten bleibend macht.⁴²

Wie bei fast allen Komponisten versucht die Rezeptionsgeschichte auch Faurés Schaffen in drei Perioden zu unterteilen. Französische Autoren neigen eher zu einer zweiteiligen Einordnung in Frühstil und Spätstil, was möglicherweise dem Werk näher kommt. Dabei

³⁵ Vgl. Tait, S. 23

³⁶ Siehe ebenda, S. 26

³⁷ Ebenda, S. 29

³⁸ Ebenda, S. 95

³⁹ Ebenda, S. 146

⁴⁰ Charles Koechlin, S. 157

⁴¹ Tait, S. 180

⁴² Beltrando – Patier, S. 557: „musique pour les musiciens.“

nimmt die frühe Schaffensphase einen geringeren Raum ein, denn op. 45 zählt eher schon zum Spätwerk: das Thema ist weniger eingängig, die Dualität der Themengestaltung geht zurück, die Klangfarbenmalerei der Instrumente ist fortgeschritten.

Fauré, der „Brahms Frankreichs“⁴³ oder erster Impressionist?

Soweit aus Faurés Schriftverkehr ersichtlich, empfand Fauré keine Begeisterung für Brahms' Musik; sein Sohn, Emmanuel Fauré-Frémiet behauptet sogar, sein Vater hätte Brahms' Werk kaum gekannt. Faurés Bemühungen, Brahms schätzen und lieben zu lernen blieben vergeblich. In einem Artikel Faurés in *Le Figaro* vom 21.03.1904 spricht er Brahms „rien d'assez puissant et victorieux“⁴⁴ zu.

Dennoch wird in der Fauré – Rezeption vielfach eine Ähnlichkeit zwischen Brahms und Fauré konstatiert. Vermutlich liegt die Begründung vor allem in einer „gewissen äußerlichen Würde“ (→ Aussage Manfred Angerers in einem Gespräch), und in formalen Parallelen. Auf der Suche danach lässt sich einiges verblüffend Deckungsgleiches finden, es zeigt sich aber gleichzeitig wie unterschiedlich die ähnlichen Ansätze und Kompositionsverfahren sich auswirken. Es handelt sich „eher [um] unbewusste geistige Verwandtschaften, die beide in ihren kompositorischen Verfahren zu derselben Technik greifen lassen.“⁴⁵

Gemeinsame Vorlieben schlagen sich zunächst in der Wahl der kleineren Gattungsformen nieder, wie Lied und Kammermusik, sowie der „Verzicht, die Massen zu gewinnen“⁴⁶.

Anders als die Lieder und vielfach allgemein die Thematik Brahms', ist in Faurés Liedern kein Einfluss der Volksmusik vorhanden.

Fauré und Brahms behalten die klassischen Formen bei und suchen nicht (im Gegensatz zu Schumann) nach deren Auflösung. Fauré „strebt neuer Festigung [...] des klassischen Gleichgewichts [...] zu.“⁴⁷. In der Rezeptionsgeschichte wurden Brahms und Fauré zeitweilig ähnlich übergangen, da sie keine augenscheinlichen Neuerungen in die Musikgeschichte

⁴³ Claudia Breiffeld: *Die Cellosonten von Brahms und Fauré*, S.67 in: *Gabriel Fauré, Werk und Rezeption*, hrsg. Peter Jost, Kassel, 1996: Breiffeld zitiert Robert Orledge, der seinerseits Aaron Copland zitiert. Orledge selbst ist von dieser Äußerung weniger überzeugt: „Fauré can only be considered as the ‚Brahms of France‘ in equivalent artistic terms, and not through any direct parallels in musical content“, Robert Orledge: *Gabriel Fauré*, London, 1979, S. 253

⁴⁴ Breiffeld in Jost, S.66

⁴⁵ Ebenda, S.68

⁴⁶ Max Favre: *Gabriel Faurés Kammermusik*, Zürich, 1947, S.37. es wird hier nicht ersichtlich, ob Favre bewusst auf Schumanns Artikel *Neue Bahnen* und damit auf Brahms anspielt.

⁴⁷ Ebenda, S.33

brachten. In Bezug auf Brahms wurde dieses Vorurteil, wie allseits bekannt, bereits durch Schönberg berichtigt. Fauré fand in Copland einen Fürsprecher, der auch als erster die Parallele zu Brahms zog und ihn (Fauré) als zu wenig beachteten Meister vorstellte.

„Eine falsche Auffassung glaubt, ein starker und eigenständiger Künstler müsse sich immer in einer revolutionären Haltung äußern. Deshalb werden die Stillen unter den Neuerern gerne als zwar begabte, aber doch klassizistisch-konservative Komponisten betrachtet [...]“⁴⁸. Diese auf Fauré bezogenen Aussage Favres könnte genauso der frühen Brahms-Rezeption gelten. Arnold Schönberg erläutert in *Stil und Gedanke* die vermeintliche Uneingängigkeit der Musik Brahms‘, die die Brahmsrezeption unterstellt, folgendermaßen: „da ihre Motivik nicht durchs Ohr allein, sondern erst auf dem Papier zu enträtseln ist“⁴⁹.

Neben formalen Übereinstimmungen in ihren Werken, ist beiden Komponisten eine „Vertrautheit mit alter Musik“⁵⁰ gemeinsam: Brahms erwarb sich diese Kenntnisse im Selbststudium, für Fauré war sie Grundstein seiner Ausbildung an der Ecole Niedermeyer. Beide Komponisten verbinden daher Gregorianik und modale Schreibweise mit neuer, an Dur - /Molltonarten gebundener, Musik. Auch der Impressionismus verwendet mittelalterliche Modi; der Gregorianische Gesang bedeutete Debussy die Grundlage „für gute Musik“⁵¹, was also beinahe zwangsläufig zur Verwendung modalen Elemente und Saklenschnitten führen musste. Fauré äußert sich über Gregorianik wie folgt: « oserait – on affirmer que telles lignes mélodiques [chant grégorien], telles trouvailles harmoniques d’apparition récente n’ont point leur racines dans un passé dont nous croyons si éloignés et si dégagés? »⁵²

Dennoch grenzt Fauré sein eigenes Schaffen generell deutlich von dem Debussys ab, mit seiner Aussage, in welcher er sich fragt, wie er Fauré bleiben könnte, wenn er gleichzeitig Debussy lieben würde.

Allgemeine Parallelen in der Kompositionsweise:

Fauré und Brahms lassen die Grundtonart ihrer jeweiligen Kammermusikwerke oft nur verschleiert auftreten, oder erreichen die Tonika erst nach Umwegen über entferntere Tonarten, wobei dies sich in Faurés Musik um einiges stärker ausprägt. Brahms verwendet doch oftmals klare harmonische Folgen, was Fauré sehr sparsam einsetzt.

⁴⁸ Ebenda, S.34

⁴⁹ Breitfeld in Jost, S.67

⁵⁰ Ebenda, S.67

⁵¹ Ebenda

⁵² Zitiert in Breitfeld, *Form und Struktur*, S.82

Eine gewisse Vorliebe für Sextakkorde, mediantische Tonbeziehungen und plagale Kadenzformen ist beiden eigen. Enharmonische Verwechslungen, nicht nur um Sätze miteinander zu verbinden, sind ein von Brahms häufig angewandtes Mittel, ebenso für Fauré.⁵³

In der Kammermusik bedienen sich sowohl Brahms als auch Fauré der orchestralen Spielweise des Klaviers, das Klangteppiche schafft, auf denen sich die Melodielinie ausbreiten kann. Doch Brahms überlässt auch dem zunächst in Begleitfunktion stehenden Klavier Eingang in motivisch-thematische Verarbeitung, während Fauré in den meisten Fällen dem Melodieblock diese Aufgabe vorbehält, und das Klavier vorwiegend für die Farbgebung zuständig bleibt. Das Klavier, das in seiner Rolle als Begleitinstrument sich häufig in Tremoli bewegt, wird von beiden Komponisten mit harmonischen Rhythmen ausgestattet. Diese dienen Fauré häufig zur Verschleierung der Taktgrenzen und Taktschwerpunkte. Sie unterstreichen und „ordnen die Farbigkeit [der] Klänge, [geben ihnen] Richtung und Maß“⁵⁴. Das Spiel mit Farbwerten erweckt den Eindruck eines gewissen Flirrens und eines Licht-Schatten-Gebildes, was an impressionistische Hauptmerkmale denken lässt. Jedoch bleibt trotz aller harmonischen und rhythmischen Verschleierungstechniken in jedem Akkord und jeder Harmonie ein tonales oder melodisches Streben in bestimmte Richtung erhalten, was Spannung erzeugt bzw. aufrechterhält. Die Musik der Impressionisten dagegen ist frei von tonaler oder harmoniebedingter Gebundenheit, so kann sie ohne erkennbares Ziel sich bewegen. „Die beinahe freitonal anmutenden Klänge [in Faurés Musik] sind eine Art des Komponierens, die zu dieser Zeit noch unüblich war, [und] ebnete den Impressionisten den Weg.“⁵⁵ So eindeutig formuliert kann Fauré als Wegbereiter des französischen Impressionismus stehen, nicht jedoch als Impressionist selbst. Brahms‘ harmonische Rhythmen fungieren vor allem als Einleitung der jeweiligen Formteile innerhalb eines Satzes. Mittel zur Verschleierung des durch Takte vorgegebenen Metrums sind vorwiegend hemiolische Bindungen.

Die Musik beider Komponisten wurde in ihrer Rezeptionsgeschichte mit Adjektiven wie „spröde“, „herb“ oder „schwer zugänglich“⁵⁶ belegt. „Quadratische Strukturen [beide

⁵³ Dazu, die Ästhetik bewertend äußert sich Jankélévitch, S. 250: « l'équivoque enharmonique est aussi une admirable économie de moyens. »

⁵⁴ Breitfeld in Jost, S.72

⁵⁵ Raphaela Hasenauer: Impressionismus in der Musik; Diss., Wien, 2009; S.144

⁵⁶ Breitfeld in Jost: S.67

verwenden vorwiegend 4-Taktgruppen], distanziertes Maßhalten [...] und Ausgewogenheit zwischen Ruhe und Bewegung [brachte die] Musik beider mit dem ‚klassischen‘ in Verbindung“⁵⁷ und lieferte sie damit dem Vorurteil des rückwärtsgewandten Komponierens aus.

Das sich am auffälligsten durch die Werke ziehende, gemeinsame Element besteht in der motivisch-thematischen Arbeitsweise beider Komponisten. Den Themen liegt meist ein motivischer Kern, der aus wenigen Noten bestehen kann, zugrunde. Diese motivische Keimzelle (auch mehrere möglich) bildet die Grundsubstanz, aus der alles weitere abgeleitet wird, sei es durch Umkehrung, rhythmische oder melodische Dehnung/Verkürzung, Sequenzierung, Versetzung der einzelnen Einheiten, oder ähnliches. Diese in Bezug auf Brahms als „entwickelnde Variation“ bekannte Technik wird in der Analyse der ausgesuchten Werke Faurés u.a. in dessen Fortspinnungstechnik ihre Parallele finden. Auch das in der klassischen Sonate obligatorische Gegenthema leitet sich aus der beschriebenen melodisch-rhythmischen Keimzelle ab.

Der Ambitus der Melodielinien beschränkt sich bei beiden Komponisten häufig auf einen Quart- oder Quintraum, worin sich unter anderem Bezüge zur modalen Kompositionsweise zeigen. Der Einfluss des Volksliedhaften veranlasst Brahms zu solchen Melodiezügen, die manchmal nur aus Verbindung von Sekunde und Terz bestehen und ein „Urmodell der melodischen Gestaltung“⁵⁸ darstellen, wohingegen Fauré keine Volksliedelemente in seine Musik aufnimmt. Die Kompositionsweise äußert sich also ähnlich, entstammt jedoch völlig verschiedenen Beweggründen. Vielmehr handelt es sich im Falle Faurés um rein modal motiviertes Komponieren. Später wird dieser reduzierte Ambitus auf Faurés schlechter werdendes Gehör zurückgeführt (s. Kapitel „Melodie“, Zitat Beltrando-Patier).

Trotz einer vermeintlichen Abstraktheit der brahmsschen Melodik, bleibt ihr die Wirkung des „Urvertrauten“⁵⁹; dagegen wirken Faurés Melodien stilisierter und hintergründiger. In der französischen Literatur finden sich kaum Versuche, diese beiden Komponisten zu vergleichen, eher noch wird Schumann in Verbindung mit Fauré genannt. Jean – Michel Nectoux zieht einmal in seiner Besprechung des Klavierquartetts op. 45 eine Parallele zwischen Fauré und Brahms, indem er ein Nebenthema aus dem langsamen Satz als „Thème brahmssien“⁶⁰ bezeichnet, ohne aber näher zu erklären, was das *Brahmssche* dieses Themas

⁵⁷ Ebenda

⁵⁸ Breitfeld in Jost; S.73

⁵⁹ Ebenda

⁶⁰ Nectoux, S. 64

ausmacht. Vermutlich liegt es an der Akkordstellung, da sowohl Brahms als auch Fauré häufig Sextakkordstellungen verwenden und über weite Strecken beibehalten.

Brahms' „innere Einstellung zur musikalischen Intuition“⁶¹ unterscheidet sich grundlegend von derjenigen Faurés. Dem *Einfall* misst Brahms beinahe keine Bedeutung bei. Die *Idee* ist nichts weiter als Zufallsprodukt. Einzig die Verarbeitung ist das, was „zählt“⁶². Fauré hingegen stellt die Idee nicht hinter der Verarbeitung zurück. Er bleibt trotz seiner diffizilen Kompositionstechnik, die an Brahms erinnert, ein Komponist der Melodie.

⁶¹ Ebenda, S.73

⁶² Ebenda

Klavierquartett Nr. 1, op. 15, c – Moll:

Entstanden im Jahr 1879, in einer Zeit, als Fauré in einer Art Wagner – Begeisterung schwelgte⁶³, wird das Klavierquartett op. 15 von Jankélévitch als „délicieux quatuor“⁶⁴ bezeichnet, und gilt als „mustergültige Befolgung der Regeln der klassischen Sonatensatzform“⁶⁵. Vor allem bezieht sich diese Aussage auf den Kopfsatz und, wie in der Klassik geradezu üblich, ist dieses Werk kopfsatzlastig. In der Rezeptionsgeschichte machte es einen derartig starken Eindruck auf die Hörer, welcher dazu führte, das 2. Quartett, op. 45 weniger zu beachten.⁶⁶ Bemerkenswert ist, dass trotz der Anziehung, die Wagners Musik auf Fauré ausübte, dieser in seinen Kompositionen völlig andere Wege ging, was schon allein die kleine Besetzung andeutet.

Das Werk wurde am 14. Februar 1880 in der Société Nationale uraufgeführt, mit Fauré als Pianist. Im Jahre 1884 wurde es bei J. Hamelle in Paris verlegt.

Erster Satz:

Der erste im $\frac{3}{4}$ -Takt stehende Satz beginnt mit auskomponierter Stille, als Pausen notiert, die fast den ganzen ersten Takt ausfüllen. Erst auf den letzten Schlag des ersten Taktes, als Sechzehntel – Auftakt, setzt das Thema⁶⁷ unisono in den Streichern forte ein. Dieses innerliche Vorauszählen ist ein Charakteristikum Faurés und wird sich durch die weiteren hier zu besprechenden Werke in abgewandelter Form durchziehen.⁶⁸ Dieses ausgezählte Schweigen der Instrumente empfindet der Hörer erst im Nachhinein mit dem Themeneinsatz. „bevor die Musik einsetzt, soll Ruhe geschaffen werden“.⁶⁹

Das Klavier folgt den unison einsetzenden Streichern nach dem ersten Schlag des zweiten Taktes mit „nachsschlagenden, harmonieschweren Achtelakkorden.“⁷⁰ Die versetzten „harmonischen Rhythmen“⁷¹ im Klavier erwecken hier den Eindruck eines zweigeteilten

⁶³ Rostand, S. 59 : «grands enthousiasmes wagnériens »

⁶⁴ Jankélévitch, Vladimir: Fauré et l'Inexprimable, Paris (Plon), 1974, S.250

⁶⁵ Breitfeld, Claudia: Form und Struktur ..., S.104

⁶⁶ Vgl. Rostand, Claude: L'Œuvre de Fauré; in : La Flute de Pan , Collection d'Études musicales corrigées par Roland Bourdariat ; 1954, S.60 : « l'œuvre fait trop souvent oublier qu'il existe encore un second quatuor d'une beauté plus grande encore[...]. Energique beauté du premier quatuor, [...], jaillissement d'idées splendides. »

⁶⁷ Nectoux bezeichnet dieses Thema als „thème viril, scandé à contretemps par des accords plaqués au piano », S.29

⁶⁸ Breitfeld: Form und Struktur, S. 28: eine „innere Vorbereitung, ein stilles Vorausempfinden des musikalischen Geschehens, [...] das durch die Notation ausdrücklich verlangt wird.“

⁶⁹ Breitfeld, Form und Struktur, S.65

⁷⁰ Ebenda, S.28

⁷¹ Tait, S.204: „Fauré blurs the edges“ in rhythmischer und melodischer Weise.

Taktes und verschleiern den eigentlichen $\frac{3}{4}$ - Takt. Das Klavier erhält die Funktion, durch Begleitung die Melodie zu intensivieren. „celui-ci [das Klavier] affirme le rôle prépondérant qu’il assume dans l’esprit concernant, tout au long de l’œuvre.“⁷²

Der Themenbeginn erstreckt sich nach klassischem Vorbild auf eine viertaktige auf der Dominante endende Einheit. Die strenge Viertaktigkeit wird im Nachsatz aber sofort „erweitert“⁷³, auch erscheint dieser eher als melodische Fortspinnung. Die Melodie wird auf der dritten Stufe weitergeführt, verläuft nach g – Moll (T.14), über As – Dur und f – Moll skalenförmig⁷⁴ zur Grundtonart zurück. Hier schlägt sich Faurés Vorliebe für plagale Schlüsse im Kadenzschritt f – c nieder. Ab Takt 17 leitet das Klavier in absteigender Linie in die Fortspinnung über. Hierbei wiederholt sich der Themenbeginn in der Violine und reduziert sich im weiteren Verlauf auf die erste „Dreiklangsfigur.“⁷⁵ Die Kernsubstanz besteht primär aus zwei Wertigkeiten, Achtel und Sechzehntel, denen das punktierte Achtel angefügt wird. Das Thema wird oktavversetzt, begleitet von einer in Sextolen fortschreitenden Arpeggio – Bewegung⁷⁶, anstelle der nachschlagenden Achtel vom Themenbeginn. Alles Folgende leitet sich aus dem Motiv der ersten vier Takte ab. Das Hauptthema ist „so angelegt, dass es sich [...] öffnen und nahezu auflösen kann, bis nurmehr Laufwerk im Klavier die Aufgabe übernimmt, den Hauptsatz zu beenden und das 2. Thema einzuleiten.“⁷⁷

Ab Takt 31 führen die Streicher in Vierteln die Dreiklangsbrechungen fort, finden sich in Takt 33 zu einem übermäßigen Dreiklang über ces zusammen, und enden über dem Septakkord von B ohne ihn aufzulösen. Dies bleibt dem Klavier überlassen, welches in absteigender Linie zum Seitensatz überleitet (T.38). Die Verwendung des übermäßigen Dreiklangs und Akkorden in Quart – Sext - Stellung erlaubt Fauré, von jedem der drei Töne aus zu modulieren und gewährleistet ihm Flexibilität.⁷⁸

⁷² Nectoux, S.29

⁷³ Breitfeld, Form und Struktur; S. 42

⁷⁴ Vgl.: Favre, S.186

⁷⁵ Breitfeld, Form und Struktur, S. 105

⁷⁶ Nectoux :, S .29 : « un arpège de quatre octaves, au piano, introduit le second thème que chantent successivement l’alto, le violon et le violoncelle »

⁷⁷ Breitfeld, Form und Struktur, S.114

⁷⁸ Vgl. Tait, S.27

Der Seitensatz steht traditionellerweise in der Dominante oder, wie hier, in der Durparallele, also in Es – Dur. Er ist hier „nicht im Sinne eines Gegenpols, [...], zu verstehen, sondern es handelt sich einfach um eine andere harmonische Ebene.“⁷⁹

Es geht Fauré zunächst weniger um Gegenüberstellung von verschiedenen Themen, jedoch entwickelt sich dennoch eine Art des Kontrastes durch die „unterschiedlichen Verarbeitungsweisen“⁸⁰

Der Kontrast des Seitenthemas wird durch gleichmäßigen Sechzehntelfluss erwirkt, im piano stehend, und überschrieben mit *très également* (das Hauptthema stand im forte und setzte mit punktierten Rhythmen ein, wobei sich die „nachsschlagenden Achtel zu Sechzehntel, dann zu Sechzehntel-Triolen beschleunigten“⁸¹). Aus einem zunächst eintaktigen Motiv entwickelt sich ein 4 – taktiges Thema, das die Viola einleitet, gefolgt von Violine und Violoncello. Das Klavier beschränkt sich auf rein begleitende Funktion. Viola und Violine beginnen ihren Einsatz jeweils auf der Quinte, das Cello dagegen bewegt sich auf den harmonischen Grundtönen.⁸²

Die nachschlagende Begleitung in den ersten vier Takten des Seitenthemas und des gesamten Hauptthemas verbindet beide Themen. Die im Hauptthema in eine Viertel mit drei nachschlagenden Sechzehntel unterteilte Begleitfigur wandelt sich im Lauf des Seitenthemas in eine gleichmäßige Sechzehntelbewegung im Umfang einer Dezime bis Duodezime. Wie auch im ersten Thema bleibt dem Klavier wenig Eingang in melodisch-thematisches Geschehen. Die harmonische Abfolge im Seitensatz über As und B wieder zu Es (T.41 und 42) ist unspektakulär. Bemerkenswert dabei ist die „barock anmutende Schlussbildung“⁸³ mit einem Oktavsprung von der Dominante aus, bevor die Tonika zurückkehrt, wobei die harmonisch funktionalen Grundtöne sich im Bass befinden.

Ab Takt 52 nimmt auch das Klavier am thematischen Geschehen teil. Der Quintschritt des ersten Themas wandelt sich in einen Sextsprung nach unten (Streicher). Die Streicher setzen fugatoartig im Abstand von jeweils einem Viertel, und bewegen sich in aufsteigender Linie. Ab Takt 56 steigt die Violine in Achteln ab und wird dem chromatisch fortlaufenden, aufsteigenden Klavier gegenübergestellt. Durch die chromatische Linie im Klavier und die chromatischen Einwürfe des Violoncellos und der Bratsche erhält die Musik etwas

⁷⁹ Breitfeld: form und Struktur, S. 114

⁸⁰ Breitfeld, Form und Struktur, S.114

⁸¹ Ebenda, S. 111

⁸² Ebenda, S. 106

⁸³ Breitfeld, Form und Struktur, S. 106

„unverkennbar romantisches, [...] die Klänge drängen vorwärts, erhöhen die harmonische Spannung.“⁸⁴

Dennoch bleibt dem Seitenthema eine gewisse Ruhe, da sich alle Bewegungen gleichmäßig vollziehen. In ihrer harmonisch – dynamischen Steigerung erreicht sie (die Bewegung) Es – Dur, was als Dominantparallele gehört wird, und in Takt 62 als angestrebte Zieltonart entpuppt und im pp ausklingt, „als solle der Einsatz der Schlussgruppe zunächst ein Geheimnis bleiben.“⁸⁵

Robin Tait teilt das Seitensatzthema in einen Es – Dur – und einen B – Dur – Abschnitt, gefolgt von der Wiederholung des Es – Dur – Abschnitts, ein.⁸⁶ Dieses Thema läuft durch die romantisierende Entrückung des angestrebten Es – Dur erklärend aus.

Die ab T62 beginnende Schlussgruppe bedient sich des Materials des Hauptthemas, unterscheidet sich von diesem jedoch in der Form der Bewegung, welche nicht scharf rhythmisiert, sondern fließend sich fortsetzt. „somit erfährt [die Schlussgruppe] eine gewisse formale Selbstständigkeit“⁸⁷ und bietet gleichzeitig laut Breitfeld eine „Steigerung des Hauptsatzes.“⁸⁸ Sie setzt mit der Wiederaufnahme der ersten vier Takte des ersten Themas, ebenfalls unisono, jedoch im pianissimo und mit tiefalterierter 7. Stufe, ein. die Melodielinie wird durch Arpeggien in Dur, die auf jeden Schlag ihre Harmonie ändern, untermalt. „die horizontale Modalität der tiefen VII. Stufe wird vertikal nicht bestätigt. Darin zeigt sich eine Ambivalenz der harmonischen Auslegung, die in dieser Musik immer wieder zu finden ist.“⁸⁹

Da Elemente aus dem Hauptthema in der gesamten Exposition, also auch im Seitenthema aufscheinen, spricht Max Favre von einer beinahe monothematischen Anlage und einem „eindeutigen Übergewicht des Hauptthemas.“⁹⁰

Die Exposition endet in Es – Dur.

Zu Beginn der Durchführung in Takt 74 bleiben die Es – Dur – Arpeggien über zwei Takte als Begleitung der Wiederaufnahme des Themenkopfes in c – Moll (Klavier, rechte Hand) erhalten. Diese arpeggierende Begleitfigur, die zusammen mit der Melodie im piano erscheint, könnten an impressionistische Gestaltungsformen erinnern, da die Arpeggien eine Art atmosphärischen Klangteppich erzeugen. Doch sie sind harmonisch auf zwei Ebenen, c –

⁸⁴ Breitfeld, Form und Struktur, S. 107

⁸⁵ ebenda

⁸⁶ Vgl. Robin Tait, S. 241

⁸⁷ Breitfeld, Form und Struktur, S. 114

⁸⁸ Ebenda, S.111

⁸⁹ Ebenda, S.108

⁹⁰ Max Favre, S.187

Moll in der Melodie und Es – Dur in der Begleitung eindeutig festgelegt. „das Tonmaterial ist bei beiden [Melodie und Begleitung] wohl dasselbe, der Tonraum ist aber besonders am Themenbeginn anders abgegrenzt: im zweiten Thementakt, der sich motivisch zwischen der Terz und Quinte von c – Moll bewegt, ist der Tonraum identisch mit Grundton und Terz von Es – Dur, so daß sich hier die Diskrepanz beider Tonartebenen zugunsten des Dur – Bereiches vereinheitlicht.“⁹¹

Die Sechzehntel – Arpeggien gehen über in ebenso gleichmäßig laufende Triolen. Der Quartsprung der Melodie, der in Takt 76, also zu Beginn der Durchführung, das c – Moll – Thema aufgriff, wird in Takt 78 zu einem Oktavsprung vergrößert. Diese absteigenden Intervallschritte enden schließlich in Takt 80 auf d⁴. Das Klavier beendet die triolische Begleitung erst in Takt 100 und greift die Form des Anfangs wieder auf, indem es sich in nachschlagenden Akkorden, die auf jede Taktzeit ihre Harmonie ändert, bewegt. Die Melodie verläuft nacheinander durch die Streichinstrumente, wobei das Klavier erst in der weiteren Entwicklung am melodisch – thematischen Geschehen teilnimmt. Im Folgenden werden Elemente aus dem Themenkopf des Hauptthemas einzeln zur Weiterentwicklung verwendet. Dabei „bleibt die Themenreihenfolge gewahrt.“⁹²

Das Haupt – und das Seitensatzthema verflechten sich während der Durchführung zu einer Einheit in den Takten 118 bis 122, wobei der Kopf des Hauptthemas dem Seitenthema folgt.⁹³ T129 greift ein Motiv aus Takt 4 auf, in dem „der punktierte Rhythmus in der Mitte des Taktes von einer Viertelnote angehalten wird. [diese Figur wird hier abgewandelt], indem das punktierte Achtel mit Sechzehntel vor den Taktstrich gezogen wird, und damit als Auftakt eine stärkere Zugkraft zum Viertel, das nun auf den Taktschwerpunkt rückt, entwickelt, die anfangs nicht da war.“⁹⁴

Die Streicher werfen sich diesen Motivteil zu, der ursprüngliche Quintschritt wird auf eine Quarte reduziert. Das Klavier verweilt in der Funktion der Begleitung, bis es in Takt 135 die melodische Gestaltung in Form von Umkehrung des Motivs. dominiert. Das Motiv wird 4 Takte lang durch Kadenzschritte, die im Bass des Klaviers ihren Grundton haben, harmonisiert. Die weitere Fortschreitung des Motivteils setzt sich in solchen

⁹¹ Breitfeld, S.108

⁹² Breitfeld, Form und Struktur, S.114

⁹³ Vgl. ebenda, S.109: „[die Themen] werden im wahrsten Sinne des Wortes com-poniert, d.h. zusammengestellt, addiert“

⁹⁴ Breitfeld, S.109

„Binnenkadenzen“⁹⁵ fort. Die vermeintlichen subdominantisch oder dominantisch gehörten Funktionen führen in Wahrheit aber nicht zu einer, auf der jeweiligen Takt-Eins vermuteten Tonika, denn der als Grundton der I. Stufe erwartete Ton folgt nicht. Es handelt sich eher um Sequenzierungen der Melodie (bestehend aus dem punktierten Motiv), die über Septakkorde verlaufen und mit harmonischen Rhythmen ausgestattet sind.⁹⁶

Die funktionsharmonisch nicht eindeutig zu hörende Bewegung zusammen mit der Melodie lässt die Taktschwerpunkte nur verschleiert wahrnehmen, „da der ‚deutsche‘ Zuhörer im Quintfall der Melodie von Schlag 3 zu Schlag 1 eine [...] Harmonisierung von Dominante – Tonika [...] erwartet“.⁹⁷ Breitfeld unterstellt hier diese Hörweise nur dem „deutschen“ Hörer, da der französische Hörer, vorgeprägt durch seine Muttersprache, die keinen Wortakzent besitzt, mit solchen Strukturen vertraut sei.

Ab Takt 138 erscheint wieder das Sequenzgepräge des Motivs aus Takt 4, hier zu einer Fünftaktgruppe (mit Auftakt) vergrößert. Die angestrebten tonalen Regionen bleiben weiterhin c – und g – Moll. Bis Takt 153 werden Quintverhältnisse zur spannungsgeladenen Steigerung eingesetzt, welche sich durch chromatische Bewegungen, durchbrochen über Klavier und Streicher, noch weiter mit Spannung belädt. Die Streichinstrumente streben schließlich in T157 unisono in Tremolobewegung ihrem Zielton g‘ zu, den sie erst in Takt 158 zu Taktende erreichen. Verblüffend ist dann, dass eben dieser Zielton g‘ den Beginn des Hauptthemas und damit der Reprise darstellt. So wirkt die gesamte Steigerungsstrecke wie eine einziges gespanntes Streben zum Hauptthema, was mit seinem quasi sehnlich erwarteten Einsatz als riesenhafter Höhepunkt der Durchführung wahrgenommen wird, und daher den Anfang der Reprise fast als Überraschung wirken lässt.⁹⁸

Die Reprise übernimmt wörtlich die ersten 23 Takte des Hauptthemas. Um in der Tonika fortsetzen zu können, verlagert sich das harmonische Geschehen um eine Terz nach unten. Motivteile und Rhythmus aus dem Beginn des Hauptthemas werden immer wieder verwendet, unter anderem um zwischen Motiven aus Haupt – und Seitensatz überzuleiten

Bei der Wiederaufnahme des Seitensatzes werden die vorgezeichneten drei b aufgehoben, um diesem Teil „mehr Helligkeit“⁹⁹ zu geben, obwohl er ohnehin in Dur (Es) stehen würde (jetzt

⁹⁵ ebenda

⁹⁶ Vgl.: Robin Tait, S.205

⁹⁷ Breitfeld, S. 110

⁹⁸ Vgl. Favre, S. 188: „es ist für [...] Fauré kennzeichnend, dass er die Durchführung nicht als einen in sich abgeschlossenen Teil behandelt, sondern sie meist von Anfang an auf die Reprise als Auslösung hin ausrichtet.“

⁹⁹ Breitfeld, Form und Struktur, S. 111

in C – Dur). Hier zeigt sich wieder Faurés Vorliebe für das Spiel mit Farbigkeit der Tonarten.¹⁰⁰

Wie auch in der Exposition bleibt der Schlussgruppe (T.219) hier die tiefalterierte VII. Stufe erhalten und verdunkelt leicht diesen an sich hellen C – Dur – Abschnitt.

Die als Überleitungsteile eingesetzten Motive und Rhythmen des Hauptthemas durchziehen den gesamten Satz in dieser Funktion (als Überleitung). Die Verwendung einer melodisch – rhythmischen Keimzelle als Grundsubstanz für den gesamten Satz ist hier schon spürbar. In späteren Werken Faurés werden die Themen noch stärker auf eine solche Keimzelle rückführbar. Max Favre schreibt Fauré bereits in diesem Werk eine „Tendenz“ zur thematischen Vereinheitlichung zu, was Breitfeld als „voreilig geurteilt“¹⁰¹ bestreitet. Sie unterstellt Favre ein Fehlen von Überleitungsteilen zu konstatieren und beharrt auf dem „Kontrastgedanken“¹⁰², den sie als Grundlage des Satzes sieht.

Die Coda greift den Beginn des Hauptthemas noch einmal auf, wiederum mit der tiefalterierten VII. Stufe, jedoch im pp und in C - Dur. „am Schluss wird das rhythmisch prägnante Motiv [erste 4 Takte des Hauptthemas] in seiner Strenge gemildert, aber nicht etwa verweicht. Seine rhythmische Kraft dient vielmehr dazu, dem kantablen, lyrischen Element bis zuletzt neuen Schwung zu verleihen.“¹⁰³ Der Satz endet in C – Dur.

Dieser Satz lässt sich folgendermaßen schematisieren: **Exposition** (bis Takt 72: beginnt in c – Moll und endet in Es – Dur); **Durchführung** (Takt 73: Es – Dur, bis Takt 159: über g zurück nach c – Moll); **Reprise** (Takt 160: c – Moll) mit *Coda* (Takt 230: über Des – Dur nach C – Dur)

Zweiter Satz, Scherzo – Allegro vivo:

Diesen Satz bezeichnet Jean – Michel Nectoux als « l’une des pages les plus achevées de Fauré ; [...] par la section immédiate qu’il exerce, c’est l’une des clefs de son œuvre. [Ce mouvement] annonce les scherzos des quatuors à cordes de Debussy et de Ravel. »¹⁰⁴

¹⁰⁰ Favre zeigt, dass dieser Vorgang der Aufhellung in Faurés, in Moll stehenden Werken fast der Regelfall ist. Vgl. dazu: S. 188: „der Grund liegt möglicherweise darin, dass für Fauré [...] der Charakter eines Themas so sehr mit seinem Tongeschlecht zusammenhängt, dass er es durch solche Wendungen zu wahren trachtet.“

¹⁰¹ Breitfeld, S. 111

¹⁰² ebenda

¹⁰³ Breitfeld, S.140

¹⁰⁴ Nectoux, S. 30

Ob dieser Satz wirklich als Schlüssel zu Faurés gesamtem Schaffen dienen kann, ist natürlich nicht eindeutig nachvollziehbar, vor allem, da Nectoux keine weiteren Erklärungen oder Begründungen folgen lässt. Die Satzbezeichnung Scherzo legt nahe, dass nach dem Mittelteil (Trio) der komplette erste Teil wiederholt wird, jedoch reduziert sich hier das Geschehen auf die Wiederholung der abgewandelten Form des ersten Themenkomplexes. Schematisch dargestellt:

A (Takt 7 (Es – Dur) bis 51; dem Themeneinsatz geht eine harmonisch - rhythmische Einleitung voraus)

B (Takt 51(ebenfalls Es) bis Takt 141)

A' (Takt 142 bis 221, endet in Es – Dur)

C (entspricht Trio: Takt 222 (B – Dur) bis Takt 383, endet in B – Dur)

A' (Takt 384, Es – Dur)

Die Streicher beginnen pp in durch Pausen getrennten Achtel-Akkorden im pizzicato, jeweils auf Schlag 1 und 4 im vorgeschriebenen 6/8 - Takt. Diese gleichmäßigen Antriebe täuschen ein langsames Tempo und eine andere Taktart vor, da sie als „gleichschwebende Zweierhythmen“¹⁰⁵ vom Zuhörer wahrgenommen werden. Die Melodielinie verhält sich aufsteigend (in der Violine und im Cello, doch der erste Melodieton kommt von der Bratsche auf Es im pizzicato) und springt am Ende der Bewegung (von T.3 zu T.4) um eine Oktave nach unten, um von dort wieder aufzusteigen. Die Tonika wird mit dem ersten Akkord in Takt 1 als Es – Dur erkennbar. In T.6 vollzieht die Melodie einen Quintschritt nach unten, von g“ zu c“, welcher durch seine ihm eigene Schlusswirkung die parallele Molltonart zum vorgeschriebenen Es – Dur als Grundtonart erscheinen lässt. Dieser Vorspann der Streicher wirkt wie eine Sechstaktige Periode aus 4 + 2 Takten, welche harmonisch nicht eindeutig bleiben, durch die Schwebe zwischen c – Moll und Es – Dur. Breitfeld spricht hier von einem „scherzhaften Klangkonstrukt [...] durch harmonische Ambivalenz“¹⁰⁶, welches im Verlauf des gesamten Satzes immer wieder aufscheint. Als das Klavier in T.7 mit dem eigentlichen Thema, beginnend mit der Tonika Es, einsetzt (Beginn A - Teil), wird es von den Pizzicato – Akkorden der Streicher begleitet, welche die vorige, 6 – Taktige Periode wörtlich wiederholen. Auch das Thema im Klavier ist mit Pausen durchzogen. Es bewegt sich jedoch nicht akkordisch, sondern in „Achtelbögen, [welche ein] wellenförmiges Thema bilden.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Breitfeld, Form und Struktur, S. 85

¹⁰⁶ Ebenda, S.86

¹⁰⁷ Ebenda, S.86

Das in T. 12, also im sechsten Thementakt, aufgelöste b bringt die Harmonien leittönig nach c – Moll, ebenso wie im Streicher – Vorspann.

Die sechs Takte des Themas werden in Melodie und Begleitung wiederholt, wobei die Melodielinie im Klavier auf beide Hände aufgespalten ist und sich daher in Oktavsprüngen fortsetzt. Harmonisch verändert sich nichts.

Ab Takt 19 tritt Veränderung auf: zunächst tauschen Klavier und Streicherapparat für sechs Takte lang die Rollen (Klavier bewegt sich akkordisch als Begleitung, Violine und Bratsche übernehmen Melodielinie), wobei das Cello Bassfunktion erhält, und die Taktart ändert sich für eben diese 6 Takte zu einem 2/4 – Takt. Die Melodie wird leicht variiert und die ersten Achtel zu Sechzehntel zusammengezogen. Diese abgeänderte Form – Sechzehntel statt Achtel – wird in T. 31 wieder aufgenommen. Dazwischen, von T25 bis T30, wechselt das Klavier für die Dauer von 6 Takten zurück zu 6/8 – Takt, die Streicher bleiben im 2/4 - Takt: der Höreindruck aus Takt 7 kehrt zurück. Erst in Takt 52 (Beginn B – Teil) werden die beiden nebeneinander laufenden Taktarten wieder in Streichern und im Klavier zum ursprünglichen 6/8 – Takt zusammen gefügt.

Was sich weiters im Anfangsteil des Scherzos verändert ist die Lage der Melodietöne: beim ersten Themeneinsatz in Takt 7 (Melodie im Klavier) stellt der erste Melodieton es[“] gleichzeitig die Tonika dar. Als in T19 die Streicher die Melodie übernehmen (in den Tönen unverändert) setzt das Klavier hier jedoch den oktavverdoppelten Bass d – d[“], in einem pp Abschnitt als *sf* markiert, dazu, sodass der Melodieton es[“] als zweite Stufe steht und vorübergehend dissonant klingt¹⁰⁸. Im Folgenden treten solche kurzzeitigen Dissonanzen weiterhin auf, jedoch an anderen Stellen innerhalb der Melodie, welche dadurch charakterlich wandelbar ist. Das Thema wird weniger weiterentwickelt als vielmehr variiert,¹⁰⁹ in Stauchung und Dehnung der Melodie ziehen die jeweiligen begleitenden Harmonien mit. Die im Streicher – Vorspann über zwei mal vier Takte lang aufsteigende Melodielinie verändert sich, in ihrer Rolle als Begleitung zu einer zuerst absteigenden, dann aufsteigenden Bewegung und kehrt die Bogenform um: von einem Wellenberg zu einem „Wellental“.¹¹⁰

Mit der taktmäßigen Zusammenfügung von Streicherapparat und Klavier in Takt 52 erweitert sich das Thema von 2 dreitaktigen Einheiten auf 2 viertaktige Einheiten. Die aufsteigende

¹⁰⁸ Vgl.: Breitfeld, S. 210

¹⁰⁹ Vgl. Breitfeld, S. 210

¹¹⁰ ebenda

Linie des Beginns erhält sich im pizzicato in den tiefen Streichern, wobei das Klavier und die Violine sich melodisch bewegen. Die Harmonien bleiben mit jeder Wiederholung des Themas erhalten und werden zu einem I – V – Schluss geführt (T.52).

Die Bewegungsrichtungen gleichen sich im Folgenden gegenseitig aus, indem einer aufsteigenden Linie immer eine absteigende entgegengesetzt oder angehängt wird (beispielsweise T. 56: fallende Achtelbewegung in der Violine, steigende chromatische Bewegung im Klavier). Nach einer Steigerungsstrecke wird das erwartete Es – Dur, welches in Takt 60 erscheint, ins pp versetzt. Breitfeld erklärt dieses „romantisierende“ Element als auf Faurés frühere Werke beschränkt.¹¹¹ Melodisch kehrt der Beginn des ersten Themas in Takt 62 zurück, er wird harmonisch jedoch dem zweiten Thema angeglichen. Der Moll – Melodie werden Arpeggien im Klavier als Begleitung gegeben, die zwischen Dur und Moll schwanken. In Takt 72 wird eindeutiges Dur (Es) in den Arpeggien erreicht, welches bis Takt 76 gehalten wird. Dort erscheint der Themenkopf in wörtlicher Wiederholung und in c – Dur. Er wird mit den Es – Dur Arpeggien untermalt, diese Klangfläche bleibt bis in Takt 100 bestehen und verschleiert daher die ursprüngliche Einteilung in dreitaktige Einheiten, die in Takt 88 wieder zurückkehrt mit einer Art Umkehrung des ersten Themas. Auffällig wird dies aber erst ab T.100, da dort ein harmonischer Rhythmus einsetzt, der ein Metrum (ungebunden an Taktgrenzen) vorgibt.¹¹²

Breitfeld greift an dieser Stelle eine Formulierung von Françoise Gervais auf, welche Faurés Musik, insbesondere in Bezug auf die Verwendung harmonischer Rhythmen im Scherzo aus op. 15, als „Arsis et Thesis harmoniques“ bezeichnet.¹¹³ Breitfeld gesteht ihr zu, die rhythmische Freiheit in Faurés Musik zu erkennen, jedoch nicht die „neue Ordnung auf höherer Ebene“¹¹⁴ zu finden. In Takt 142 (Beginn A' – Teil) tritt das erste Thema mit einer verkürzten Einleitung wieder auf, die Takte 7 bis 51 werden ab Takt 145 wiederholt.

Das Motiv in gebundenen, aufsteigenden Terzen (zunächst im Klavier in T. 100, dann in den Streichern T. 106) wirkt kontrastierend zum Hauptthema, welches durch die Pausen weniger ruhig wirkte. Nicht nur durch den Kontrast zum ersten Thema, sondern auch durch seine Länge (121 Takte) kommt diesem Teil, der eigentlich als Überleitung dient, „eine gewisse

¹¹¹ Breitfeld, S. 107

¹¹² Breitfeld, S.210: „[...]hier formiert sich wieder ein harmonischer Rhythmus, der nun die Takte in ein trochäisches Versmaß fasst [...]“

¹¹³ Zitiert ebenda, S.211

¹¹⁴ Ebenda. Breitfeld findet gerne „höhere Ordnungen“.

Eigenständigkeit“¹¹⁵ zu. Nectoux empfindet beim Hören den Eindruck, der Satz müsse hier (T221) zu Ende gehen, da *b* und *es* ständig orgelpunktartig vorhanden sind und als Dominante und Tonika, welche den Abschnitt beschließt, gehört werden: „le double point d’orgue semble mettre fin au délicieux morceau; erreur! Voici un trio en si bémol, où les cordes en sourdine chantent un nouveau thème, dont la chaleur lyrique est contredite par l’ironie du piano.“¹¹⁶

In Takt 193 findet eine harmonische Rückung von B (als Dominantseptakkord) nach H statt. Dies wird auch durch die enharmonische Verwechslung des *ces* zu *h*, welches die Violine kurz streift, unterstützt. Bereits in Takt 195 findet die Violine zu *b* und *ces* in deren ursprünglichen Funktion. Die zunächst in Ganztönen fortschreitende Melodielinie der Violine wird wieder mit Halbtönen versehen, sodass der Satzteil über B – Dur in Es – Dur endet.

Im Mittelteil (C – Teil), beginnend ab Takt 222 mit pausendurchsetzten Klavier – Arpeggien auf B – Dur (ein Takt absteigende Achtelarpeggien wechselt sich ab mit einem Takt versehen mit Achtel im Bass, zwei Achtelpausen, Achtel im Bass oktavversetzt nach oben, zwei Achtelpausen), tragen die Streicher ab Takt 232 mit Auftakt Achttaktgruppen vor, die sich im Bewegungsablauf gleich sind, bestehend aus jeweils zwei „Melodiebögen“¹¹⁷, welche wiederum unter sich sehr ähnlich sind. Die Gegenüberstellung von 2/4 und 6/8 – Takt aus dem ersten Teil bleibt in diesem Mittelteil erhalten.

Den Klaviervorspann, welcher den Mittelteil über zehn Takte einleitet, gliedert Breitfeld in zwei mal drei und zwei mal zwei Takte. Diese Gliederung solle den „Hörer von einer Dreitaktperiodik unmerklich in eine geradtaktige [führen].“¹¹⁸ Die Streicher erscheinen dabei durch den auftaktigen und mit Dämpfer zu spielenden Einsatz wie verschleiert.

Das Klavier behält die Achtelarpeggien in derselben Struktur wie T 222 ff. bei, verändert werden die Harmonien. Ab Takt 260 laufen die Achtel ununterbrochen fort.

In Takt 296 setzen die Streicher ein Zwischenspiel – Motiv ein, das in ruhigerer Bewegung (Viertel und Halbe) verläuft. Das Klavier bewegt sich dazu in gleichmäßigen Achteln in Akkordbrechungen, bis in Takt 328 die Motivik aus Takt 323 wieder aufscheint, welches in Takt 344 in dasjenige Motivteil aus Takt 348 übergeht. Es endet in B – Dur. Daran anschließend nehmen die Streicher noch einmal das Zwischenspielmotiv aus Takt 296 auf,

¹¹⁵ Breitfeld, S. 211

¹¹⁶ Nectoux; S.30

¹¹⁷ Breitfeld, S.211

¹¹⁸ ebenda

und leiten von B – Dur nach Es – Dur zurück, was in Takt 384 (Wiederholung A' – Teil) mit der Wiederaufnahme des Hauptthemas erreicht wird. Die harmonisch grundierende Einleitung aus dem Beginn des Satzes wird hier weggelassen. Auch wird das Hauptthema in der Variante aus Takt 145 gebracht und nicht wörtlich aus dem Satzanfang.

Nach einer dynamischen Steigerung von *ppp* in Takt 443 zu *ff* in Takt 461 endet der Satz nach einem Es – Dur – Akkord unisono auf *Es*, ohne Harmonisierung.

3. Satz: Adagio – beauté profonde¹¹⁹:

In beiden Klavierquartetten und im 2. Klavierquintett steht der langsame Satz an dritter Stelle nach dem Scherzo (außer im 1. Klavierquintett, da dies kein Scherzo besitzt, also nur aus drei Sätzen insgesamt besteht). Laut Robin Tait ist das Adagio in seiner Form verwandt mit den frühen Nocturnes, da das Ausgangsmaterial nach einem kontrastierenden Mittelteil wieder aufgenommen wird. Das Thema des Mittelteils lässt sich als Umkehrung des 2. Themas des ersten Teils beschreiben (aus dem Oktavsprung abwärts mit folgender in Sekundschritten aufsteigender Linie in Takt 28 mit Auftakt wird im Mittelteil, beginnend in T 39 ein Oktavsprung aufwärts mit folgender absteigenden Sekundlinie).¹²⁰ Breitfeld spricht in diesem Zusammenhang von einer „Form von Monothematik“¹²¹ und bezieht sich auf dieselben Beobachtungen wie Robin Tait – offenbar unabhängig. In einer schematischen Formübersicht wird die monothematische Anlage deutlich: A (c – Moll) T.1 bis T.26 – Überleitung (Pendeln zwischen As und f) T.27 – A' (As – Dur) T. 28 – A'' T. 39 (c – Moll) – A T.66 (c – Moll) – A' T.93(c – Moll)

Zwei Akkorde in Viertelnoten (der Satz steht im 2/4 – Takt) gehen im Klavier voraus, das Thema setzt im Cello in Takt 2 nach einer Achtelpause ein. Dieser Beginn bringt nach dem schnell bewegten Scherzo eine Beruhigung und Kontrastwirkung.¹²² Der Satz steht ebenso wie der erste Satz in c – Moll.

Nach der Vorstellung des ersten Motivteils (T.2 und 3) im Cello setzt die Bratsche in Takt 4 ein (kurzes Ausweichen nach Des - Dur), die Violine in Takt 6., womit der Streichersatz den ersten Thementeil im unisono vorstellt, der in Takt 8 endet. So baut sich der Streichersatz sukzessive auf. Zuerst wird „die Tonqualität verstärkt, bevor die Linie rhythmisch gestrafft

¹¹⁹ Nectoux: S.30

¹²⁰ S. Tait: S.243

¹²¹ Breitfeld, Form und Struktur, S.185

¹²² Vgl. Nectoux, S. 30: „la gravité de ce début contraste avec l'agilité du scherzo

und dynamisch gesteigert wird“¹²³. Dieser langsame Melodieaufbau verharret zunächst jeweils (im Cello, dann Viola, dann Violine) auf der Quinte des Bewegungszuges. Die vollständige Vorstellung des Motivs mit Einsatz der Violine in Takt 6 erreicht ihren Höhepunkt in T7 und endet in Takt 8 eine kleine Septe tiefer auf dem Grundton c. Dieser 8 Takte umfassende Teil stellt die motivische Keimzelle des Satzes dar, aus welcher sich das weitere ableiten lässt. Die Oberstimme und der Bass im Klavier stehen in T8 in C – Dur, in der rechten Hand wird die Septe b hinzugefügt. Dieser Akkord bleibt fast den gesamten Takt über liegen und löst sich im folgenden Takt kurz nach f – Moll hin auf.

Ab T9 werden die Stimmen anders verteilt, die Violine und die Basslinie des Klaviers bewegen sich in Sekundschritten in Gegenbewegung, die rechte Hand des Klaviers greift die melodische Bewegung des Anfangs auf, wobei die Intervalle verändert sind. In sequenzierter Folge erklingt das Anfangsmotiv in der rechten Hand des Klaviers und leitet mit den Streichern ab T14 mit dem zweiten Motivteil des Themas über die V. Stufe zur Grundtonart zurück (T.16).¹²⁴ der Nachsatz (T.9 – T.16) enthält durch die chromatisch angereicherte Abwandlung des ersten Motivs und durch die Dynamik von pp bis f eine Steigerung des Vordersatzes, und kehrt zurück ins piano und zur Grundtonart c – Moll.

„Dichte und Klangintensität [verleihen] den [motivischen] Einheiten Spannkraft und den weiteren Zusammenhalt.“¹²⁵ Die in T 23 aufscheinende Quarte f wird kurzzeitig als Tonika zu f – Moll gehört, im Nachhinein verstärkt durch das als Durparallele zu f wahrgenommene As – Dur, welches aber nur anklingt (T24) und erst ab Takt 27 als neue Grundtonart auftritt. Nach der Ausbreitung des ersten Themas (beendet in T25, danach eintaktige Überleitung im Klavier, kurzes Changieren zwischen f – Moll und dem folgenden As - Dur) setzt das quasi zweite Thema ein, abgeleitet aus dem ersten, beginnend in T28 mit Auftakt, im *pp*. Nectoux spricht hier von einem zweiten Thema, das keine Ableitung aus dem ersten darstellt, sondern für sich neu einsetzt¹²⁶. Die Melodielinie wird von der Geige geführt, in T 29 mit Auftakt setzt sich die Bratsche, in T30, ebenfalls mit Auftakt das Cello in Imitation dazu. das Klavier begleitet, bereits zu Beginn von T28 in nun eindeutigem As – Dur als Vorspann in Sechzehntel – Triolen mit 2 gleichmäßigen Sechzehnteln am Ende der Takte. Diese Begleitfigur leitet, da sie kontrastierend zum bisherigen Rhythmus ist, zum *neuen* Thema

¹²³ Breitfeld: Form und Struktur, S. 75

¹²⁴ Breitfeld, Form und Struktur, S.76

¹²⁵ Ebenda, S.77

¹²⁶ Nectoux, S. 30: »sur un rythme tranquille de barcarolle, le violon expose bientôt un second thème, d’une douceur presque sereine, dont le lyrisme s’épanche en deux belles pages »

über. Breitfeld spricht hier von einem „neuen Formabschnitt, [mit] einer gewissen Eigenbedeutung und Selbstständigkeit“¹²⁷. Nectoux beschreibt diesen Einsatz des zweiten Themas und die Überleitung zu diesem folgendermaßen: „sur un rythme tranquille de barcarolle, le violon expose bientôt un second thème d’une douceur presque sereine, dont le lyrisme s’épanche en deux belles pages“¹²⁸. In T39 findet sich die oben erwähnte Umkehrung dieses Themas, die Klavierbegleitung läuft in ihren Sechzehntel – Triolen weiter. Die thematische Erweiterung unter anderem durch Umkehrung vollzieht sich parallel zu einer wachsenden polyphonen Engführung der Stimmen.¹²⁹

Im Gegensatz zum ersten Thema, bei welchem die Streicher im Abstand von zwei Takten einander folgten, setzten sie nun um einen Takt jeweils verschoben ein. das Klavier setzt mit der Sexte als Auftakt und mit der Quinte als folgende Takteins ein.

Der erste Teil des zweiten Themas endet in Takt 31; hier fängt der zweite Teil des Zweiten Themas, erscheinend als Nachsatz, da er ebenso wie der dazugehörige Vordersatz aus 4 Takten mit Auftakt besteht, an. Der Septakkord im Klavier im ersten Schlag von Takt 31 wird zur Tonika hin aufgelöst, zeigt sich also als Dominantseptakkord. Die erreichte Tonika bleibt den Takt hindurch erhalten, die Melodielinie des Nachsatzes beginnt über den Sechzehnteltriolen im Klavier (eben auf der Tonika) auf der ersten Stufe (C), gespielt von der Violine. Die weiteren Streicher fügen sich um einen Takt versetzt (wie im Vordersatz) hinzu. Ab Takt 47 übernimmt zwischenzeitlich das Klavier die Melodieführung mit motivisch – thematischer Bedeutung, jedoch wechselt die Melodielinie nach wie vor zwischen Streichern und Klavier. In Takt 56 läuft die Bratschenstimme für einen Takt lang mit der rechten Hand im Klavier mit. Kadenzartig wird das Geschehen zu Takt 64 hin zur Grundtonart geleitet. In Takt 64 steht der c – Moll – Dreiklang in Quintstellung in den Streichern (*es* und *g*), das Klavier vervollständigt den Akkord in arpeggierenden Dreiklangsbrechungen. C – Moll klingt im *pp* in Takt 65 aus und die Reprise setzt in T66 ein, jedoch bleibt im Klavier die arpeggierende Form der Begleitung erhalten (nicht wie erwartet die in der Exposition stehende Begleitung in Viertel - Akkorden)¹³⁰, über welche die Streicher das erste Thema, wörtlich aus der Exposition übernommen, setzen. Nach der Wiederaufnahme des Themas

¹²⁷ Breitfeld, Form und Struktur, S.186

¹²⁸ Nectoux: Fauré, S. 30

¹²⁹ Breitfeld, Form und Struktur, S.185

¹³⁰ Breitfeld, Form und Struktur, S. 187: „[die Akkorde im Klavier] werden zeitlich aufgelöst und mit Zwischentönen angereichert. Das beeinträchtigt jedoch nicht die Ruhe des Satzes, denn nach wie vor versinken die einzelnen Teile im *pp* immer wieder in sich selbst“

verharren die Streicher in über eine Taktlänge gezogenen Akkorden im pp, das Klavier behält die Arpeggio – Begleitung bei.¹³¹

In Takt 93 (Beginn der Coda¹³²) verändert sich die Aufteilung der Melodie auf die Stimmen: die Streicher bleiben liegen, die rechte Hand des Klavier übernimmt die Melodie des zweiten Themas (von T23), welches sequenziert und oktavverdoppelt zu f aufsteigt, verschärft durch verminderte Dreiklangsschritte, dann zurück ins p fällt, und chromatisch angereichert wird¹³³. Das letzte Motivstück dieses Themas wird wörtlich, aber im pp – die Streicher dazu mit der Vorschrift ppp, wiederholt (T101). Nectoux bezeichnet diese Wiederaufnahme des zweiten Themas und die sequenziert – chromatische Weiterentwicklung als Höhepunkt des Werkes.¹³⁴ Der Satz klingt nach zweitaktigen Arpeggien im Klavier in c – Moll, wobei die Streicher nach wie vor in gehaltenen Akkorden liegen, in Akkordschlägen in der Grundtonart pp aus. Streicher und Klavier spielen gemeinsam diese letzten Akkorde.

Finale – allegro molto, „qui déborde de vie et de force“¹³⁵.

Der letzte Satz des Quartetts op. 15 steht primär in Sonatenform, trägt aber gleichzeitig Eigenschaften eines Rondos. Er ist motivisch reichhaltiger als die vorigen Sätze, dafür wird das motivische Material weniger verarbeitet¹³⁶.

Exposition: Takt 1 bis 95: bestehend aus 3 Themenkomplexen: A (c – Moll) – B (C – Dur) – A' (c – Moll)

Durchführung: ab Takt 96: beginnt mit einem neuen Thema: C (B – Dur) – C' (Des – Dur) – A' (F – Dur)

Reprise: ab Takt 270: A (c – Moll) – Zusammenfügen von B und C (C – Dur und As – Dur) – *Coda:* A' (C – Dur)

Das Klavier beginnt mit einem Vorspiel von zwei Takte langen Achtel – Arpeggien in c – Moll, die Bratsche setzt in Takt 3 volltaktig mit dem Themenkopf ein.

Nectoux zieht hier eine Parallele zu Brahms.¹³⁷ In dessen Trio op. 8 beginnt das Finale in ähnlicher Figuration: das Klavier harmonisiert in fortlaufenden, triolischen

¹³¹ Vgl.: Breitfeld, Form und Struktur; S. 187

¹³² Nectoux, S.31

¹³³ Vgl.: Breitfeld, Form und Struktur, S. 187

¹³⁴ Nectoux, S. 31: « [c'est] sans doute le sommet de l'œuvre: sur une tenue d'accords, modulant d'un mineur à sol mineur, aux cordes, le piano chante avec des accents d'une tendresse indicible le beau thème qui vient lentement s'éteindre sur des arpèges. »

¹³⁵ Ebenda, S. 31

¹³⁶ Vgl. Breitfeld, S.91

Dreiklangsbrechungen arpeggierend, während die tiefen Streicher die punktierte Melodielinie ziehen. Diese beschränkt sich bei Brahms auf das Intervall einer Sekunde, in welchem sie sich auf und ab bewegt, wobei der zentrale Ton das *fis* (Dominante zu *h*; der Satz beginnt in *h* - Moll) ist. Faurés Melodie steigt innerhalb eines Oktavrahmens auf. Beide stellen die Dominante in den Mittelpunkt ihrer Themenbildung. Die Rhythmisierung und Stimmaufteilung entsprechen sich. Der Höreindruck ist jedoch eher verschieden. Während Brahms' Thema durch die Halbtonschritte und der klaren Einordnung nach Moll romantisch – leidenschaftlich und kantabel wirkt, zeichnet sich Faurés Thema eher durch einen vorandrängenden, aufwärtsstrebenden Charakter aus. Auch wird bereits im fünften Takt das Tongeschlecht uneindeutig.

Sowohl Fauré als auch Brahms entnehmen dem ersten Thema das punktierte Motiv und verwenden es als Überleitung zum Seitensatz, wobei das Klavier von seinen durchlaufenden Triolen zu einer mit Pausen durchsetzten Akkordbegleitung wechselt. Im weiteren Verlauf finden sich weniger Übereinstimmungen zwischen beiden Finalsätzen.

Die Melodie durchschreitet in punktierten Achteln aufsteigend den Raum einer Oktave, was sich sequenziert noch zweimal wiederholt: zuerst auf *b* in der Bratsche in melodischem *c* - Moll, dann auf *as* (*As* – Dur als Untermediante zu *c*) in der Violine und auf *es* (lydisch) in Violine und Cello als obere Medianten zu *c*. Hier destabilisiert sich bereits das am Anfang eindeutig festgelegte Tongeschlecht, da sich die Musik zwischen Dur und Moll nicht festlegt.¹³⁷ Außerdem findet sich hier ein Beispiel für Faurés Vorliebe für mediantische Bezüge. Den aufstrebenden Skalen wird eine Gegenstimme beigelegt, die zwar ebenfalls in punktierten Achteln sich bewegt, aber gleichzeitig durch ihr kurzes Auf – und längeres Absteigen die gesamte Bewegung bremst.¹³⁸ Das stetige, drängende Aufstreben der Melodiebewegung wird durch die fortlaufenden Arpeggien im Klavier etwas gemildert. Hierin sieht Breitfeld eine „verborgene Paradoxie, die zu[m] Wesen [der Musik] gehört.“¹⁴⁰ Die Überleitung zum zweiten Thema nimmt das punktierte Motiv aus dem ersten Thema heraus, welches die Streicher unisono vortragen, das Klavier setzt Akkorde teilweise gegen

¹³⁷ Vgl. Nectoux, S. 31 : « le piano présente le rythme principal, au premier temps solidement marqué (on pense aux finales de Brahms, celui du premier trio p.ex.) ; sur cette solide assise rythmique s'élance, aux cordes, un thème qui monte toujours plus haut, comme les vagues successives de la mer. [...] il y a là quelque chose de jazzistique que l'on retrouvera chez Fauré »

¹³⁸ Vgl. Jankélévitch, Fauré et l'inexprimable; S. 43 : « la musique oscille entre majeur et mineur. »

¹³⁹ Breitfeld, Form und Struktur, S.93: „der punktierte Rhythmus [bleibt] zwar bestehen, der melodische Verlauf jedoch [soll] vorerst mit kleinen Wellenbewegungen angehalten werden“

¹⁴⁰ Ebenda, S. 91

die Taktschwerpunkte und gegen den Rhythmus der Streicher. Dadurch werden die Punktierungen intensiviert und „energischer“.¹⁴¹ Wie auch das erste Thema dominiert in dieser Überleitung die Tonart c – Moll.

Das zweite Thema beginnt in T 48, eingeführt von der Bratsche über einem verminderten Sept – Non – Akkord auf C im Klavier, der über zwei Takte liegen bleibt (dabei geht ein verminderter Akkord auf h im Klavier diesem C – Sept – Non – Akkord voraus).

Erstes und zweites Thema stehen – anders als in den vorangegangenen Sätzen – einen Kontrast dar, wenn auch das Hin – und Herwechseln zwischen den Tonarten c – Moll und As – Dur immer wieder dominiert. Das zweite Thema trägt die Vorschrift p – dolce. Die Klavierbegleitung besteht aus liegenden Akkorden, dagegen im ersten Thema aus aufwärtsstrebenden und daher vorandrängenden Triolen. Dem zweiten Thema geht das vorandrängende Element vollständig ab. Die liegenden Akkorde in punktierten Halben über zwei Takte gebunden im Klavier werden ab Takt 57 von Achteln abgelöst. Ab Takt 65 werden bereits punktierte Motivteile aus dem ersten Thema aufgenommen, welche die in Takt 70 beginnende Schlussgruppe, die wieder in c- Moll steht,¹⁴² bestimmen. Dabei zeigt sich das „Rondohafte“ das den ganzen Satz über aufscheint, darin, dass das erste Thema um einen Takt verlängert wird und zwar während des aufsteigenden, punktierten Motivs¹⁴³, sodass die aufstrebende Linie auf der Taktschwerzeit auch ihren melodischen Schwerpunkt hat, wohingegen sie bei der Vorstellung des Themas den melodischen Schwerpunkt auf der Taktleichtzeit hatte.

Nicht in seiner ursprünglichen rhythmischen Form – abschließendes Viertel auf zweite, also leichte Taktzeit - endet das erste Thema bevor die Durchführung einsetzt, sondern mit einem Viertel auf der Takteins, welchem ein Achtel angebunden wird (Fauré notiert hier nicht punktierte Viertel sondern Viertel und Achtel, vermutlich um die Beruhigung, die die Schlussgruppe dem ersten Thema gebracht hat, visuell zu verdeutlichen)¹⁴⁴.

Die Durchführung beginnt in Takt 96 mit einleitenden Triolen im Klavier in B – Dur. Sie ist nicht sofort als Durchführung erkennbar, da sie ein neues, also drittes, Thema vorstellt. Dieses neue Thema bekommt ein weiteres, aus ihm abgeleitetes Thema in Des – Dur zur Seite gestellt (T. 190). So erscheint die Durchführung beinahe wie eine zweite Exposition und stellt wiederum das Rondo als Form in den Vordergrund. Das neue „*Seitenthema*“ wird eingeleitet

¹⁴¹ Breitfeld, Form und Struktur, S. 172

¹⁴² Vgl. ebenda, S.172

¹⁴³ ebenda

¹⁴⁴ spekulativ

durch einen c – Moll – Abschnitt, welcher aus dem eigentlichen Hauptthema, namentlich aus dessen punktiertem Motiv, besteht, und so die Rondoform wieder auflockert. Das punktierte Motiv wird begleitet mit liegenden Akkorden im Klavier, die wiederum an den eigentlichen Seitensatz erinnern. Während der gesamten Durchführung bleibt trotz Wiederaufleben des Motivs aus dem Hauptthema „der lyrische Wesenszug im Vordergrund“.¹⁴⁵

Das neue, also dritte Thema beginnt mit einem Quartsprung abwärts und stellt damit einen Bezug zum Ende der Exposition her, in welcher dieser Intervallschritt vermindert war (T.72). Das „Überleitungsthema“¹⁴⁶ aus Takt 39 (bis Takt 46) wird ab Takt 150 aufgenommen, in seine Motivteile zerlegt und sequenziert. Die zunächst kräftigen und teilweise synkopischen Akkorde des Klaviers erscheinen nun in weicherer Form, d.h. statt forte im pianissimo. Auch in den Streichern setzt sich das punktierte Motiv nicht beharrlich fort, sondern unterbricht für einige Takte, um in langen Noten dem Klavier den Vordergrund zu lassen.

Erst ab Takt 208 bahnt sich ein Verlassen des *p* – Bereich an. Eine lang ausgedehnte Steigerungsstrecke angereichert mit Septakkorden findet ihren Höhepunkt in Takt 258 im *ff*, wobei die Septakkorde von übermäßigen Dreiklängen abgelöst werden.

In Takt 259 erscheint plötzlich reines H – Dur, welches später (in T260 und ab T262) in enharmonisch umgeschriebener Form (*dis* als *es*) steht. Ab Takt 267 hält die Musik über *es* und *g* in den liegenden Streichern inne. Das Klavier läuft in triolischen Akkordbrechungen fort. Die Streicher bleiben bis in Takt 267 liegen auf *es* und *g*, das Klavier behält seine Triolen bei und leitet über einem Septakkord über G, was als V. Stufe zur in Takt 270 im *pp* einsetzenden Reprise in c – Moll gehört wird. Dynamik und motivische Bewegung werden in der Reprise abgeschwächt, im Vergleich zur Exposition. Im Gegensatz zum Kopfsatz erscheint die Reprise nicht als Höhepunkt und Auflösung einer Spannung sondern setzt fast unmerklich ein, da die Klavierbegleitung in Triolen fortläuft, ohne deutlich in eine erkennbare harmonische Richtung zu tendieren. Allein der Bassschritt *g* – *c* leitet zum Hauptthema und damit zur Reprise über.¹⁴⁷ Es ist vielleicht das rondohafte Element des Satzes, das diesem jenes spannungsgeladene Streben hin zur Reprise nimmt.

Nach der Wiederholung der Takte 3 bis 35 leitet ein Motiv in Ges – Dur zum zweiten Thema über, das in Takt 343 einer harmonischen Grundierung in As – Dur folgt. Das Thema, welches in der Durchführung erstmalig auftritt, wird noch einmal aufgegriffen und verklingt

¹⁴⁵ Breitfeld, Form und Struktur, S. 172

¹⁴⁶ Ebenda, S.173

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S.174

im *pp*. In Takt 379 werden die vorgezeichneten drei b aufgehoben, das erste Thema kehrt zurück, jetzt aber in C – Dur zurück und beendet den Satz.

Klavierquartett Nr. 2, op. 45, g – Moll:

Dieses Werk nimmt eine Zwischenposition ein, denn es beinhaltet Elemente aus Faurés frühem Schaffen und aus seinem Reifestil. Es entstand 1886 und wurde am 22. 1. 1887 in der Société Nationale in Paris uraufgeführt, wie auch das erste Klavierquartett. Verlegt wurde es bereits im selben Jahr bei Hamelle.

Nectoux spricht dem Klavierquartett op. 45 diese Mittelstellung zu, Jankélévitch dagegen zählt es zu Faurés Reifewerken.¹⁴⁸ Auch Claude Rostand bewertet Faurés zweites Klavierquartett als besser im Vergleich zum ersten und beschreibt, wie französischen Musikwissenschaftler häufig, in emotional geprägter Weise das Stück, ohne eine Form von Belegen zu geben: „le dosage des instruments est réalisé avec un art suprême et dont les idées sont plus originales, plus personnelles, plus robustes que celles du premier.“¹⁴⁹

Erster Satz – Allegro:

Wie auch im Klavierquartett op. 15 beginnt der erste Satz mit einer Art Vorauszählen, bevor das Thema einsetzt. In diesem Fall ist dieses Vorauszählen – im Gegensatz zu op. 15, in welchem der erste Takt aus Pausen besteht - ausgefüllt mit fortlaufender Motorik im Klavier, die sich in arpeggierenden Dreiklangszerlegungen (g – Moll) ereignet, wobei die rechte Hand

¹⁴⁸ Vgl. Nectoux, S. 61: « œuvre charnière dans l'évolution de Fauré ; avec l'opus 45 commence, en effet, la seconde manière » und konkretisiert : « [...] à la douceur parfois caressante de ses premières compositions, se substitue de plus en plus forte un ton ferme, voire violent, celui des chefs – d'œuvres. Dans les œuvres de charme, même, on relève une sorte de distanciation, un contrôle absolu de l'esprit créateur, d'autant plus admirables qu'ils ne viennent gêner en rien le jaillissement de l'idée musicale » **Und** : Jankélévitch, S.250 : « la splendeur des idées musicales, le raffinement de la forme, la générosité constante de l'inspiration, la richesse d'une polyphonie merveilleusement fouillée [...], tout cela mesure avec l'évidence le progrès accompli depuis le [...] Quatuor en Ut mineur. »

¹⁴⁹ Claude Rostand, L'œuvre de Fauré, S. 83

den Quintton *d* betont¹⁵⁰. Diese Begleitfigur bildet den Klangteppich, der an sich keine Schwerpunkte hören lässt, und daher als „reiner Farbwert“, „Farbhintergrund“ oder „kontinuierlich fließender Klangstrom“¹⁵¹ fungiert. Erst auf das letzte Viertel des ersten Taktes (4/4 – Takt) setzt das Thema in den Streichern, nach einem crescendo im Klavier, unisono und im forte ein.¹⁵² Dieser Themeneinsatz klingt, trotz der vorausgehenden Klavierarpeggien, auftaktig.

Das erste Thema besteht aus einer 4 – (bzw. mit dem Klaviervorspann 5 – taktig) und einer 6 – taktigen Einheit. Die erste Viertaktgruppe endet auf der Dominante, auf welcher die folgende Sechstaktgruppe einsetzt. Das Thema beginnt mit einem Oktavsprung nach oben, welcher im zweiten Thementeil (letztes Achtel aus T4) zu einem Sextsprung reduziert wird. Dieser 6 – Taktige Thementeil begnügt sich mit dem motivischen Material des ersten, 4 – taktigen Teils, und versetzt dies auf andere Stufen; dabei bleibt die Klavierbegleitung fortlaufend arpeggierend und erzeugt eine Art „flirren.“¹⁵³ Ab Takt 12 übernimmt das Klavier das Thema, welches Violine und Viola unisono imitieren; das Cello setzt aus, und das Thema tritt verkürzt auf. Die Zweiunddreißigstel – Arpeggien im Klavier verlangsamen sich in Takt 16 zu Sechzehnteln, daneben wird die Themengestalt leicht variiert, indem ein Achtel eingefügt wird, „sodass sich der melodische Umfang innerhalb eines Taktes etwas erweitert“¹⁵⁴ und die Motive werden im Lauf ihrer Fortspinnung¹⁵⁵ in ihrer Vehemenz zurückgenommen. In rhythmisierten, vollständigen Kadenzen verläuft sich dieser Abschnitt und leitet über zu einem neuen Teil, der in Takt 20 mit der Bratsche solistisch einsetzt und in der unteren Medianten zum Hauptthema steht¹⁵⁶. Max Favre nennt dieses dreitaktige Solo den „Ruhepunkt“¹⁵⁷ dieses Teils. Der große Intervallschritt nach oben, gefolgt von einer stufenweisen Abwärtsbewegung erinnert an den Beginn des Hauptthemas. Die Melodielinie beruhigt sich in einer Bewegung aus einer halben Note gefolgt von Viertelnoten.¹⁵⁸ Die Klavierbegleitung verläuft nach einem vorübergehend letzten Arpeggio in nachschlagenden Akkorden, welche in Gegenbewegung zur Melodie gesetzt sind. Dieser Motivabschnitt wird

¹⁵⁰ Vgl.: Breitfeld, S.29

¹⁵¹ Breitfeld, S.65 Und Nectoux, S. 62 : « l'accompagnement pianistique en ostinato rythmique donne à tout ce début une force éruptive. »

¹⁵² Vgl.: Nectoux, S.62: „[...] formidable unisson des cordes, clamant un long thème, qui se tord en progressions chromatiques et semble se perdre en des chemins tortueux avant de retrouver le ton de sol mineur. »

¹⁵³ Breitfeld, S. 131

¹⁵⁴ Breitfeld, S. 131

¹⁵⁵ Vgl.: Max Favre, S.190

¹⁵⁶ Vgl. Breitfeld, S.134

¹⁵⁷ Favre, S. 190

¹⁵⁸ Breitfeld, S.132

in der Literatur unterschiedlich bewertet. Max Favre bezeichnet ihn als Überleitungsthema, Robert Orledge als Teil des Hauptthemas, quasi A'.¹⁵⁹ die Einordnung dieses Motivs ist deshalb problematisch, da es sich von allem vorhergehenden absetzt und eigenständig wirkt, gleichzeitig aber Teil der Fortspinnung des Themenkopfes ist.

Das Motiv der Solo – Bratsche wird wiederholt und mit einer Schlusswendung ergänzt. In Takt 32 nimmt die Violine das Motiv auf, wobei der auftaktige Intervallschritt zu Beginn entfällt und der Rhythmus leicht variiert wird. Das Klavier begleitet nun mit nachschlagenden Sechzehnteln, welche „einen gleichmäßigen Bewegungsablauf garantieren“¹⁶⁰ und dem Geschehen somit eine gewisse Ruhe zukommen lassen. Das zweite Thema geht rhythmisch aus einer Verbindung von begleitendem Sechzehntel und melodieführenden Vierteln hervor, beginnend in Takt 32. Es wirkt im Ganzen „ruhiger, ohne dass das Grundtempo verlangsamt wäre.“¹⁶¹

Die Schlussgruppe verwertet motivisches Material aus dem Hauptthema. Die begleitenden Zweiunddreißigstel im Klavier entnehmen ihre Rhythmisierung aus dem Überleitungsabschnitt von Takt 17 bis 19. Die gesamte Exposition endet, nach einem Schwanken zwischen c – Moll und Es – Dur in Arpeggien, in Es – Dur, welches über zwei Takte hindurch liegen bleibt, um eine Art Abschluss hörbar zu machen. Klavier, Cello und Bratsche verharren auf einem Es – Dur – Dreiklang, auf welchem die Streichermelodie die Durchführung beginnt. In den folgenden Takten wird neben der Medianten Es die „Mollsubdominante betont.“¹⁶² Diese Streichermelodie bringt ein neues Thema (Takt 59), das sich aber aus dem Überleitungsthema aus Takt 20 ableitet¹⁶³. Es ist dennoch etwas ungewöhnlich, die Durchführung mit einem aus dem *Nebenthema*, das an sich nicht einmal das Gewicht eines Seitensatzes und zunächst nur überleitende Funktion hatte, abgeleiteten neuen Thema („[einer] dritten Idee“¹⁶⁴) beginnen zu lassen.

Die Musik bewegt sich von Es, das als Grundtonart gehört wird, wohingegen die eigentliche Grundtonart g – Moll hier mediantisch erscheint, zu c – Moll, von dort nach E – Dur und enharmonisch nach As und von dort wieder zurück nach Es. Jankélévitch sieht darin ein

¹⁵⁹ Vgl. Breitfeld, S. 132. Sie widerspricht hier Favre entschieden, der mit der Einordnung dieses Motivs als Überleitungsthema seine These von einer beinahe monothematischen Anlage dieses Satzes untermauert. S. Favre, S.54 und S. 190

¹⁶⁰ Breitfeld, S. 133

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶² Favre, S. 191

¹⁶³ Nectoux, S.152: « ce motif se révèle à l'analyse dérivé du thème A [bezogen auf T20] ; celui-ci est repris en pleine force au début du développement. »

¹⁶⁴ Maud – Thomas in Jost : S. 58

Charakteristikum von Faurés Modulationstechnik,¹⁶⁵ wobei er an dieser Stelle fälschlicherweise von einer Abweichung nach G – Dur spricht.

Wird in der Exposition ein lyrisches, ruhiges Thema von einem rhythmisch markanten eingerahmt, so ereignet sich in der Durchführung eine umgekehrte Folge: „das [...] Arpeggien – Thema umschließt das erste Thema.“¹⁶⁶ Sowohl das Überleitungsthema als auch seine Ableitung zu Beginn der Durchführung sind mit *tranquillamente* überschrieben. Der absteigende Quintschritt aus Takt 22 wird in Takt 63 aufsteigend aufgenommen (oktavversetzt).¹⁶⁷

Harmonisch verhält sich das Geschehen nach wie vor zwischen Es und c, eingetrübt durch die tieferalterierte VII. Stufe von Es bzw. II. Stufe von c, also *des*. In Takt 65 erscheint dann reines E – Dur.

Die Wiederaufnahme des ersten Themas rückt dieses in ein neues Licht: die ursprünglich im ff oder f stehende Melodie wird in T66 mit *dolcissimo* überschrieben. Später (ab Takt 80) fügt Fauré noch *pp sempre* hinzu. Das Thema erklingt nun in Des – Dur. In verminderten Dreiklängen steigen Sequenzierungen als „halb verminderte Septakkorde“¹⁶⁸ auf (Takt 90 – 92).

In Takt 93, 96 und 99 streut das Klavier forte-Elemente ein, die sich aber schnell wieder verlieren. Das lyrische, „entrückte“¹⁶⁹ Arpeggien-Thema wird wie auch zu Beginn in der Durchführung zweimal an das erste Thema angehängt, wobei die Begleitung strukturell aus der Exposition aufgegriffen wird. Die zunächst kontrastierenden Bewegungen der Motive werden gemildert. In Takt 118 wird das Thema „diminuiert“ und die begleitenden Triolen werden zu Sechzehnteln. Der Quintschritt aufwärts, erscheint in Takt 125 beinahe losgelöst vom Arpeggien-Thema und rhythmisiert sich in Takt 130 und 131 zum Beginn des ersten Themas, so dass der Einsatz der Reprise in Takt 133 in g-Moll sich aus dem Arpeggien-Thema heraus entwickelt.

¹⁶⁵ Jankélévitch, S.250: „on entend cette extraordinaire et si fauréenne modulation de Sol majeur à Mi bémol où la tonique Sol, chanté par les cordes devient insensiblement médiate quand le piano regagne l'accord parfait de Mi bémol ; [...] l'équivoque harmonique est aussi une admirable économie des moyens.

¹⁶⁶ Breitfeld, S.13

¹⁶⁷ Breitfeld, S.134: „ihre [der Motive] langsam verklingende Schlusswendungen [sind] überdies aufeinander bezogen: der punktierte Quintsprung c – g im Cello und in der Bratsche ist praktisch die tonale Umkehrung der ebenfalls punktierten Schlusswendung c“–g“ aus Takt 22.“

¹⁶⁸ Tait, S. 54

¹⁶⁹ Breitfeld: S. 135

Wie schon in der Durchführung vorbereitet, gleichen sich die Bewegungsabläufe in der Reprise immer weiter an. In Takt 151 erscheint das Überleitungsthema ansatzweise und führt in Takt 157 das zweite Thema ein (in der Exposition: zweites Thema in E-Dur; hier in g-Dur). Die Schlussgruppe wird nicht aus der Exposition übernommen, sondern wird mit einer Abwandlung des ersten Themas versehen (Takt 177). Während des ganzen Geschehens laufen Sechzehntel und Zweiunddreißigstel ununterbrochen fort. Nach dem Aufscheinen des Beginnthemas aus der Durchführung (Takt 200), setzt in Takt 206 die Coda ein. Sie besteht aus Material der Schlussgruppe und reiht das erste Motiv des Hauptthemas hintereinander. Die Begleitung verläuft in Zweiunddreißigsteln in G-Dur (Takt 210 – 212). „Der Themenkopf wird leiser und sinkt in den Streicherstimmen in die linke Hand des Klaviers ab. Die rhythmische Beschleunigung jeweils am Taktende führt nun mit einer modalen Wendung, mit einem übermäßigen Tetrachord zum Grundton zurück. [...] die modale Wendung bringt in ihrer Rhythmisierung etwas Paradoxes: zu Beginn des Satzes drängt sie als beschleunigendes Element vorwärts, jetzt bewirkt sie das Gegenteil; durch ganztönige Bewegung erhöht sie die Ruhe der Schlusswendung“.¹⁷⁰

Der Satz endet in G-Dur und verebbt im Pianissimo. Ähnlich dem Höhepunkt zu Beginn der Reprise erfährt die Steigerung am Schluss durch ihren erlösenden Charakter eine ebenso starke Gewichtung.

Formschema:

Exposition: bis Takt 58 (g – Moll)

Durchführung mit Einführung eines neuen Themas (3. Thema) (E – Dur): T. 59 bis T. 131

Reprise: T. 133 (g – Moll) mit *Coda* T206 (G – Dur)

In diesem Sonatensatz steht weniger das Prinzip von Haupt- und Gegenthema im Vordergrund, sondern vielmehr eine beinahe monothematische Anlage.¹⁷¹ Um dennoch Kontraste innerhalb des Sonatensatzes zu gewährleisten, werden diese durch „Kontrast der Bewegungsabläufe“¹⁷² erwirkt. Das Thema, welches in der klassischen Sonatenform das Gegenthema bildet, entwickelt sich hier aus dem Hauptthema, indem Motivteile in andere Stimmen versetzt und neu kombiniert und mit bewegungsmäßig abgeänderten Strukturen (also Beruhigung oder Beschleunigung beispielsweise) versehen werden. Diese Kompositionstechnik wird sich in Fauré's späteren Werken als Regelfall erweisen (das

¹⁷⁰ Ebenda, S. 136

¹⁷¹ Vgl. Favre S, 193

¹⁷² Breitfeld, S. 136

Verfahren aus neuem Zusammensetzen der Motive eines vorhandenen Themas ein neues Thema zu schaffen lässt an Brahms denken).

Zweiter Satz: Scherzo – «capricieux et fantaisiste, d'une verve vigoureuse»¹⁷³

Der zweite Satz steht in Form eines Scherzos, aber der Mittelteil bringt keine vorübergehende Beruhigung.¹⁷⁴ Nectoux bewertet diesen zweiten Satz als Gipfelpunkt in Faurés Schaffen, vergleicht ihn aber nicht mit dem Scherzo, sondern dem langsamen Satz aus op. 15.¹⁷⁵

Das Klavier legt eine harmonische Grundierung aus den Tönen es und g, also belässt den Hörer im Unklaren, ob es in c-moll oder Es – Dur steht.¹⁷⁶ In Takt 3 vervollständigen die Streicher in pizzicato den Dreiklang mit c und verdeutlichen nun die Taktschwerpunkte, welche vorher verschleiert waren. Die Schwerpunkte in der Klavierbegleitung liegen regelmäßig auf der Takt 1 im 6 / 8 –Takt, welche in Takt 14 zusätzlich mit einem Akzent versehen wird. Das eigentliche Thema setzt erst in Takt 11 im Klavier in Form einer „Skalenbewegung“¹⁷⁷ abwärts ein. Die Bewegung steigt, nachdem sie eine knappe Oktave gefallen war, zurück zum Quintton g. Das Thema besteht aus einer viergliedrigen Einheit, die auftaktartig beginnt, da die Melodie erst mit dem zweiten Achtel im Takt beginnt und die letzten Achtel des Motivs in den nächsten Takt übergebunden werden.¹⁷⁸ Erst in Takt 14 wird auf den ersten Schlag im Takt ein Akzent gesetzt, wodurch die auftaktige Wirkung der bisherigen Melodie aufgehoben wird.

Da die Bewegung auf der Quinte geendet hatte, legt sie eine Fortsetzung bzw. einen *Nachsatz* an: Die viertaktige Einheit wird wiederholt und ihr wird eine fünftaktige Einheit angehängt, die das motivische Grundmaterial aufnimmt und weiter entwickelt. Die Harmonien verlagern sich nach c-Dur und bleiben auf dem Septakkord stehen. Anstelle der vom Hörer erwarteten Auflösung „rücken die Harmonien nach b-Moll ab und gleiten im nächsten Takt noch weiter

¹⁷³ Rostand, S. 83

¹⁷⁴ Nectoux, S. 62

¹⁷⁵ Nectoux, S. 63: »Le deuxième mouvement est le sommet de l'œuvre, moins pathétique que l'adagio du premier quatuor, il est certainement plus représentatif par sa sérénité teintée de mélancolie de l'esthétique de Fauré. » Und S. 153 : « le second mouvement [...] est l'une des pages les plus audacieuses de Fauré. Il y a quelque chose de fantastique dans ce scherzo où souffle un vent de folie ».

¹⁷⁶ Nectoux vergleicht auf S. 153 diese Unbestimmtheit der Tonalität mit Werken von Alban Berg und Béla Bartók in Bezug auf die erschwerte Verständlichkeit beim unbefangenen Hören: «le mélange de tonalités et de gammes par tons égare l'oreille et la captive à la fois. On ne peut guère comp(arer ces pages qu'à l'allegro misterioso de la « suite lyrique » de Berg [...] ou au « prestissimo con sordine » du quatrième quatuor de Bartók. »

¹⁷⁷ Breitfeld, S.88

¹⁷⁸ S. ebenda.

in einen übermäßigen Dreiklang“. ¹⁷⁹ In Takt 29 wird g-Moll erreicht, nach g-Dur moduliert und zu c-Moll zurück geführt (g-Dur fungiert als Dominante). Das zunächst reine g-Dur wird durch den Melodieton *es* statt *d* verfremdet. Das gesamte Thema wird wiederholt (Takt 33). In Takt 51 wird ein zweites Thema eingeführt, das in Ges-Dur steht und von den Streichern unisono vorgetragen wird. Es verläuft polyrhythmisch, da die Melodielinie einen $\frac{3}{4}$ - Takt gegen den vorgeschriebenen $\frac{6}{8}$ – Takt, der im Klavier weiterläuft, stellt.

Das erste Thema scheint immer wieder durch, harmonisch zwar in d-Dur, jedoch rhythmisch und wörtlich dem Anfang entnommen (triolisch akzentuierter Quintsprung aus Takt 24 in Takt 86 zu Tritonus verwandelt). Diese Übernahme des Motivteils aus dem ersten Thema leitet zu dessen Wiederaufnahme in Takt 116 über: die Takte 11 bis 28 werden wörtlich wiederholt.¹⁸⁰ c-Moll wird über h-Dur leittönig erreicht, daneben bleibt ein d-Dur-Nonakkord liegen, wobei das Klavier zwischen *fis* und *as* sich bewegt und dann den Ton *g* als Dominante einschiebt¹⁸¹. In Takt 134 wird ein neues Thema in e-Dur eingeführt. Es steht im $\frac{2}{4}$ – Takt und wird von den Streichern eingeleitet. Die Klavierbegleitung ist dem ersten Thema entnommen. Um zum ersten Thema zurück zu finden, wird in Takt 174 motivisches Material aus Takt 84 bis 89 übernommen, jedoch entfällt der letzte Takt, d. h. das Material reduziert sich von 5 auf 4 Takte.

Das erste Thema kehrt in Takt 200 zurück, eingeführt von der Bratsche, steht jedoch in a-Moll und findet erst in Takt 221 nach c-Moll zurück. In der Verwendung der terzverwandten Tonart zeigt sich Faurés Vorliebe für mediantische Bezüge. Die absteigenden Tonleiterausschnitte werden hier ins *p leggiero* versetzt, was eine Schlusswirkung beim Hörer hervorruft.

Das zweite Thema erscheint in Takt 239 noch einmal, in ces-Dur¹⁸², über 18 Takte, bis in Takt 257 das erste Thema in einer abgewandelten Form zurück kehrt: Die Streicher verlaufen unisono, chromatisch nach unten, wobei jeweils am Taktende das Klavier die obere Terz als Harmonisierung dazu setzt. Der erste Motivteil des Hauptthemas erscheint im Klavier noch einmal, jedoch in Dreiklangsform. In Takt 277 wird der Themenkopf noch einmal wörtlich zitiert, was natürlich die Rückkehr zu c – Moll und damit zur Beendigung des Satzes beinhaltet. Die Skalenausschnitte bleiben bis zum Schluss erhalten und verklingen.

¹⁷⁹ Breitfeld S. 89 und S. 206.

¹⁸⁰ Breitfeld S. 207 und Bd. II, S. 11.

¹⁸¹ Breitfeld, S. 209

¹⁸² Breitfeld, Bd. II, S.11

Die Struktur des Satzes ließe sich eher als Rondoform beschreiben und weniger als typische Scherzoform, da erstens ein drittes Thema eingeführt wird und zweitens das zweite Thema zweimal erscheint und drittens das erste Thema nach jedem Teil (jeweils nach dem zweiten und dritten Thema) wiederkehrt. Schematisch ließe sich der Formablauf folgendermaßen skizzieren (nach Breitfeld, Bd. I, S. 206): 10 – taktiges harmonisches Grundieren (c – Moll) – **A** (T.11) – **B** (T.51) – **A'** (T. 116) – **C** (T. 134) – **A'**(T. 200) – **B** (T. 239) – **A'** (T. 257)¹⁸³

Dritter Satz: Adagio ma non troppo – „une longue et merveilleuse songerie nocturne“.¹⁸⁴

Die Atmosphäre verändert sich völlig: « en cet adagio descend la paix du crépuscule ».¹⁸⁵

Breitfeld nennt diesen Satzbeginn « meditativ anmutend ».¹⁸⁶

Der Satz beginnt in g-Dur im Klavier mit einer Viertelbewegung über dem vorgeschriebenem 9/8-Metrum. Die linke Hand pendelt zwischen es- und g - Quinten, die rechte Hand imitiert dies echoartig, oktavversetzt um 1/8 verschoben. Daraus resultiert eine dreifache Polyrythmik. Die Mittelstimme verläuft eine Quinte höher als die Basslinie. Trotz der Achtel (Mittelstimme), die innerhalb des Quintrahmens verlaufen, stechen die parallelen Quinten deutlich hervor und die Klänge gemahnen an Glockenschläge. Dies wird vielfach in der Literatur¹⁸⁷ genannt, da Fauré selbst diese Assoziation bewusst eingesetzt hat: er schreibt in einem Brief vom 11.09.1906 an seine Frau, dass die pendelnden Quintparallelen eine Erinnerung aus seiner Kindheit wiedergeben, in der er bei Westwind die Kirchenglocken eines nahe gelegenen Dorfes hörte: „Ce n’est guère que dans l’andante du Second Quatuor que je me souviens d’avoir traduit, et presque involontairement, le souvenir lointain d’une sonnerie de Cloches, qui le soir à Montgauzy... nous arrivait d’un village appelé Cadirac lors que le vent soufflait de l’ouest“.¹⁸⁸

Ein viermaliges Pendeln zwischen es und g bleibt am Ende des zweiten Taktes, stehen.

Danach folgt ein g-Molldreiklang, welcher aus Arpeggien besteht. Darüber setzt die Bratsche mit d ein, welches liegen bleibt, bis das Arpeggio verklingt. Die Bratsche stellt nun ab Takt 4 das erste Thema vor: die Melodie bewegt sich zwischen d und g, „im plagalen Ambitus von g-

¹⁸³ Breitfeld, S. 206

¹⁸⁴ Jankélévitch, S. 251

¹⁸⁵ Nectoux S. 62

¹⁸⁶ Breitfeld S. 68

¹⁸⁷ Bsp. : Koechlin in : Breitfeld, S. 265: « [le deuxième mouvement] s’ouvre par un mystérieux appel de cloches aux basses. »

¹⁸⁸ Gabriel Fauré: Lettres intimes, HG.: Philippe Fauré-Fremier, Paris, 1951 : S.132

moll“.¹⁸⁹ Fauré selbst schreibt in o. g. Brief an seine Frau über den Beginn des Themas: „sur ce bourdonnement [des cloches] s’élève une vague rêverie, qui, comme toutes les vagues rêveries, littérairement intraduisible. Seulement n’est – il pas fréquent qu’un fait extérieur nous engourdisse ainsi dans un genre de pensées, et qu’elles sont cependant quelque chose où on se complaît ? Désir des choses inexistantes, peut-être ; et c’est bien le domaine de la musique ».¹⁹⁰

Die Vorstellung des ersten Themas in der Bratsche beeindruckte Charles Koechlin in folgendem Maße: « une belle mélodie de l’alto pour laquelle, s’il n’existait point, il aurait fallu inventer ce noble instrument, si complète s’affirme l’unité entre son timbre et la nature de ce qu’il nous fait entendre.»¹⁹¹ Jankélévitch spricht bezüglich dieser kantable Melodie in der Bratsche von einem der „moments sublimes de la musique universelle.“¹⁹²

Das Motiv der Bratsche bringt zu Beginn gleich den Halbtonschritt *d – es*, der dem Thema seinen „traurigen Charakter“¹⁹³ gibt. Das Klavier pendelt weiterhin zwischen *g* und *Es*, wiederholt also wörtlich den Beginn. Die Glockenschläge setzen erneut an, bevor die Bratsche den zweiten Melodiezug, der mit einem Sextschritt (statt wie vorher Quartschritt) den Intervallraum ausdehnt, beginnt. In diesem Thema ist das Material des gesamten Satzes enthalten, denn es erscheint kein weiteres Thema, der Satz ist monothematisch, Nectoux beschreibt ihn mit folgendem Liedformschema: A.A’ – A.A’’ – A.¹⁹⁴

Die Melodie, jeweils eingeleitet durch die Glockenschläge, erklingt viermal. Ab Takt 11 verändert sich der Takt von 9/8 zu 12/8, wobei die Glockenklänge in ihrem „merkwürdig schwebenden Viertelduktus“¹⁹⁵ fortfahren.

In Takt 25 spielt das Klavier eine Art Überleitung bis in Takt 29 das Thema in Umkehrung wieder auftritt, in aufsteigender Linie, auf Halbtonstufen sequenziert.

Bei der Wiederkehr des A-Themas (Takt 40) sind die Glockenklänge (*es* und *g*) in die Streicher versetzt und erklingen dreimal statt wie zu Beginn viermal. Die im A’-Teil halbtönig aufsteigenden Sequenzen bewegen sich hier (Takt 57 bis 59) in Ganztonschritten aufwärts, „das Anfangsthema ist stärker von gleichmäßigen Achteln durchdrungen“¹⁹⁶ als im

¹⁸⁹ Breittfeld S. 69

¹⁹⁰ Fauré: Lettres intimes, S. 132

¹⁹¹ Zitiert in: Rostand, S. 83

¹⁹² Jankélévitch, S.251

¹⁹³ Breittfeld, S. 265

¹⁹⁴ Nectoux, S. 64: « cette vague rêverie est une longue cantilène d’alto qui développée et variée est le thème unique de ce mouvement en forme de Lied »

¹⁹⁵ Breittfeld, S.194

¹⁹⁶ Breittfeld S. 194

vorigen Teil. Der. in Takt 60 beginnt der A“-Teil, wobei motivisch weder neues Material noch Weiterentwicklung des bestehenden Materials erfolgt, sondern das erste Thema in 8 Takten (Takt 60 bis 68) wieder auftritt und mit einer Erweiterung versehen wird. 12/8-Takt kehrt in Takt 68 zurück zum ursprünglichen 9/8-Takt. Der A“-Teil verklingt in dem der Bass (im Klavier) orgelpunktartig liegen bleibt und die Streicher ins *ppp* absinken (Takt 73). Ab Takt 74 wird das erste Thema, also der A-Teil wörtlich wieder aufgenommen mitsamt der harmonischen Grundierung im Klavier, die zwischen es und g pendelt. Die Glockenklänge erscheinen noch dreimal (im ersten A-Teil viermal, im zweiten A-Teil dreimal). Die Sequenzierungen fallen komplett weg, was bleibt sind das Zwischenspiel aus Takt 25 (hier Takt 85) und die Umkehrung des Themas aus Takt 29 (hier Takt 88). Der 12/8-Takt erscheint wieder. In Takt 92 bleiben sämtliche Instrumente liegen bis in Takt 95 ein Motiv aus Achteln, vom Cello vorgetragen einsetzt, welches eine Art Coda einleitet. Die Bratsche wiederholt in Takt 101 den ersten Themenkopf.¹⁹⁷

Breitfeld übernimmt zwar das von Nectoux vorgeschlagene Formschema der Liedform, zwingt jedoch dem Satz zusätzlich eine Sonatenform auf, welche den ersten Teil (A.A‘) als Exposition, den zweiten Teil (A.A‘‘) als Durchführung und den dritten (A) als Reprise bezeichnet.¹⁹⁸

Allgemein lässt sich der Satz wie folgt als Formübersicht darstellen:

A (ab T. 3 bis T. 32): Es – Dur, g – Moll - A‘ (ab T. 33): B – Dur

A (ab T. 40): Es – Dur - A‘‘ (ab T. 60): Es – Dur

A (ab T. 74): Es – Dur, g - Moll

Jankélévitch beschreibt das Ende dieses Satzes wie folgt: « les trois dernières pages de l’Adagio [...] la grande phrase nocturne jouée pianissimo, s’enfonce dans le doux océan pacifique du silence [...]. »¹⁹⁹

4. Satz : Allegro molto

Die Anfangstonart g-Moll kehrt wieder zurück, die ersten beiden Takte sind, wie für Fauré typisch, reine harmonische Grundierung im Klavier, welche die Grundtonart festlegt. In

¹⁹⁷ Breitfeld S. 195

¹⁹⁸ Breitfeld S. 195 und Bd. II S. 12

¹⁹⁹ Jankélévitch S. 251

Takt 3 setzen die Streicher (Violine und Viola) unisono mit der Vorstellung des ersten Themas ein²⁰⁰. Die Klavierbegleitung bleibt triolisch. Die Melodielinie steigt in Triolen aufwärts bis zur kleinen None (as) und kehrt von dort aus wieder abwärts in Richtung Grundton. Diese Form der raumgreifenden melodischen Linie steht u. a. für den Fauré zugeschriebenen Stil der wellenartigen Melodiebögen. Nectoux schreibt diesem Thema „quelque chose de brahmsien“²⁰¹ zu.

In Takt 11 erscheint ein Motiv, das als zweiter Teil des ersten Themas gesehen werden kann, da das eigentliche zweite Thema erst in Takt 95 vorgestellt wird. Dieses in Takt 11 beginnende Motiv wirkt wie ein tänzerischer Teil im „Siciliano-Rhythmus“.²⁰² Dieses Motiv entwickelt sich durch Fortspinnungstechnik weiter. Die Triolen werden in Takt 68 zu Vierteln, die in Dreiklangsbrechungen ein Zwischenspiel und eine Überleitung zum zweiten Thema, das in f-Dur steht, darstellen: hier arbeitet Fauré mit Einheiten von sechs bzw. drei Takten, die zwischen den Harmonien a-Moll und f-Dur wechseln: von Takt 68 bis Takt 80 folgen zwei 6-Takt-Einheiten aufeinander. Dann zwei 3-Takt-Einheiten und noch eine 6-Takt- und eine 3-Takt-Einheit. Hier (Takt 95) setzt das zweite Thema²⁰³ in f-Dur ein.²⁰⁴ Motivisch bewegte sich bis hierher wenig vorwärts, die Strukturierung erfolgte durch harmonische Rhythmen. Das zweite Thema setzt sich auch aus einer 6-taktigen Einheit zusammen, die auch rhythmisch, in Dreiergruppen, strukturiert ist.

Takt 113 bringt den zweiten Teil des zweiten Themas, welches in Achteln voranschreitet und durch hemiolische Überbindungen die Taktgrenzen verschleiert. Die Harmonien bewegen sich nach b-Dur und bleiben im Klavier orgelpunktartig stehen, in dem der Ton *b* in jedem zweiten Takt erneut angeschlagen wird. In Takt 189 wird er noch einmal angeschlagen und das Klavier leitet in Achteltriolen zur Wiederholung des ersten Themas und damit zum Beginn der Durchführung über, die in b-Dur (vom Klavier wie zu Beginn des Satzes durch harmonische Grundierung vorbereitet) einsetzt. In Takt 191 wechselt die Melodie zwischen Violine und Viola hin und her, wobei „die Bratsche in diesem Fall die höheren Töne übernimmt, so dass die Klangfarbe der beiden Streicher angeglichen“²⁰⁵ wird. Die rhythmische Fortbewegung verläuft wie auch zu Beginn des Satzes in Triolen, in Takt 229

²⁰⁰ Vgl.: Nectoux S. 64: « Thème assez pauvre [...] »

²⁰¹ Nectoux, S.65

²⁰² Breitfeld Bd. II S. 13: Breitfeld scheint sich hier im Begriff zu irren, da kein langsamer 12/8 – Rhythmus vorliegt.

²⁰³ Vgl. Nectoux, S.64 : « tout en grappes d'accords [...] avec quelque lourdeur par le piano »

²⁰⁴ Breitfeld S. 174

²⁰⁵ Breitfeld S. 176

wechselt sie zu Achteln, was dem zweiten Teil des ersten Themas (aus Takt 11) entspricht. Im Verlauf der Durchführung dominieren übermäßige Dreiklänge und Ganztonleitern im Klavier (ab Takt 269), über die in Takt 280 die Grundtonart g-Moll kurz gestreift wird. In Takt 282 verharren die Klänge zunächst auf einem übermäßigen Dreiklang, der sich im letzten Viertel des Taktes 282 zu einem Septakkord löst und zur Reprise überleitet.

Im Fortissimo setzen die Streicher unisono in Takt 283 mit der wörtlichen Wiederholung des ersten Themas (Takt 3 bis 50) mit der Reprise ein. Nectoux unterstellt diesem Neueinsatz des Themas eine Verbindung zum ersten Thema des ersten Satzes²⁰⁶.

Die Reprise nimmt proportionsmäßig einen großen Teil innerhalb des Satzes ein, denn sie beinhaltet ungefähr so viele Takte wie Exposition und Durchführung zusammen. Die Durchführung hingegen ist relativ kurz, da sie nur das erste Thema aufgreift, die Reprise hingegen das erste und zweite Thema verwertet und zusätzlich eine nach g-Dur transponierte Form des ersten Themas anhängt.

Das Zwischenspiel aus Takt 68 wird in Takt 348 wieder aufgenommen, die rhythmische Bewegung erfolgt auch hier in Vierteln. In Takt 360 wechselt die Rhythmik wieder zu Achteln und leitet das zweite Thema ein, das aber bei seiner ersten Vorstellung in Takt 95 sich in Vierteln bewegte. Es wird von den Streichern unisono vorgetragen und ist nach d-Dur transponiert (vorher g-Moll). Bei der Wiederaufnahme des zweiten Teils des zweiten Themas in Takt 414 wechseln sich Vier- und Dreitaktgruppen ab (vorher in Takt 113 nur Viertaktgruppen).²⁰⁷

Das erste Thema wird in Takt 522 in seiner rhythmischen Struktur gleichbleibend in g-Dur aufgenommen, die Intervalle sind variiert. Diese Vorstellung des Themas in g-Dur verläuft über 24 Takte bis in Takt 546 die Coda mit dem zweiten Thema einsetzt und das erste Thema daran anschließt. Der Satz endet in g-Dur mit der „Energie des Allegros“.²⁰⁸

Formale Anlage:

Exposition aus: **A** (nach zweitaktiger harmonischer Grundierung: T. 3 bis T. 94) und **B** (F – Dur): T. 95

Durchführung: A'(T. 189) - A''(T. 229)

Reprise: A (T. 283) - B (T. 396) - A''(T. 522) mit *Coda* (T. 546)

²⁰⁶ Nectoux, S.65: « il [le thème] est réduit à la simple ligne mélodique révélant ainsi sa parenté avec le thème en arpèges du premier mouvement. »

²⁰⁷ Breitfeld S. 176

²⁰⁸ Nectoux S. 64: „l'énergie de l'allegro initial“

Klavierquintett Nr. 1, op 89, d – Moll:

Das erste Klavierquintett wurde erst im Jahr 1906 fertiggestellt, obwohl Fauré es bereits 15 Jahre zuvor begonnen und als drittes Klavierquartett konzipiert hatte²⁰⁹. Insgesamt hatte er sein Kammermusikschaffen lang ruhen lassen; sein bis dahin letztes kammermusikalisches Werk war das zweite Klavierquartett op. 45 gewesen. Mehr als dies sei dieses Quintett frei von jeglichen Effekten und daher absolute Musik.²¹⁰

Die Uraufführung fand in Brüssel am 23. März 1906 im Cercle Artistique mit Fauré am Klavier statt. Verlegt wurde es ein Jahr später bei Schirmer in New York.

Erster Satz, Molto moderato

Wie schon im zweiten Klavierquintett op. 45 geht auch hier dem Themeneinsatz eine harmonische Grundierung im Klavier in d-Moll-Arpeggien voraus. Auf das letzte Viertel in Takt 2 setzt die zweite Violine mit dem Thema auftaktig ein. Das erste Motiv des Themas bewegt sich nach einem Quart-Sprung abwärts stetig aufwärts. Die Melodielinie steigt wieder ab und verharnt vorerst in Takt 6. Im Gegensatz zu op. 15 und op. 45, welche beide im forte begannen, setzt das Thema dolce e cantando nach pp-Zweiunddreißigstel-Arpeggien ein. Das erste Motiv des ersten Themas besteht also aus vier Takten, woran sich weitere vier Takte anschließen, womit die Vorstellung des Themas beendet ist. Anders als in op. 15 und op. 45, in denen das Thema unisono in allen Streichern vorgetragen wird, beginnt hier ein einziges Instrument (die zweite Violine) und erst in Takt 7 mit Auftakt kommt das Cello hinzu.²¹¹ Erst in Takt 11 mit Auftakt tritt die Bratsche, in Takt 15, die erste Violine hinzu. Mit dem Einsatz der Bratsche beginnt die Fortspinnung des ersten Themas. Zusätzlich zur klanglichen Verstärkung (durch Hinzukommen der Instrumente) erfolgt eine dynamische bis hin zum fortissimo in Takt 19. Bis auf den Quart-Sprung zu Beginn des Themas bewegt sich die Melodielinie in kleinen Intervallschritten. Daher sieht Breitfeld in der Melodiegestalt etwas Modales.²¹² die Melodie verläuft im Rahmen der unteren Quart (von d), was den plagalen

²⁰⁹ S. Rostand, S. 145

²¹⁰ Ebenda, S. 146

²¹¹ Vgl. Favre, S. 198

²¹² Breitfeld S. 40 und Orledge, S. 108

Tonraum darstellt. Durch den Halbtonschritt a-b, der zweimal in vier Takten vorkommt, erhält der „Charakter etwas trauriges“.²¹³ Nach Nectoux zählt dieses Thema zu den schönsten, die Fauré geschrieben hat.²¹⁴ Rostand bezeichnet die Melodie als „d’une rare puissance, d’une noblesse paisible, admirable et ample mélodie [...] avec chaleur, [...] tendre, méditative et presque austère“.²¹⁵

Während des gesamten Verlaufs bleiben die Zweiunddreißigstel – Arpeggien erhalten.

Durch die Tatsache, dass nur ein Notenwert, nämlich Viertel, in den ersten beiden Takten der Themenvorstellung vorkommen, bekommt der Satz eine gewisse Ruhe, trotz des eigentlich schnelleren Tempos.

Diese Melodielinie ist beispielhaft für die Symmetrie der wellenförmigen Bögen: die aufsteigende Linie ist, da der Abstieg eine Terz höher (auf f) beginnt, kürzer, daher muss, die absteigende Linie in den Notenwerten verkürzt werden, um die Symmetrie (zeitlich) zu bewahren: die letzten beiden Noten in Takt 5 werden statt Viertel zu einem punktierten Achtel mit Sechzehntel.²¹⁶

Die erste Viertaktgruppe endet auf a, der Dominante, die zweite Viertaktgruppe beginnt wieder auf der Tonika d und endet wieder auf der Dominante, wodurch der Schlusscharakter abgeschwächt wird, also eine Offenheit entsteht und die Fortspinnung beinahe wird.

Motivische Verarbeitung im Sinne von Sequenzen erfolgt erst wieder in Takt 21, eingeleitet durch die Bratsche, gefolgt vom Cello. Die Melodielinie wird chromatisch angereichert. Die Steigerung baut sich nicht aus „polyphoner Verarbeitung [sondern nur] durch Klangverdichtung [auf] und das Klavier beteiligt sich an der thematischen Entwicklung überhaupt nicht, sondern führt von Anfang bis zum Ende die Arpeggio – Begleitfigur durch.“²¹⁷

Die Sequenzen führen zurück nach einer vollständigen Kadenz nach d-Moll. In Takt 30 setzt das zweite Thema in dieser Tonart ein, das Klavier läuft unbeirrt in seinen

Zweiunddreißigstel-Arpeggien fort. Breitfeld zieht es vor, in diesem Fall anstelle von Themen von Themenkomplexen zu sprechen.²¹⁸ In Takt 30 enden die Arpeggien und das Klavier schweigt für komplette zwei Takte, nachdem sich die Harmonien zurück nach d-Moll bewegt

²¹³ ebenda

²¹⁴ Nectoux, S. 100: « le premier [thème] est l’un des plus beaux thèmes fauréens ; il déroule une ligne simple et parfait sur un fond miroitant d’arpèges, au piano »

²¹⁵ Rostand, S.146 und S. 147

²¹⁶ Breitfeld, S. 41

²¹⁷ Favre, S. 199

²¹⁸ Breitfeld, S. 137

haben. In Takt 31 setzen die Streicher polyphon mit dem ersten Teil des zweiten Themas ein. Auch dieses Motiv verläuft im unteren Quartraum von d in kleinen Intervallschritten und legt damit einen Bezug zum Hauptthema nahe, es ist jedoch rhythmisch bewegter²¹⁹. Dieser Motivteil besteht aus vier Takten, er endet auf d, welches über einen Takt hinaus von den Streichern gehalten wird. Dazu spielt das Klavier zwar wieder seine Zweiunddreißigstel-Arpeggien, fügt jedoch in der Oberstimme die Melodielinie des ersten Motivs aus dem ersten Thema hinzu. In Takt 36 setzt der zweite Teil des zweiten Motivs auf f (vorher auf a) ein, das Klavier imitiert ab Takt 38 chromatisch angereichert den Themenkopf des Hauptthemas. Die in diesem Abschnitt polyphonen Streicher finden sich in Takt 43 wieder unisono zusammen und spielen, während das Klavier über A – Dur – Septakkorden ein neues Motiv einführt (Oktaven in der rechten Hand), das erste Motiv des zweiten Themas, jedoch in den Taktzeiten verschoben. In Takt 45 setzt das zweite Motiv des zweiten Themas auf a in den Streichern ein, im Klavier erklingt zeitgleich der Ton g als kleine Sept, also dissonant, dazu. Die Harmonien schwanken zwischen d - Moll und g – Moll.²²⁰

Auch dieses zweite Motiv bewegt sich im unteren Quartraum von d und weist hierin ebenso wie das erste Motiv des zweiten Themas einen Bezug zum Themenkopf auf, harmonisch steht es jedoch in a-Dur. In diesem Teil ist das Klavier rhythmisch versetzt zu den Streichern und anstatt zu begleiten, bringt es wieder Motivteile aus dem Themenkopf und einer abgewandelten Form des ersten Motivs des zweiten Themas und stellt sie dem zweiten Thema in den Streichern gegenüber.²²¹ Diese vom Klavier vorgetragene, abgewandelte Variante des ersten Motivs des zweiten Themas wird von den Streichern in Takt 54 aufgenommen. Die Harmonien kadenzieren nach f-Dur (Takt 64), welches für vier Takte lang erhalten bleibt und den Einsatz eines neuen Teils bedeutet. Das Klavier wechselt zu Achteltriolen, gegenläufig in der rechten und linken Hand. In Takt 69 setzt mit einem Oktavsprung nach oben in der zweiten Violine ein neues Thema ein. wie auch in op. 45 erscheint anstelle des Bisherigen ein neues Thema, jedoch rechtfertigt es aufgrund seines kurzen, einmaligen Erscheinens nicht die Bezeichnung *Durchführung*, wie dies in op. 45 der Fall war. Dort (in op.45) beherrschte das neu eingeführte Thema einen kompletten Abschnitt im Satz.

²¹⁹ Vgl.: Nectoux S. 101: « Le second thème est au contraire rythmique; ce motif âpre est ramassé et exposé fortissimo par les cordes seules. »

²²⁰ Vgl.: Favre, S.199

²²¹ Breitfeld S. 138

Max Favre bezeichnet dieses Motiv aus Takt 68 als „Schlussthema“, da es als „Rückkehr zur Ausgangslage“²²² dient. Später gibt er ihm die Funktion einer „Nachwelle“, die die Exposition „abrundet“²²³. Breitfeld spricht dem diesem Motiv eine weitaus größere Bedeutung zu.²²⁴

Auch dieses *Episoden – Motiv* bewegt sich, wie alle bisherigen Motive in diesem Satz, im unteren Quartraum von *d*, also zwischen *a* und *d*. Es wird, wie der Themenkopf, von Klavierarpeggien untermalt und allein in der zweiten Violine vorgetragen.

Allen drei Themen ist der relativ enge Tonumfang (Quart) gemeinsam und er legt eine Verwandtschaft mit der Musik des Mittelalters nahe, dabei bleibt die harmonische Sprache der Romantik verpflichtet. Auch die Satzform könnte man mit der Vokalmusik im Mittelalter vergleichen, s. unten.²²⁵

Das in Takt 75 intervallisch verkleinert und sehr leise in der Bratsche aufscheinende erste Thema setzt Favre als Beginn der Durchführung fest²²⁶, „der Abschnitt ist aber derartig überspielt, dass ein neuer Formabschnitt an dieser Stelle nicht empfunden wird.“²²⁷ Breitfeld lässt also den neuen Formteil in T68, mit dem von Favre als Schlussmotiv bezeichneten Thema, beginnen²²⁸, was auch als Einschnitt oder Neuansatz gehört wird. Primär dominiert in diesem Teil das lyrische und kantable Element; aus der zu Beginn des Hauptthemas stehenden Vorschrift *cantando* wird *cantabile* (Takt 76). In Takt 89 findet das zweite Thema aus dem ersten Teil durch die erste Violine Eingang in diesen Abschnitt. Das zweite Motiv des zweiten Themas erscheint in Takt 98. Das Klavier verlässt hier seine durchlaufenden Achteltriolen und versucht, am motivischen Geschehen beteiligt zu sein. Der erste Teil des zweiten Themas kehrt in Takt 105 wieder und wird nacheinander durch die verschiedenen Streicherstimmen geführt. In ganztönigen Sequenzschritten bis Takt 114 crescendiert das Motiv bis hin zum *ff* in einer Steigerungsstrecke, um den Wiedereinsatz des ersten Themas spannungsreich vorzubereiten. In Takt 114 behält die erste Violine das zweite Motiv des zweiten Themas bei,

²²² Favre, S. 69

²²³ Favre, S. 200

²²⁴ Vgl.: Breitfeld, S.138: „dergleichen auskomponierte Ruhepole kennzeichnen in anderen Werken den Beginn der Durchführung; doch es erscheint kein bekanntes Material, sondern ein drittes Thema, das allerdings episodenhaft nur an dieser Stelle des Satzes auftritt.“

²²⁵ Vgl.: Breitfeld S. 142

²²⁶ Vgl.: Favre, S.201

²²⁷ Breitfeld, S. 139

²²⁸ Ebenda. Auch Breitfeld benennt die Möglichkeit, hier von einer Durchführung zu sprechen, doch sie zieht es vor, diesen Begriff zu umgehen, und anstelle dessen seine französische Variante *développement* zu verwenden. Ihrer Meinung nach hat *développement* eher als der Begriff *Durchführung* Konnotationen der *Entwicklungsfähigkeit* und weniger des „konfliktreichen Mittelteils“.

während die zweite Violine und das Violoncello das Hauptthema andeuten²²⁹. Auch hier werden wieder die Formgrenzen verschleiert²³⁰. Die Harmonien befinden sich in F – Dur. Das Klavier nimmt die rein harmonietragenden Arpeggien des Anfangs wieder auf.

Laut Favre beginnt in Takt 114 die Reprise²³¹. Er betont in diesem Zusammenhang das Fehlen des von ihm *Schlussthema* genannten Motivs (drittes Thema), und begründet dieses Fehlen mit der ursprünglichen Funktion des Motivs als „Nachwelle zur Exposition“²³².

Die Melodik des ersten Themas wird gepaart mit der Rhythmik des zweiten Themas, das sich ab Takt 126 mit seinem ersten Motiv in der Violine durchsetzt. Es steht hier in a – Moll.

In Takt 143 wird das vorgezeichnete *b* aufgelöst und in zwei Kreuze gewandelt. Das zweite Thema, vor allem dessen zweites Motiv, herrscht in den folgenden Takten vor, die linke Hand des Klaviers bewegt sich in nachschlagenden Achteln.

Die letzten vier Achtel in Takt 171 zitieren die Sequenz aus Takt 24 in rhythmisch diminuierter Form, in Takt 172 kehrt die ursprüngliche Rhythmisierung zurück. Das erste Motiv des zweiten Themas taucht in Takt 175 in A – Dur wieder auf. Dabei wird dieses Motiv durch das erste Thema im Klavier ergänzt, welches wieder rhythmisch diminuiert wird²³³.

Nach einer dynamischen Steigerungsstrecke über zwei Takte (Takte 186 und 187), tritt im *p dolce* das Hauptthema wieder komplett auf. Die Sequenzierung aus Takt 24 wird wieder aufgenommen, ebenso in Takt 197.

Das erste Motiv des zweiten Themas erscheint wieder in Takt 203 in c - Moll, und sofort wird das erste Thema im Klavier hinzugefügt, welches hier in D – Dur erklingt. Die rhythmische Straffheit des zweiten Themas wird mit der ruhigeren Rhythmik des ersten verbunden. Schließlich setzt sich D – Dur als Tonart durch und ebenso das zweite Thema, was den Schluss bestimmen wird (es ist bemerkenswert, dass hier nicht das erste Thema wiederkehrt). Das Geschehen zieht sich ins piano zurück, doch in Takt 223 blüht noch einmal alles für einen halben Takt lang im forte auf, bevor es ins pp in reinem D – Dur zurückfällt, womit der Satz verklingt.

²²⁹ Vgl.: Breitfeld, S.139

²³⁰ Vgl.: Favre, S. 204: „bei Fauré [...] neigt die Form dazu, klare Abgrenzungen zu vermeiden und an die Stelle des Gruppenprinzips das der Entwicklung zu setzen“. Hierin zeigt sich eine Analogie zu Breitfelds Sichtweise, die die Entwicklung ins Zentrum stellt.

²³¹ Favre, S.203

²³² Ebenda.

²³³ Vgl.: Breitfeld, S. 140

Ähnlich wie in op.45 wird am Ende des letzten Formteils (bzw. der Reprise) das erste Thema mit dem zweiten verbunden, indem die rhythmische „Strenge gemildert [wird, um] dem kantablen lyrischen Element bis zuletzt neuen²³⁴ Schwung zu verleihen.“

Während Favre diesen Satz ohne Probleme dem Sonatenprinzip unterstellt, möchte Breitfeld davon Abstand nehmen, denn bis auf einige „Relikte der Sonatenform [...] treffen diese Begriffe [wie Exposition, Durchführung und Reprise] nicht den Charakter des Satzes.“²³⁵

Sowohl Breitfeld als auch Favre ziehen als Alternative zur Sonatenform die Barform²³⁶, wie sie beispielsweise im französischen Minnelied üblich war, in Erwägung: demnach wäre die Exposition bis Takt 68 der erste Stollen, die Durchführung bis Takt 114 der zweite Stollen und die Reprise ab Takt 114 der Abgesang, welcher melodisch freier, d. h. in diesem Fall, das Thema 1 und 2 in ihre jeweiligen Motive aufgespalten sind und diese neu miteinander verknüpft werden.²³⁷

Formales Schema:

A (nach einem Takt harmonischer Grundierung: T.3 bis T. 29) - **B** (T. 30; bestehend aus zwei Thementeilen: a und b) - **C** (T.68) – **B'** (T.98; beginnt mit b, dann a)

A' (T.114) – **B'** (T.126) - **A'** (T. 171) – **B''** (enthält nur ersten Thementeil, a, aus B) +**A** (T.175) – **A'** (T. 187) – **B''**+**A** (T.203)

Zweiter Satz: Adagio – „beauté indescriptible“²³⁸

Der zweite Satz beginnt im 12/8-Takt und steht in g-Dur. Das Thema setzt sofort, ohne Vorspiel im Klavier ein, es wird von der ersten Violine vorgestellt, das Klavier begleitet mit gleichmäßigen Achteln²³⁹. Das Cello setzt auf das vierte Achtel im ersten Takt ein, so dass der Beginn fugenartig wirkt. Die Bratsche setzt im Takt 5 ein und die zweite Violine erst in Takt 7, was diesen Eindruck verstärkt.

Das Thema besteht aus zwei viertaktigen Einheiten.

²³⁴ Breitfeld, S.140

²³⁵ Breitfeld, S. 142

²³⁶ Favre S. 205 und Breitfeld S. 142

²³⁷ Breitfeld, S. 142

²³⁸ Rostand, S. 147

²³⁹ Dazu Nectoux, S. 101: « le violon expose d'abord une longue phrase, libérée de toute pesanteur, sur un balancement de berceuse à 12/8. »

In Takt 9 setzt das Thema zu einer Steigerung an, auch hier bleibt die Stimmführung polyphon. Ab Takt 11 übernimmt auch das Klavier thematische Arbeit. Erst in Takt 26 vereinigen sich die Streicher zu einem unisono und tragen den Themenkopf noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt vor. Die Harmonien bewegen sich um es-Dur. Die Stimmen teilen sich in Takt 20 wieder auf und das Klavier führt mit dem Cello Sequenzen im Abstand von großen Terzen aus. In Takt 44 wechselt die Taktart von 12/8 zu 4/4 und gleichzeitig kommt die Melodie über g, ais und f zum Stillstand in pp, das Klavier wirft Sechzehntel-Triolen ein, die zum zweiten Thema, dessen Begleitung sie werden, überleiten. Dieses beginnt in der rechten Hand des Klaviers in Takt 47, dazu setzt die Bratsche um $\frac{1}{4}$ verschoben ein. Dieses Thema steht in h-Moll, welches leittönig (über ais) erreicht wurde. Hier zeigt sich wieder Fauré's Vorliebe für mediantische Verbindungen (h als Obermediante zu g). In Takt 67 wird das Hauptthema wieder aufgenommen, in abgewandelter Form und dient als Überleitung quasi zu sich selbst. 12/8-Takt und 4/4-Takt wechseln sich ab. Favre bezeichnet diesen Überleitungsteil (Takt 67 bis 74) als „Keimform einer Durchführung“.²⁴⁰

Das erste Thema kehrt schließlich in Takt 75 zurück, hier in Es – Dur. Die Takte 1 bis 6 werden aufgegriffen. Der zweite Teil des ersten Themas erscheint nun nicht mehr. Der dritte Teil erscheint nicht mehr, einzig die ersten beiden Thementeile finden Eingang. In aufsteigenden Sequenzen wird die Fortspinnung aus dem ersten Teil wieder aufgenommen, die Harmonien pendeln hier zwischen Ces und Es. Diese Sequenzen verursachen eine Steigerung der Spannung, die in einem Übergangsteil endet, welcher wiederum zum ersten Thema (Takt 97) führt. Das Motiv aus den Takten 26 bis 29 wird aufgenommen²⁴¹. In Takt 103 scheint das zweite Thema auf, wird in Takt 112 wieder vom ersten Thema abgelöst, welches gerafft wird, da bereits in Takt 115 wieder das zweite Thema einsetzt. Das Klavier läuft in der Begleitung in Sechzehnteln vom ersten Thema neben dem zweiten Thema fort, d. h. die Themen werden miteinander verbunden. In der folgenden Entwicklung ist (für mich) nicht immer erkennbar, ob die Motivateile dem ersten oder dem zweiten Themenkomplex entnommen sind, da sie ineinander übergehen²⁴². Über c – Moll wird G – Dur erreicht. Hier sieht Favre eine Art „Schlussdurchführung“²⁴³, deren Aufgabe es ist, die Grundtonart wieder zu erlangen. Die mittleren Streicher (zweite Violine und Bratsche) bewegen sich in großen

²⁴⁰ Favre, S.207

²⁴¹ Breitfeld, Bd. II, S.15

²⁴² Vgl.: Nectoux, S. 101: « les inflexions du second thème y [dans ce mouvement] prennent une douceur poignante. »

²⁴³ Favre, S. 209

Intervallschritten und bewirken eine zunehmende Spannung, zu welcher die aufsteigende Linie in der ersten Violine beisteuert. In Takt 129 endet diese Linie auf g⁴, jedoch wird die Dynamik zurückgenommen, sodass kein eigentlicher Höhepunkt entsteht. Die Melodielinie steigt nach einem Oktavsprung abwärts (erste Violine) weiter in die Tiefe. Die Dynamik geht mehr und mehr zurück, die Bewegungen der melodischen Linie verringern sich, bis die Streicher in den letzten drei Takten völlig zum liegen kommen, das Klavier läuft in Sechzehnteln aus, welche in Takt 134 in einer Halben und in Takt 137 (letzter Takt) in einer Ganzen Note enden. Die Grundtonart (G – Dur) ist bereits im drittletzten Takt wieder hergestellt und wird im *pp* und *poco rallentando* gefestigt.

Formschema:

A (T.1-46) – **B** (T.47) – **A'** (T. 75) – **A+B** (T.97, beide Themen wechseln sich in verkürzter Form ab)

Dritter Satz: Allegretto moderato:

Der Satz steht in D – Dur im 2/2 – Takt. Die Stimmung dieses Satzes hebt sich von den beiden vorherigen ab: « après ces deux mouvements d'un sentiment tout intérieur le Premier Quintette réserve la surprise d'un finale d'allure dégagée et d'esprit populaire. »²⁴⁴

Das Klavier spielt das Thema vor, ohne einleitende, harmonische Vorgrundierungen, die Streicher setzen einzelne pizzicato – Töne²⁴⁵ dazu. Die Melodielinie verläuft in D – Dur im Rahmen einer Quint abwärts. Auf den ersten Blick besteht das erste Thema aus zwei Viertaktgruppen, welche, wie üblich, zu einer Achttaktgruppe zusammen gehören. Damit ist jedoch die Vorstellung des ersten Themas nicht beendet, da die zweite Viertaktgruppe eine Wiederholung der ersten ist. In Takt 9 schließen sich weitere zwei Viertaktgruppen an, die

²⁴⁴ Nectoux, S.101

²⁴⁵ Da die Streicher ihre pizzicato – Töne gegen die Taktschwerpunkte setzen, spricht Nectoux von einem tänzerischen Thema: Nectoux, S. 101: « le thème [...] [est] très dansant. » Er vergleicht es weiters aufgrund von der Wiederholungen mit dem Schlusssatz der 9. Sinfonie von Beethoven, gesteht aber ein, dass rein melodisch und thematisch wenig Ähnlichkeit besteht: „[le thème] est présenté à trois reprises dans une distribution instrumentale chaque fois différente [die Streicher übernehmen später die Melodie, das Klavier verläuft dazu in gleichmäßigen Vierteln oder Achteln]; on l'a, pour cette raison, approché au finale de la 9ième symphonie de Beethoven, bien que les thèmes sont guère comparables. »

Möglicherweise greift Nectoux neben einer Aussage von Fauré selbst nach der Uraufführung des Quintetts, welche ich bisher nicht belegen konnte, hier auf Norman Suckling (zitiert von Favre, S. 212) oder Rostand (S.147) zurück (ohne diese jedoch zu erwähnen), die auf eine Ähnlichkeit der Themen hinweisen: demnach stimmten die Themen in ihrer Tonart, der Gliederung und der Verarbeitung ansatzweise überein. Rostand bemerkt dazu, als müsse er Fauré verteidigen: « il est vrai que l'on songe un peu au thème sublime de l'Ode à la Joie, mais qu'importe cette rencontre que Brahms, d'ailleurs, avait déjà fait ! »

sich nicht wiederholen. Demnach wäre die Vorstellung des ersten Themas in Takt 16 mit vollständigem Wiedererreichen der Grundtonart²⁴⁶ abgeschlossen. Breitfeld bezeichnet das vollständige Thema als eine „Art Liedform“, welche sich aus a – a – b – a‘ zusammensetzt.²⁴⁷ In dieser Einteilung des Themas ist sich die Literatur weitgehend einig. Max Favre schematisiert übereinstimmend mit Breitfeld den Themenaufbau, jedoch nennt er es nicht *Liedform*, sondern wegen des strengen Verlaufs „Passacaglia.“²⁴⁸ im weiteren Verlauf erscheint das Thema refrainartig wieder, sodass der Satz eine Art Rondoform erhält.²⁴⁹ Favre versucht den Satz der Sonatenform zuzuordnen, indem er die Abschnitte in seiner Analyse mit entsprechenden Termini kennzeichnet, erkennt aber an, dass diese Form dem Satz nicht gerecht wird,²⁵⁰ und erwähnt daher die Möglichkeit, den Satz mit einer Liedform zu beschreiben.

Formschema:

A (T.1 bis T.72: besteht aus a –a –b –a‘ – b – a‘; s.o.) – **B** (T.73) – **C** (T.123, rhythmisch an A angelehnt) – **A'**(T.177) – **C'** (T.201) – **A''** (T.246) – **C''** (T.269) – **A** (T.296)

Ab Takt 17 wird die Viertaktgruppe aus Takt 9 bis 12 wiederholt, ab Takt 21, diejenige aus Takt 12 bis 16. Daher kommt die Musik in Takt 24 zu einem gewissen Ruhepunkt, von welchem aus das Seitenthema²⁵¹ einsetzt: es wird, im Gegensatz zum Hauptthema, im *piano* und *dolce espressivo* vorgetragen, die Melodielinie wird von den Streichern übernommen, im Klavier erscheint das Hauptthema als Begleitung zum Gegenthema. So kann also nicht eindeutig von einem *neuen* Thema gesprochen werden, da es im Grunde das Hauptthemas ist, zu welchem die Streicher kontrapunktischen Stimmen hinzufügen, die als Melodie gehört werden. Nectoux erwähnt nicht einmal den Ansatz einer dualen thematischen Anlage, sondern bezeichnet den gesamten Abschnitt bis Takt 73 als Exposition, bestehend aus Variationen des Hauptthemas.²⁵²

Die zunächst viertaktige Einheit bleibt zwar im Klavier als solche erhalten, jedoch scheint sie durch die sechstaktige Streicherlinie um zwei Takte erweitert (bei reinem Hören).

²⁴⁶ Am Ende der vorigen Viertaktgruppen ließ die rein melodische Führung ohne Ausharmonisierung die Tonart offen, wobei sie auf dem Terzton zu D endete, und in Takt 12 über C verläuft.

²⁴⁷ Breitfeld, S.90

²⁴⁸ Favre, S. 210

²⁴⁹ Vgl.: Nectoux, S. 101 und Breitfeld, S. 90

²⁵⁰ Favre, S. 215: „von der Idee der Sonatenform bleibt nur die Exposition übrig, [...] dazu kommt eine angedeutete Durchführung, [...] die vor allem als Vorbereitung der Reprise dient. „

²⁵¹ Vgl. : Favre, S. 210 und Breitfeld, Bd.II, S. 16

²⁵² Vgl.: Nectoux, S. 101: « le seconde thème [ab Takt 73] n'apparaît que tardivement, après une série de brillantes variations occupées par le thème refrain [aus Takt 1-16]. »

Erst in Takt 49 tragen diesmal die unteren Streicher das Hauptthema unisono vor, das Klavier übernimmt die Begleitfunktion mit durchlaufenden Achteln. Der Aufbau des Hauptthemas bleibt absolut gleich, in oben genanntem Schema.

Auch das in Takt 73 auftretende Thema ist aus dem ersten Thema abgeleitet, und steht ebenfalls in D – Dur. Es ist rhythmisch in dem Maße verändert, dass es einen unruhigeren Charakter besitzt. Das Klavier verläuft in Achteln, die auf die rechte und linke Hand verteilt sind, was den flatterhaften Eindruck verstärkt. Der Abschnitt ist reicher an polyphoner Stimmführung als das bisherige Geschehen, dabei wird das Hauptthema vorwiegend in seinem Anfangs – und Endmotiv zitiert.²⁵³

Aufgrund der reichhaltigen Modulationen bezeichnet Nectoux diesen Teil als Durchführung, obwohl er das Hauptthema nicht mehr mit einbezieht und von einem neuen Thema bzw. Gegenthema spricht.²⁵⁴

Die Struktur ändert sich in Takt 89: das Klavier steigt chromatisch auf, die Streicher entgegnen um zwei Takte versetzt die absteigende Linie aus dem ersten Thema. Der Streichersatz wird aufgespalten, im Klavier wechseln sich linke und rechte Hand vielfach ab, was eine Ausdünnung des Klangs zur Folge hat. Das erste Thema wird hier in seine motivischen Bestandteile zerlegt, welche voneinander abgetrennt und in anderer Reihenfolge erscheinen. Die Stimmen sind alle chromatisch angereichert und bewegen sich vorwiegend in Sequenzen. Gegen Ende dieses Teils folgen die Sequenzen in rascher aufeinander und werden kürzer, was eine Dramatisierung, Beschleunigung und Steigerung bewirkt. Es sind dabei nicht die Notenwerte, die sich verkürzen, sondern lediglich die Länge der Sequenzen und der Taktgruppen. Nach einem Viertaktigen crescendo wird in Takt 123 ff erreicht und ein neues Thema setzt in h – Moll ein. es basiert auf einer Sechstaktigen Einheit, die bisher streng gehaltene Viertaktgruppe wird also aufgebrochen. In Takt 129 wird die Gruppe aus Takt 123 bis 128 wiederholt, wobei das vorige *dis* für einen Takt lang enharmonisch zu *es* wird, das *ais* zu *b*. befanden sich die Harmonien vorher also in h – Moll (über *fis* – Dur dominantisch erreicht), bewegen sie sich für etwas mehr als einen Takt hier nach *es* – Dur. In der Form der melodischen – nicht aber rhythmischen - Bewegung scheint das erste Thema immer wieder durch. Es rückt sich rhythmisch erst in Takt 165 wieder in den Vordergrund (im Klavier), und leitet zu seinem kompletten Wiedereinsatz in D - Dur in Takt 177. Wenn man dabei bleibt, den Satz der Sonatenform unterzuordnen, wäre hier der Einsatz einer Art Reprise.

²⁵³ Vgl.: Favre, S. 211

²⁵⁴ Nectoux, S. 101: « ce second thème de force, très modulant, [...] illumine tout le développement. »

Das Hauptthema wird sequenziert und mit Motiven aus dem in Takt 25 beginnenden Thementeil in den Mittelstimmen versetzt, d. h. innerhalb der Fortspinnung eines Themas erscheint schon das folgende Motiv.²⁵⁵

In Takt 201 wird das dritte Thema aus Takt 123 aufgegriffen, variiert und ähnlich dem ersten Thema rhythmisiert, welches in Takt 208 beinahe unauffällig im Cello und im Klavier wieder auftritt. Im Folgenden wechseln sich Motive aus dem ersten und dritten Thema ab. Das Thema aus Takt 25 taucht in den Takten 238 bis 245 kurz auf, verschwindet dann aber wieder für den Rest der Entwicklung. In Takt 246 kehrt das Hauptthema nochmals in seiner ursprünglichen Tonart D – Dur zurück, es wird in seinen Notenwerten gedehnt, sodass es über eine Viertaktperiodisierung hinauswächst. Die Einheiten vergrößern sich auf fünf bis zehn Takte. Zum ersten Mal innerhalb dieses Satzes treten in Takt 263 Achteltriolen – Ketten im Klavier auf. So wird eine Steigerung der Spannung erwirkt²⁵⁶. Auch in diesem Abschnitt werden Motive aus dem ersten und aus dem zweiten Thementeil des Hauptthemas vermengt. Ein Wechsel der Tonart nach d – Moll erfolgt in Takt 269. Hier wird dem Hauptthema eine abgewandelte Form des dritten Themas angehängt, welche in der Rhythmisierung des zweiten Themas vonstattengeht.

In einem mit *un poco più mosso* überschriebenen Teil ab Takt 296 findet das Hauptthema zu seiner Grundtonart zurück (D – Dur). Die ursprünglichen Viertel der Melodie werden in den Streichern zu Tremoli, was dieser Passage einen unruhigeren, drängenden Charakter verleiht. Das Geschehen beruhigt sich erst wieder in Takt 312: die Streicher verharren auf *d*, das Klavier spielt gebrochene D – Dur – Dreiklänge dazu. Ein kurzer Teil schiebt sich in Takt 316 ein, der ins *Tempo I* zurückkehrt und das erste Thema für vier Takte nach d – Moll versetzt. Über *g* zurück in D – Dur folgt eine weitere Steigerung bis zum *ff*, in Skalen im Klavier und Dreiklangsteilen in den Streichern. In den beiden vorletzten Takten scheinen noch einmal die Achteltriolen im Klavier auf, welche eine D – Dur – Tonleiter oktavverdoppelt aufwärts darstellen. Diese mündet in einem D – Dur – Akkord im *ff*, der das Stück beendet.

²⁵⁵ Vgl.: Favre, S.85 f. und S.214

²⁵⁶ Vgl.: ebenda, S.215

Klavierquintett Nr. 2, op. 115, c – Moll:

Ganz gleich in wie viele Schaffensperioden Faurés Werk geteilt wird, in Bezug auf dieses Quintett ist sich die Literatur einig, es zum Spätwerk zu zählen (Faurés letztes Opus trägt die Zahl 121). Es wurde 1921 fertiggestellt und am 21. Mai desselben Jahres in Paris in der Société Nationale uraufgeführt. Diesmal zählte Fauré, auf Grund seines schlecht gewordenen Gehörs nicht einmal das aufgeführte hören konnte, nicht zu den ausführenden Musikern. Sein Sohn Philippe Fauré – Frémiet, der ebenfalls unter den Zuhörern saß, schildert den Abend wie folgt: „[...] on s’attendait à une belle oeuvre, mais pas à celle – là. On savait bien que Gabriel Fauré était très haut; on ne croyait pas que sans en avoir l’air il fût parvenu à un tel sommet. »²⁵⁷

Das Quintett wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und Fauré wurde bejubelt. Er selbst zeigt sich zwar über den Erfolg erfreut, sieht ihn jedoch auch als Druck. Seinem Sohn gegenüber soll er am Abend der Aufführung folgendes geäußert haben: « Evidemment cela fait plaisir une soirée comme ça. Ce qui est embêtant, c’est qu’après il ne faut pas redescendre, il faut tâcher de faire encore mieux²⁵⁸. »

Verlegt wurde das Quintett op.115 bereits im selben Jahr bei Durand in Paris.

Erster Satz: Allegro moderato – « le souffle et la splendeur de celui de Schumann »²⁵⁹:

Wie im zweiten Klavierquartett ausgebildet und im ersten Klavierquintett entwickelt, geht auch hier dem Themeneinsatz eine harmonische Grundierung, bestehend aus dem Quart - Quintschritten g – c, c - g, im Klavier voraus. Das Thema setzt erst auf den zweiten Schlag des zweiten Taktes auf g in der Bratsche ein²⁶⁰. Durch das Fehlen des Terztons *es* ist das Tongeschlecht nicht zu erkennen.²⁶¹

Die Verwendung der Unterquart und der oberen Quint gibt diesem Thema, wie auch demjenigen aus dem ersten Satz von op. 89 ein modales Gepräge. Das Thema beginnt mit einem aufsteigenden Quartschritt (g – c), an welchen eine aufsteigende Quint (c – g) gehängt

²⁵⁷ Zitiert in Rostand, S. 186

²⁵⁸ Zitiert ebenda, S. 186

²⁵⁹ Nectoux, S. 155

²⁶⁰ Vgl.: Nectoux, S.152: « le premier mouvement en ut mineur n’est pas sans rappeler celui de premier quintette : entrée successive des cordes sur un accompagnement pianistique aux figurations serrées. »

²⁶¹ Breitfeld, S. 87: „tonartliche Indifferenz“

wird, sodass ein „plagal unterteilter“²⁶² Oktavrahmen abgesteckt wird. Das Hauptthema setzt sich zusammen aus einer viertaktigen Gruppe (der erste Thementakt könnte einerseits als Auftakt empfunden werden, andererseits erscheint das Thema synkopisch und daher nicht auftaktig²⁶³), und einer fünftaktigen Gruppe, die aber nur durch Überbindung des letzten Tones ihre Länge erhält. Die erste Periode endet nach einem Vorhalt, der sich über einen Takt lang (Takt 5) erstreckt, auf *g*, die zweite auf *es*, was als neuer Grundton von Es – Dur gehört wird.

Das *g* am Ende der ersten Periode erscheint halbschlüssig (Quinte). In der zweiten Periode wird das *as* der Melodielinie in Takt 7 zu *a* aufgelöst, was den Eindruck, die Musik befände sich im dominantischen Bereich,²⁶⁴ verstärkt, auch wenn zuvor reines Es – Dur durch die Klavierbegleitung suggeriert wurde. So wird innerhalb der Themavorstellung zuerst zur fünften, dann zur dritten Stufe von *c* – Moll gewechselt.

Der zu Beginn fehlende, das Tongeschlecht anzeigende Terzton erklingt erstmals in Takt 3 auf den auf der Takteins in der Bratsche.

Breitfeld führt aus, dass beide Themeneinsätze (Takt 2 in der Bratsche und Takt 10 im Cello) sich im „plagalen Ambitus“²⁶⁵ bewegen, d.h. im unteren Quartraum des Grundtons. Mit dem Einsatz der Violine in Takt 12 – nach wie vor in Es – Dur – wird der authentische Tonraum (Quintraum über dem Grundton) stabilisiert. Daraus folgert Breitfeld eine genaue Kenntnis der Musik aus der Renaissancezeit von Seiten Faurés²⁶⁶ und eine tiefe Verwurzelung dieser Musik in Faurés Bewusstsein²⁶⁷.

Mit dem Einsatz des ersten Motivs in Es – Dur, verlagert ins Cello in Takt 10, beginnt dieses erste Motiv sich die Streicherstimmen, zuerst fugenähnlich versetzt dann zeitgleich, zu erobern.

In Takt 14 wird das Hauptthema nun von der ersten Violine mit Akkordbegleitung der übrigen Streicher über dem Sechzehntelteppich im Klavier vorgetragen, leicht variiert in seinem zweiten Motivteil (ab Takt 31 sequenziert). Auch während der langen, übergebundenen Noten der Streicher fährt das Klavier mit seinen Sechzehnteln fort. Breitfeld

²⁶² Breitfeld, S. 43

²⁶³²⁶³ Breitfeld mutmaßt an dieser Stelle, dass nur ein „deutsches Ohr“ (Breitfeld, S. 43) diesen Beginn als auftaktig hören würde und rechtfertigt sich unter Heranziehen deutscher Volksliedanfänge.

²⁶⁴ Vgl. Breitfeld, S.44

²⁶⁵ Breitfeld, S. 45

²⁶⁶ Ebenda.

²⁶⁷ Vgl.: Breitfeld, S. 46

nennt diese Klavierfiguren „schraffierende Begleitung“.²⁶⁸ In Takt 18 setzt die erste Violine das Thema auf *des* fort, wodurch die neapolitanische Ebene gestreift wird.²⁶⁹

Da der erste Thementeil gegen die vorgegebene Taktordnung (3/4 – Takt) seine Schwerpunkte setzt, und der zweite sich ihr unterordnet, fühlt sich Breitfeld an die „französische Metrik erinnert“²⁷⁰, in welcher zwei Teile eines Verses sich in ihrer Rhythmisierung nicht entsprechen müssen. Sie wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, „ob man in französischer Musik in Analogie zu Sprachrhythmus und Verslehre überhaupt von Gewicht sprechen kann.“²⁷¹

In Takt 21 finden nach dem versetzten Einsatz der Streicherstimmen, alle zu einem „gemeinsamen Schlussklang“²⁷² zusammen auf As – Dur. Ab hier wird die Stimmführung für die Melodielinie verdoppelt, der Klang also intensiviert. Es erscheint ein neues Motiv, welches im Grunde aus nur einem Tonschritt besteht. In Takt 31 tritt der Themenkopf in der zweiten Violine auf Ges wieder hinzu. Von Ges bewegt sich die Tonart nach C – Dur und endet dort in Takt 34 über einem Septakkord.²⁷³

Erst in Takt 35 kehrt die Grundtonart c – Moll zurück, als ein neues Thema, bestehend aus zwei Viertaktgruppen, erscheint. Die Streicher setzen polyphon, aber ohne Klavierbegleitung, zur Melodie in der ersten Violine ein. Anstelle einer neuen Begleitung zu diesem Thema setzt das Klavier Teile aus dem ersten Thema dazu. Das Klavier ergänzt in Takt 45 das Streichermotiv mit einem eigenen, dessen Kernsubstanz sich über zwei Takte erstreckt. Die pendelnden Oktaven des Klaviers laufen in Takt 75 aus, und werden von nachschlagenden Achtelakkorden abgelöst. Hier, in Takt 75, vollziehen das Klavier in der rechten Hand und die erste Violine eine Ganztonleiter abwärts im Ambitus von zwei Oktaven. Sie wird im Wechsel von einem Dur – und einem Moll – Dreiklang harmonisiert (Takt 75: Es – b – H, Takt 76: fis – G – d usw.). In Takt 79 kehren die Harmonien zu Es – Dur zurück.

Breitfeld erklärt diese Ganztonleiter als „grifftechnisch“²⁷⁴ motiviert, weniger als besonderen Effekt.

In Takt 83 erscheint das Hauptthema in leicht variiert Form in g – Moll (zu Beginn in c – Moll) in der ersten Violine und der Bratsche, die Klavierbegleitung ist zu den ursprünglichen

²⁶⁸ Breitfeld, S. 44

²⁶⁹ Vgl.: Tait, S.245

²⁷⁰ Breitfeld, S.40

²⁷¹ Ebenda.

²⁷² Breitfeld, S. 44

²⁷³ Vgl. Breitfeld, S. 145

²⁷⁴ Breitfeld, S. 146: „die Ausdruckskraft bleibt statisch“.

fortlaufenden Sechzehntel zurückgekehrt. Diesen Teil, den Breitfeld einfach als Mittelteil einer „dreiteiligen [formalen] Anlage“²⁷⁵ sieht, bezeichnet Favre als „Durchführung“ oder „zweiten Ansatz“²⁷⁶, vermutlich aufgrund der harmonischen Bezüge, da dieser Teil auf der Moll – Dominante einsetzt. Das erste Thema wird hier von den Streichern paarweise unisono bzw. in Oktaven gespielt. Das Material des ersten Abschnitts wird jedoch nicht komplett wiedergegeben, denn sein Motiv aus Takt 23 fehlt. Dagegen werden beide Thementeile des zweiten Themas (Abschnitt aus Takt 35 und Abschnitt aus Takt 45) wiedergegeben. Der Beginn des zweiten Themas steht hier (in Takt 125) in Fis – Dur, zuerst (Takt 35) stand er in c – Moll. Die Tritonus – Beziehung wird nicht gehört, da der vorige Teil in g – Moll stand. Lange vor dem Einsatz des zweiten Themas in diesem Teil verlangsamt sich die Klavierbegleitung von Sechzehnteln zu Achteltriolen (Bereits in Takt 108 zum eingeführten Einsatz des ersten Themas, zunächst in Klavier und Viola, dann in der ersten Violine und im Cello, ebenfalls in Engführung).

Dieser Wiedereinsatz des zweiten Themas bleibt neun Takte den Streichern vorbehalten, das Klavier setzt in Takt 135 erst mit seinem eigenen Oktav - Motiv (aus Takt 45) ein. Harmonisch wendet es sich nach B – Dur, in der folgenden Sequenz nach As – Dur. Das Motiv des Klaviers wird Teilen des Themenkopfs des Hauptthemas in den Streichern gegenübergestellt. Das Tongeschlecht (Dur) bleibt zunächst über längere Strecken erhalten, jedoch beginnen sich die Tonarten ab Takt 171 jeden Takt um einen Halbton versetzt aufsteigend zu ändern, sodass sie, beginnend auf Ces (über H, C, Des und D und deren jeweilige Septakkorde) zu Es – Dur gelangen (Takt 176), was sie zu c – Moll und dem Einsatz einer Art Reprise zurückbringt.

In Takt 177 findet das Hauptthema wieder zu seiner ursprünglichen Tonart c – Moll zurück. Das Klavier nimmt wieder in Sechzehnteln die harmonische Grundierung vorweg, die Streicher präsentieren das Thema unisono (zu Beginn des Stückes waren die Streicher bei der Vorstellung des Themas nur durch die Bratsche vertreten). Ab Takt 185 erscheint das erste Thema in Engführung und mit seiner Umkehrung. Auch hier wird das Motiv aus Takt 23 zunächst nicht wieder aufgenommen. Es schiebt sich der erste Teil des zweiten Themas ein (Takt 195), zunächst kombiniert mit dem ersten Thema im Klavier, bevor dieses zweite Motiv des ersten Themas erscheint (Takt 211). Es tritt hier aber auch nicht in seiner ursprünglichen Form auf, sondern wird versetzt mit Motivteilen aus dem zweiten Themenkopf. In Takt 248

²⁷⁵ Breitfeld, S. 196

²⁷⁶ Favre, S. 227

wird ein neues Kontrastmotiv eingeführt, das aus pendelnden Sekundschritten in Viertelsbewegung besteht. Dieses Motiv wird das weitere Geschehen bis in Takt 307, von den Instrumenten abwechselnd gespielt, beherrschen.

Die absteigende Ganztonleiter wird auch hier wieder aufgenommen (Takt 245), in nachschlagenden Achteln im Klavier und in der ersten Violine in gleichmäßigen Vierteln. Sie (die Ganztonleiter) führt noch einmal zum zweiten Thema zurück (Takt 253), welches bereits in Takt 267 vom zweiten Motiv des ersten Themas und der Klavierbegleitung des Themenkopfes (des ersten Themas) abgelöst wird. Die Ganztonleiter erscheint wieder in Takt 283 innerhalb des zweiten Motivs aus dem ersten Thema, das in Takt 275 neu eingesetzt hatte.

Der Themenkopf des Hauptthemas beginnt neu in Takt 299 in veränderter Form. Der anfängliche Quartschritt von der Unterquart zum Grundton wird zu einer Oktave – von der Unterquart zur Oberquint - ausgeweitet, der Grundton (hier f) wird übersprungen. Das Motiv steht nun in F – Dur. In Takt 303 übernimmt das Klavier zum ersten Mal beim erscheinen dieses Thementails auch melodische Funktion und bleibt nicht auf klangmalerische Begleitung beschränkt. In Takt 312 wendet sich die Harmonie nach C – Dur, trübt sich kurz noch einmal nach c – Moll ein (Takt 321 bis 325), um danach wieder zu C – Dur zurückzukehren. Die vorgezeichneten drei b werden erst in Takt 333 aufgelöst, die Streicherführung wird verdichtet und die Klavierbegleitung beschleunigt sich über Achteltriolen zurück zu den anfänglichen Sechzehnteln, die ab Takt 345 mit Akzenten auf den Schlägen 2 und 3 (also primär leichte Taktzeiten), dann auf den jeweils ersten Schlag, nach zwei Takten auf jeden Schlag (Takt 350) versehen werden. Die Streicher kehren zum unisono zurück, die Klänge werden aber durch Akkorde in den Streichern und im Klavier zusätzlich zu dessen akzentuierten Sechzehnteln intensiviert. Der Satz endet im *f* in C – Dur.

Formschema:

Erster Teil (expositionsähnlich):

A (nach harmonischer Grundierung, c - Moll; T.2 bis T.34): besteht aus Motiv *a* und *b*

B (T.35): besteht aus Motiv *c* und *d*

Zweiter Teil (durchführungsartig):

A' (T.83): übernimmt und variiert aus A nur Motiv *a*

B' (T.125): übernimmt und variiert *c* und *d*

Dritter Teil (Reprise – und Durchführungscharakter):

A' (T.177)

B'' (T.195): übernimmt und variiert aus **B'** Motiv c

A'' (T.211): übernimmt und variiert aus **A** Motiv b

B'' (T.253)

A'' (T.275)

A' (T.299)

Zweiter Satz, Allegro vivo:

Auch dieser Satz besteht wie der vorherige aus zwei Themenblöcken, die wiederum jeweils in zwei Teile unterteilbar sind. Breitfeld schematisiert den Aufbau wie folgt: **A** (T.7) – **B** (T.41) – **A'** (T.91) – **B'** (T.107) – **A** (T.151) – **B'** (T.157) – **A'** (T.203)²⁷⁷, was die Themenblöcke beschreibt. Sie schreibt dem Satz etwas „rondohaftes“²⁷⁸ zu, erkennt jedoch an, dass durch das Fehlen eines dritten Themenkomplexes diese Form nicht in ihrem eigentlichen Sinn hier Verwendung findet.

Der Satz erinnert teilweise an den zweiten Satz aus op. 15, wie bereits der Beginn: die schnellen Läufe im Klavier werden von pizzicato – Einwüfen der Streicher auf jedes Viertel begleitet.

Der Satz steht im $\frac{3}{4}$ - Takt in Es – Dur, welches durch die Auflösung von *as* zu *a*, innerhalb einer von Es aufsteigenden Tonleiter, eine lydische Skala ergibt. Sie wird in Takt 2 wiederholt und tritt dann vorübergehend in den Hintergrund. Die erste Einheit setzt sich aus drei Zweitaktgruppen zusammen. in Takt 7 setzen die Streicher die Skalen fort, das Klavier begleitet in Sextakkord – und Dreiklangsbrechungen. Die Harmonien wechseln auf jeden Schlag im Takt. Sie beginnen auf G, über Fis, B und E wieder zu Es. Diese Form des Motivs dauert vier Takte. Breitfeld begründet auch hier den harmonischen Verlauf nicht aus sich selbst heraus, sondern aus „grifftechnischen Gründen“²⁷⁹, da sich mehrere melodische Linien im Klavier zusammenfügen müssen. Danach (ab Takt 11) übernimmt das Klavier wieder die Skalenläufe, die Grundtonart Es – Dur ist zurückgekehrt, und die Streicher begleiten mit pizzicato bis in Takt 14, wo die Rollen wieder getauscht werden. Hier übernehmen die

²⁷⁷ Breitfeld, Bd. II, S. 24

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Breitfeld, S. 215: „die linke Hand spielt sukzessiv zwei kleine Terzen dann eine große [...] die obere Linie pendelt zwischen kleinen Sekunden [...] die untere [...] wirkt wie kleine Sekundseufzer, deren Ton repetiert wird. [...] B – Dur ist schneller zu erkennen als Ais – Dur; es ist auf der anderen Seite aber nicht so leicht, von einem Fis – Dur – Klang herkommend, sich jetzt auf das b – Vorzeichen umzustellen – und im nächsten Takt wieder auf die Kreuzvorzeichen im E – Dur – Dreiklang.“

Streicher die lydische Skala, erweitern sie jedoch sofort chromatisch. In Takt 21 schiebt das Klavier einen c – Moll – Abschnitt, in Form eines „etwas ausgedehntere[n] Zwischenspiel[s]“²⁸⁰ ein, welcher wieder zu Es – Dur zurückleitet und auch die lydischen Skalenausschnitte wieder einbringt. Die Dynamik variiert hier stark, was zusammen mit den in zweimaligen Repetitionen jedes Tones auf – und absteigenden Bewegungen der gesamten Streicher (das Cello ausgenommen; es bringt jeden Ton einzeln) eine Steigerung verursacht, bis in Takt 33 ein Höhepunkt erreicht wird und die lydische Beginnskala im Klavier wieder einsetzt und die Streicher zurück ins pizzicato kommen. Doch belassen es die Streicher nicht bei ihren einzelnen Noten – wie am Anfang des Satzes – sondern entfalten ein ruhiges Motiv über den Sechzehntel - Läufen im Klavier, welches zum zweiten Thema wird, das in Takt 41 in Erscheinung tritt und in B – Dur harmonisiert ist, die Melodielinie der ersten Violine bewegt sich in phrygischen Skalenausschnitten auf *b*. Aufgrund der „hemiolisch punktierten Viertel [in der ersten Violine und den] phrygisierten d [-Skalen]“²⁸¹ sieht Breitfeld hier eine Ähnlichkeit zu Bachs Kunst der Fuge BWV 1080,5. Dieses Motiv ist ruhiger als das erste Thema, zu welchem es wegen seines sanglicheren Charakters einen Kontrast bildet.

Im Gegensatz zum Hauptthema, dessen zwei Teile aus demselben Motiv hervorgingen und als *a* und *a'* bezeichnet werden könnten, besteht das zweite Thema aus zwei Motiven, die insofern leichter voneinander abgrenzbar sind, da das erste jeweils zwei Takte zusammen band, das zweite nicht durch Überbindungen die Taktgrenzen überschreitet und gleichzeitig sich eine Dreitakt – Ordnung durch die Melodie ergibt (Takt 49). Es steht in F – Dur. Das kantable Element verstärkt sich durch die ruhigere, nicht mehr hemiolische Rhythmik. Die pizzicato – Figuren der Streicher aus dem ersten Thema tauchen hin und wieder in den Streichern versetzt auf, sodass gleichzeitig immer eine *arco* – Linie daneben bestehen bleibt. Das Klavier greift in Takt 65 wieder mit dem phrygischen Motivteil den ersten Teil des zweiten Themas auf. In Takt 77 ist es wiederum das Klavier, das den zweiten Teil des zweiten Themas beginnt. Hier wird dieser Thementeil wörtlich aus den Takten 49 bis 56 wiederholt. Ab Takt 85 wird das Thema sequenziert und leitet zur Rückkehr des Hauptthemas über, welches in Takt 91 in verkürzter Form einsetzt. Es steht hier in F – Dur und tritt reduziert auf den lydischen Skalenausschnitt, und ohne den zweiten Thementeil, auf. Die Streicher beginnen diesmal das Thema, bis es zwei Takte später (Takt 93) wieder vom Klavier übernommen wird. Der zunächst in Sechzehnteln sich bewegende Skalenabschnitt wird in den

²⁸⁰ Breitfeld, S. 215

²⁸¹ Breitfeld, Bd. II, S. 24 und Bd. I, S. 216: „die Verwandtschaft zu diesem Thema wird im weiteren Satzverlauf [...] immer deutlicher, da mit veränderter Harmonisierung die phrygische kleine Sekunde wegfällt.“

Streichern zu Achteln in Takt 94 verlangsamt. Gleich darauf jedoch verlaufen die Streicher in Sechzehntel – Tremoli zu den Skalen im Klavier, bevor sie die Melodielinie aus Takt 7 einbringen (hier in Takt 101). Die Sequenzierungen aus den Takten 7 bis 10 werden in Takt 103 im Klavier wiederholt.

In Takt 107 setzt das zweite Thema wieder ein, beginnt aber mit seinem zweiten Teil, hier in D - Dur. Cello und erste Violine ziehen über den Achteltriolen im Klavier die Melodielinie. Der erste Teil dieses Themas folgt jedoch drei Takte später in zweiter Violine und Bratsche in f - Moll. Die „ursprünglich zweitaktigen Einheiten werden auf drei Takte erweitert“²⁸² (zweites Motiv: Takt 107 bis 109, erstes Motiv: Takt 110 bis 112); „die Motive werden also so ausgedehnt und angeordnet, dass sie gleich dem steten musikalischen Fluss der Begleitung nahtlos ineinander übergehen. In jedem dritten Takt taucht aus dem bewegten Meer in einem Instrument oder in einer Instrumentengruppe“²⁸³ eines der beiden Motive auf.

Die nächste Wiederkehr des ersten Themas erfolgt in Takt 151, nachdem das Zwischenspiel aus Takt 21 als Überleitung verwendet wurde, was diesmal nicht vom Klavier allein eingeführt wird, sondern gleich zu seinem Beginn mit den Streichern einsetzt (Takt 146).

Bei der Wiederaufnahme des ersten Themas wird dies durch Sequenzierungen nach Fes – Dur²⁸⁴ versetzt. Das lydische Skalenlaufwerk im Klavier wird wieder von den Streicherpizzicati begleitet. In Takt 156 stellen die Streicher den Skalen des Klaviers aus dem ersten Thema das zweite Motiv aus dem zweiten Thema entgegen. Das Klavierzwischenpiel aus Takt 21 scheint in Takt 175 wieder auf, vom zweiten Motiv des zweiten Themas zu dessen erstem Motiv überzuleiten, welches in g – Moll, also der Grundtonart des Satzes, nicht aber der ursprünglichen Tonart dieses Motivs (B – Dur), steht. Das zweite Motiv kehrt in Takt 195 noch einmal zurück, bevor das erste Thema in Takt 201 endgültig sich durchsetzt. Es steht wie zu Beginn des Satzes in Es – Dur mit lydischen Skalenausschnitten im Klavier. Dazu verlaufen die Streicher ab Takt 205 in Sechzehntel – Tremoli. Die Grundtonart wird über vier Takte lang gefestigt (ab Takt 209), zuerst über Dreiklangsbrechungen im Klavier mit Akkorden in den Streichern, dann läuft die Klavierlinie in Quint – Quartschritten abwärts bis sie beim Grundton Es ankommt und in einem Es – Dur – Akkord zusammen mit den Streichern endet.

²⁸² Breitfeld, S. 217

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Breitfeld, Bd. II, S. 24

Dritter Satz – Andante moderato:

Dieser Satz steht in G – Dur im 4/4 – Takt. Ungewöhnlich, da für Satzanfänge bei Fauré unüblich, ist, dass die Streicher sieben Takte lang ohne Klavierbegleitung einsetzen. Im Normalfall beginnt eher das Klavier ohne die Streicher, um einen klangfarbigen und tonartlichen Vorspann zu geben.

Die Bratsche beginnt mit einem Sextsprung aufwärts ($d - h$). Auf das letzte Viertel des ersten Taktes nimmt die erste Violine den letzten Ton der Bratsche, also h , auf, und stellt das erste Thema vor. Es bewegt sich in Ganztonschritten aufwärts, mit Ausnahme des Halbtonschrittes vom zweiten Thementon auf den dritten ($c - cis$), und wieder zurück zum Ausgangspunkt. Der erste Thementeil besteht aus vier Takten, die Bratsche nimmt in Takt 5 ihren Sextsprung terzversetzt wieder auf und leitet damit den zweiten Ansatz des ersten Themas ein. Der gesamte Themenkopf zählt acht Takte. Der eigentliche Grundton g erscheint erst in Takt 8, dennoch endet die Periode auf d , mit einem Quartschritt abwärts ($g - d$). Erst am Ende von Takt 8 setzt das Klavier über einem G – Dur – Dreiklang der Streicher mit einer Abwandlung des Themas ein, über fortlaufenden Sechzehnteln. Klavier und Streicher werfen sich die Motive wie in gegenseitiger Beantwortung zu, wobei die Streicher, da sie mit einem Sekundschritt abwärts enden, den antwortenden Teil darstellen, das Klavier, da es mit einem Sekundschritt aufwärts endet, den fragenden Teil. Favre stellt die Vermutung auf, der beantwortende Motivteil der Streicher ($d - cis - h$) leite sich aus dem in Takt 3 und 4 auftretenden Begleitmotiv der zweiten Geige ab, welches über $cisis - cis - h$ verläuft.²⁸⁵ Die Harmonien bewegen sich in Takt 9 von B nach A, in Takt 10 streifen sie G – Dur kurz, dann weiter nach Fis, E und Cis bis sie über Dis – Cis – D in Septakkorden schließlich in Takt 13 wieder nach G zurückfinden²⁸⁶. Erst hier scheint sich die Grundtonart richtig zu finden und zu festigen. Der Verlauf setzt sich hauptsächlich aus den Frage – Antwort – Motiven aus Takt 9 bis 14 zusammen. Das eigentliche Hauptthema, das von den Streichern vorgestellt wurde, kehrt immer nur sehr kurz zurück und wird wenig verarbeitet. Über Sequenzen wird in Takt 21 wieder das Hauptthema erreicht, das sich aber nur bis Takt 27 hält und sich dann von einem neuen zweiten Thema ablösen lässt. Dieses wird im Klavier durch einen Septakkord auf H, der sich „dominantisch nach e – Moll“²⁸⁷ auflöst, eingeleitet mit einem punktierten Motiv, dem die Streicher ein in gleichmäßigen Vierteln absteigendes Motiv, beginnend auf g (den Rahmen einer Oktave durchschreitend) entgegenbringen und zu G – Dur tendieren, was

²⁸⁵ Favre, S. 102

²⁸⁶ Breitfeld, S. 196

²⁸⁷ Breitfeld, S. 197

in Takt 30 für die Zeit eines Achtels durch die Auflösung von *fis* nach *f* eingetrübt wird. Der Motivteil verläuft über vier Takte, daran hängt sich der zweite Motivteil des zweiten Themas, die absteigende Streicherlinie erscheint nochmal, wird dann aber für den Rest der weiteren Entwicklung ausgespart. Die Streicher übernehmen das Thema in Quintbeantwortung. Die harmonische Bewegung führt über *fis* – Moll und *cis* – Moll wieder nach *e* – Moll (Takt 43). Das Klavier wechselt von seinen nachschlagenden Achtelakkorden zu gebrochenen Akkorden in Sechzehnteln mit einer Sechzehntelpause nach jedem Viertelschlag. Die linke Hand des Klaviers läuft unbeirrt und generalbassähnlich fort. Die erste Violine stellt eine pendelnde Terzbewegung vor, welche, beginnend auf *h*, gantzönig aufwärts versetzt sequenziert wird. In Takt 47 kehrt die Bewegung zu ihrem Ursprungston *h* und zu ihrer Tonart *e* – Moll zurück und eröffnet eine Sequenzreihe, die gantzönig nach unten versetzt, absinkt.

Der Anfang des Hauptthemas setzt in Takt 51 wieder ein, nachdem die Sequenzen in *G* – Dur ausgelaufen waren. Die Takte 1 bis 8 werden wiederholt, wie zu Anfang des Satzes, diesmal mit kurzen Einwüfen des Klaviers. Dieses fügt daran oktavverdoppelt sein Motiv aus Takt 9, in der linken Hand werden die durchlaufenden Sechzehntel in Takt 58 wieder mit Pausen durchsetzt, wie kurz davor. Die Melodie wird mit Quart – und Quintschritten eingeführt, welche in Takt 9 bis 14 noch nicht vorhanden waren. Auch hier wird das Motiv einer Sequenzierung unterworfen.

Das zweite Thema tritt in Takt 78 wieder auf, die Streichermelodie wird von nachschlagenden Achteln im Klavier begleitet, die Harmonien weichen nach *f* – Moll ab. In Takt 86 wird das Thema umgekehrt²⁸⁸ und weiter sequenziert.

Das erste Thema kommt ein letztes Mal in Takt 110 mit Wiederholung der Takte 1 bis 8 zurück. Anstatt sein Motiv aus Takt 9 zu ergänzen, bringt das Klavier das zweite Thema als Kontrapunkt zum ersten, und moduliert nach *G* – Dur (ursprünglich stand das zweite Thema in *c* – Moll). In Takt 120 zeigt sich das Hauptthema in *C* – Dur (im bisherigen Satzverlauf befand sich der Themeneinsatz immer in *G* – Dur). Weiter in *G* – Dur verlaufend setzt das Klavier in Takt 129 und in Einführung auch die Streicher in Takt 130 mit dem zweiten Thema ein. Der harmonische Bereich von *C* – Dur, der immer wieder berührt wird, bleibt die ganze Zeit über bestehen²⁸⁹. Jeweils von zwei Streichinstrumenten wird das Thema vorgetragen. So wird auch die Melodie, als das Klavier sie in Takt 133 übernimmt, oktavverdoppelt. Der Satz wird von dem zweiten Thema beendet, in *G* – Dur.

²⁸⁸ Breitfeld, Bd. II, S. 25

²⁸⁹ Breitfeld, S. 197

Formschema:

A (T.1; besteht aus a, b, a') – **B** (T.27) – **A'** (T.51; übernimmt a und variiert b) – **B'** (T.78) – **A''** (T.110; übernimmt a) – **B''** (T.130)

Vierter Satz – Allegro molto:

Der Satz steht im $\frac{3}{4}$ - Takt in c – Moll. Der Themenbeginn wird vom Klavier durch einen Quartsprung aufwärts mit anschließender Sekunde abwärts in der linken Hand vorbereitet (c – f – e)²⁹⁰, die rechte Hand bewegt sich in nachschlagenden Oktaven. Die melodietragenden Töne setzen daher auf Schlag 2 ein, Schlag 3 wird pausiert, im nächsten Takt auf Schlag 1 und 3 wieder Melodietöne, auf Schlag 2 im folgenden Takt wieder auf Schlag 2. Dadurch wird der eigentliche $\frac{3}{4}$ - Takt verschleiert. Die Bratsche setzt in Takt 3 mit der Vorstellung des Hauptthemas ein, das aus „weitschweifenden Dreiklangsbrechungen, die die Taktart wieder erkennen lassen“²⁹¹, besteht.

Auch in diesem Satz erscheint es sinnvoller anstelle von Thema von Themenkomplexen zu sprechen. Die Form ließe sich als Rondo beschreiben, jedoch legt sie es ebenso nahe, von einer zweiteiligen Anlage bestehend aus Exposition und Reprise zu sprechen.²⁹² Eine Durchführung fehlt, da in beiden Teilen das motivische Material durchführungsartig entwickelt wird.

Formschema:

erster, expositionsartiger Teil: **A** (nach zweitaktiger harmonischer Grundierung, c – Moll: ab T.3) – **B** (T.39) – **A'** (T.119)

zweiter, reprisenartiger Teil: **A''** (T.179) – **B** (T.263) – **A** (T.360; eingebaut wird der erste Motivteil aus B)

Max Favre führt das Hauptthema dieses Satzes als Beispiel für Faurés Melodiebildung aus einer symmetrischen Welle an, deren Höhepunkt genau in der Mitte liegt: „die ansteigende Linie ist gleichmäßiger in den Intervallen – gerade diese Stetigkeit im Höhenstreben verstärkt die Spannung – und lebhafter in den Rhythmen. Die Entspannung erfolgt durch plötzlichen

²⁹⁰ Vgl.: Breitfeld, S. 92: „Tetrachord über c – Moll.“

²⁹¹ Breitfeld, S. 92

²⁹² Vgl.: Breitfeld, S. 225: sie schildert den Aufbau des Satzes in Themenkomplexen folgendermaßen: A – B – A' – A'' – B – (A)

Absturz über eine Oktave und Auslaufen in immer kleineren Tonzwischenräumen und ruhigeren Rhythmen.²⁹³

Die viertaktige Melodielinie der Bratsche wird von der zweiten Violine in Takt 7 auf *c*, womit die Bratsche endet, aufgegriffen. In Takt 11 kommt die erste Violine dazu.

Das Thema wird durch Akkorde in der ersten Violine ab Takt 15 klanglich intensiviert, bis das Klavier die Melodie in Takt 31 nach *g* versetzt übernimmt. Nach acht Takten tritt das Klavier völlig in den Hintergrund und setzt nur noch vereinzelte Akzente zu der Streichlinie, die in Takt 39 ein neues Thema – zweites Thema – einführt. Dieser Melodiebogen verläuft stufenweise, stellt damit also einen Kontrast zum ersten Thema dar, und bewegt sich in langen Notenwerten (Halbe, punktierte Halbe, Viertel). So lässt sich die achttaktige Vorstellung dieses Themas kaum unterteilen.

Wie im ersten Thema befinden sich die Harmonien ebenfalls in *c* – Moll, auch wenn im Takt 40 *a* – Moll kurz gestreift wird und Septakkorde vorherrschen. Die Melodie steigt in Sekundschritten auf und fällt um eine Oktave abwärts²⁹⁴. Die Streicher stellen sich zeitweise in Tritonusspannung gegeneinander auf (Takt 42: *es* in der zweiten Violine, *a* in der Bratsche). *Es* – Dur wird nur ganz kurz in Takt 47 erreicht. „da die Stimmen sehr eng geführt werden, verschmelzen die Klangereignisse quasi zu einer einzigen Schwingung, gleich einem speziellen Farbwert. [...] so entsteht ein Farbband von Klangreizen.“²⁹⁵

In Takt 63 kehrt das Klavier aus seiner Erstarrung zurück und entfaltet eine Art Umkehrung des zweiten Themas (absteigende Sekundschrritte), der fallende Oktavsprung aus dem ersten Teil dieses Themas wird jedoch durch eine aufsteigende Quint ersetzt. Da Melodie und Begleitung chromatisch verläuft ist eine harmonische Zuordenbarkeit nicht eindeutig gegeben, der Thementeil bewegt sich zwischen Septakkorden auf *Ges* und *Des*, kehrt in Takt 71 nach *Es*, jedoch ohne Terzton, sodass Dur oder Moll nicht erkennbar ist, dann in Takt 73 nach *C* – Dur und *a* – Moll.

Der erste Thementeil des zweiten Themas vermischt sich mit dessen zweitem Teil, auch die Rollen der Instrumente bleiben nicht starr bestehen.

In Takt 119 kehrt das erste Thema variiert zurück, steht in *Es* – Dur, beginnt aber nicht mit seinem eigentlichen ersten Teil, dem Tetrachord, sondern mit seinem zweiten Teil, der die

²⁹³ Favre, S. 49

²⁹⁴ Vgl.: Jankélévitch, S. 222. Er spricht hier von der schicksalhaften Oktave in Faurés Spätwerk: « octave vraiment fatidique puisqu'elle trace toutes les dernières œuvres de Fauré : [...] quatrième mouvement du deuxième quintette. »

²⁹⁵ Breitfeld, S. 226

Dreiklangsbewegung vollzieht. Auch hier sind die Rollen der Instrumente neu gelegt: das Klavier, welche zu Anfang des Satzes den Streichern das Dreiklangsmotiv überlassen hatte, übernimmt dies jetzt für vier Takte. Währenddessen bringen die tiefen Streicher das Tetrachord – Motiv aus Takt 1 bis Takt 3. In Takt 123 nimmt das Klavier wieder seine ursprüngliche Begleitung an und überlässt den Streichern die zweistimmig, unisono geführte Melodielinie. Der Tetrachord, der das erste Motiv dieses Themas dargestellt hatte, wird jetzt dem Dreiklangsmotiv nachgehängt und erscheint in Takt 129, über *b – es – des – b*. daran schließt das Klavier wieder die Dreiklangsmelodik an. Auch hier fließen beide Thementeil wieder ineinander.

In Takt 135 kehrt der Tetrachord wieder zurück und wird sequenzartig versetzt. Eine eindeutige Sequenzierung erfolgt erst ab Takt 151: hier steigt der Tetrachord in Ganztonschritten ab. Anstelle des zweiten Themas (was nach Art eines Rondos zwischen den Wiederholungen des ersten Themas stehen sollte), tritt in Takt 179 eine weiterhin variierte Form des ersten Themas auf. Hier würde nach Breitfeld die Reprise einsetzen²⁹⁶.

Das erste Thema steht wieder in seiner Grundtonart c – Moll. Die Streicher, beginnend im Cello, führen die Dreiklangsfigur aus, gleichzeitig erscheint der Tetrachord im Klavier. Die zweite Viertaktgruppe des Thementails setzt statt *g* auf *c* ein (zweite Violine), und schließt auch auf *c*. im weiteren Verlauf verändern sich die Intervallschritte innerhalb des Melodiebogens. In Takt 195 sieht sich Breitfeld an den Beginn des ersten Satzes dieses Quintetts durch den plagalen Tonraum und die schwankende Harmonik erinnert.²⁹⁷ Der Themenkopf dieses letzten Satzes tritt hier wieder ein, die Klavierbegleitung ändert sich in pendelnde Oktavlinien zu einem neuen Kontrapunkt in verdoppelter Bewegung, die zunächst in G – Dur zu stehen scheint, dann aber nach d – Moll und E - Dur tendiert und in der weiteren Folge chromatisch noch stärker angereichert wird, sodass die Tonart schwankend bleibt. Der Themenkopf wird dabei über die Instrumente aufgespalten: die Violine beginnt, gefolgt von der Bratsche (T.198), und nimmt in Takt 200 wieder auf.

Der im Klavier in Takt 195 neu auftretende Kontrapunkt springt in Takt 211 in die erste Violine, d.h. das Tetrachordmotiv wird von ihr aufgenommen, und durch repetierende Achtel intensiviert. Diese repetierenden Achtel werden im folgenden sequenzartigen Verlauf durchgehalten, bis sie in Takt 232 zum stehen kommen und das Klavier wieder seine chromatisch ausgestattete Linie übernimmt, während die Streicher Teile aus dem

²⁹⁶ S. Breitfeld, S. 225

²⁹⁷ Vgl.: Breitfeld, Bd. II, S. 26

Dreiklangsmotiv einwerfen. Während des Tetrachordmotivs wirft das Klavier verkürzte Abspaltungen des Themenkopfs ein, reduziert auf je einen Takt, bis in Takt 231 die Rollen der Instrumente wieder vertauscht werden: das Klavier übernimmt kontrapunktisch das Tetrachordmotiv, die Streicher dafür die Abspaltungen des Themenkopfes. In Takt 238 kehrt sich die Rollenverteilung erneut um.

In Takt 247 geben die Streicher den Themenkopf des zweiten Themas wieder, daneben läuft das Klavier in einer Intervallischen Ausdehnung des Tetrachordmotivs (der Quartsprung wird zu einer Quinte ausgeweitet). Das zweite Thema setzt vollständig wieder in Takt 263 ein und gibt die Takte 39 bis 62 wieder, das Klavier übernimmt seine Begleitstruktur in pendelnden Oktaven aus Takt 196, welche dort das erste Thema durch das Tetrachordmotiv ergänzte. Hier reduzieren sich die chromatischen Versetzungen, die Harmonik findet über *Es* zu *g* und zurück nach *c* – Moll. In Takt 291 tritt auch der zweite Teil des zweiten Themas (Umkehrung des ersten Teils) auf, wieder vom Klavier eingeleitet. Hier bleibt auch der Oktavsprung des ersten Thementails als solcher erhalten (vorher zu einem Quintschritt reduziert). Die Streicher schließen sich ab Takt 295 an. Zunächst begleiten die tiefen Streicher das Klavier in liegenden oder sich in kleinen Intervallschritten fortsetzenden Noten. Die weitere Verarbeitung erfolgt durch Sequenzierung und chromatische Verschiebungen. Erst in Takt 322 kommen die Violinen hinzu, das Klavier behält aber die motivische Arbeit. Das Zusammenspiel aller Streicher und die Oktavverdopplung der langen Melodietöne im Klavier erwirken eine Intensivierung und Steigerung. Das Motiv beherrscht den kompletten folgenden Abschnitt, bis in Takt 360 der Kopf des Hauptthemas wieder einsetzt, mit den hemiolischen Verschiebungen und dem Tetrachordmotiv im Klavier, was nach *c* – Moll, dann nach *Des* führt. Hier erscheint dieses Motiv stückhaft und durch Pausen unterbrochen. In Takt 392 kehrt es wieder zu seiner Verdopplung durch die Oktaven im Klavier und als Kontrapunkt zu den sich langsam bewegenden Streichern, zurück, überschrieben mit *ff*. Für vier Takte wird es unterbrochen und in Takt 400 vier Takte lang wieder aufgenommen. Durch intervallische Ausdehnung und sequenzartigen Versetzungen des Tetrachordmotivs, das mit dem zweiten Teil des zweiten Themas kombiniert wird, wird in Takt 420 *C* – Dur erreicht. Hier taucht wieder die beschleunigte Achtel – Version des Motivs auf, im Klavier in Doppelter Führung und zusätzlich in der ersten Violine. Die anderen Streicher werfen lediglich pizzicati auf der jeweiligen Takteins ein. Der Quartsprung, mit welchem die Streicher einsetzen, bestimmt einerseits den Tetrachord, andererseits erinnert er an das erste Thema des ersten Satzes, da der Quartschritt nach oben weitergeführt wird. Das Klavier behält diese pendelnde Oktavkette

(Tetrachordmotiv) bis zum Ende des Satzes bei. Darüber fügen in Takt 436 die Streicher den Beginn des zweiten Themas an, unterbrechen ihn mit Reminiszenzen an das Tetrachordmotiv (zweite Violine Takt 440 bis Takt 443: Achtelversion) und bringen ihn (den Kopf des zweiten Themas) in Takt 445 wieder zurück. Neben dem Kopf des zweiten Themas verläuft die Achtelkette im Klavier chromatisch angereichert weiter und verschiebt das Geschehen sequenz – und rückungsartig.

In Takt 477 werden die drei *b* – Vorzeichen aufgehoben, C – Dur wird aber erst später und immer noch nicht in reiner Form erreicht, da die Sequenzkette sich noch weiter bewegt. Es bleiben immer chromatische Einschübe (beispielsweise Eintrübung von *h* zu *b* in Takt 490) erhalten. Ab Takt 492 erst bleibt C – Dur für den restlichen Ablauf gewahrt. Das Geschehen ist vor allem dynamischer Art und schafft Veränderung durch Klangverdichtung oder - Reduzierung. In Takt 533 steigen die Streicher über *g – c – c – g* ab und stellen eine Umkehrung des Beginns des Hauptthemas aus dem ersten Satz (aufsteigend *g – c – c – g*) dar²⁹⁸. Die letzten Takte sind eine Bekräftigung der Tonart C – Dur, in welcher der Satz auch endet.

Kurze, zusammenfassende Beobachtung:

Bleibt Fauré in seinen früheren Werken noch stark klassisch-romantischen Formen verhaftet, so versucht er in seiner Entwicklung innerhalb dieser Schemata, Grenzen zu sprengen. Die Sätze lassen sich zwar gewollt in Sonatensatzform pressen, jedoch wird diese den Inhalten oft nicht gerecht. Wie sich gezeigt hat, tendiert Fauré eher zu lockeren Formen mit rondoartigem Charakter, wobei hier nicht eindeutig von klassischer Rondoform zu sprechen ist, da ein drittes Thema nicht vorkommt. Dafür gibt es Sätze, die im Teil der Durchführung zu Beginn ein neues (drittes) Thema einführen. Fauré überschreibt seine Sätze dennoch mit klassischen Bezeichnungen, d.h. es findet kein hervorstechender Wille, aus bewährten Formen ausubrechen, statt.

Die im Kapitel *Fauré, der Brahms Frankreichs* angesprochene Technik, aus kleinen motivischen Keimzellen einen kompletten Satz zu entwickeln, setzt sich in Faurés Spätwerk mehr und mehr durch. Zwar lassen sich Themenkomplexe erkennen, doch die Motivteile der

²⁹⁸ Vgl.: Breitfeld, Bd. II, S. 26

einzelnen Themen werden miteinander verbunden und gegeneinander gestellt, sodass zwei Motivteile parallel zueinander (z.B.: Klavier: Thema 1, dazu Violine: Motiv aus Thema 2) verlaufen können. Im Zuge dieser Techniken tritt kontrapunktisches Arbeiten stärker in den Vordergrund, als es im Frühwerk der Fall war. Dort waren die Rollen der Instrumente vorwiegend nach Melodie und Begleitung aufgeteilt, wobei die motivisch-thematische Verarbeitung dem melodietragenden Instrument vorbehalten war. Durch das Vorherrschen kontrapunktischer Techniken ändert sich diese Rollenverteilung drastisch. Oftmals entsteht ein neuer Kontrapunkt beinahe unvermittelt und wird einem Motiv oder Thema gegenübergestellt. Dass dieser Kontrapunkt sich aus bekanntem Material heraus entwickelt hat, wird erst bei näherem Betrachten klar. In der französischen Literatur wird unter anderem dieses Phänomen als „économie de moyens“²⁹⁹ bezeichnet, welches aus Faurés „entsagender“ Einstellung und „innerer Strenge“³⁰⁰ resultiert. Dadurch schlägt sich in den späten Werken Faurés Vertrautheit mit kontrapunktischer Technik verstärkt nieder, verbunden mit zurückhaltendem Einsatz von plakativen Mitteln, was, wie schon erwähnt, unter anderem in seiner Hinwendung zu kammermusikalischen Gattungen erkennbar wird. Es scheint Fauré in seiner späten Schaffensperiode vorwiegend wichtig zu werden, reines kompositorisches Können in beinahe mathematischer Konsequenz in seiner Musik zu bündeln.

Einhergehend mit der Distanzierung von klassischen Formen, nimmt auch die Gebundenheit an Funktionsharmonik ab, was in Richtung der impressionistischen Kompositionsweise geht (wie auch die Einbindung modalen Elemente), aber gleichzeitig eine gewisse Abstraktheit erwirkt, da nicht nur tonale Zentren verschleiert werden oder geradezu verschwinden, sondern auch die Einordnung nach Dur oder Moll teilweise kaum mehr vorzunehmen ist. Bis auf den langsamen, dritten Satz aus op. 45 lag es, geht man von den vorliegenden, analysierten Werken aus, nie in Faurés Absicht, außermusikalische Inhalte in Musik zu bannen, was ihn wiederum von den Impressionisten absetzt.

²⁹⁹ Vgl. beispielsweise.: Jankélévitch: S.250

³⁰⁰ Vgl. ebenda: „austérité“. Dieser Begriff findet sich immer wieder in der französischen Literatur über Faurés Kompositionsstil.

Literatur:

- Beltrando – Patier, Marie – Claire: *Les Melodies de Gabriel Fauré* ; Diss., Strasbourg, 1978
- Breitfeld, Claudia: *Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré*, Bd. I und Bd. II; Kassel, 1992
- Cortot, Alfred: *La musique française de piano; Claude Debussy, César Franck, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Paul Dukas*, Paris, 1948
- Edwards, Phillips: *Gabriel Fauré – a guide to research*; New York, 2000
- Fauré, Gabriel: *Lettres Intimes*, HG: Philippe Fauré – Frémiet, Paris, 1951
- Favre, Max: *Gabriel Faurés Kammermusik*, Zürich, 1947
- Gervais, Françoise: *Etude Comparée des Langages Harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, 1971
- Gruber, Gernot (HG.) : *Die Kammermusik von Johannes Brahms ; Tradition und Innovation*, in: *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 8; HG.: Gernot Gruber und Siegfried Mauser; Laaber 2001
- Gut, Serge : *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, 1985
- Hasenauer, Raphaela : *Gabriel Fauré und seine Ästhetik*, Diss., Wien, 2006
- Jankélévitch, Vladimir : *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, 1938
- Jankélévitch, Vladimir: *Le Nocturne, Fauré, Chopin et la Nuit, Satie et le Matin* ; Paris, 1957
- Jankélévitch, Vladimir : *Fauré et l'inexprimable*, Paris, 1974
- Johansen, Ken : *Gabriel Fauré, un art de l'équivoque*, in : *Revue de Musicologie*, HG. : Société Française de Musicologie, T.85° ; Nr.1, 1999 ; S.63-96 ;
- Jost, Peter : *Gabriel Fauré : Werk und Rezeption* ; HG. : Peter Jost, Kassel 1996
- Koechlin, Charles: *Gabriel Fauré*; Paris, 1927
- Nectoux, Jean - Michel : *Fauré* ; Editions du Seuil, Paris, 1972
- Orlgedge, Robert : *Gabriel Fauré* ; London, 1979
- Reiter, Elisabeth : *der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms ; Einheit und Zusammenhang in Variationsverfahren* ; in: Würzburger Musikhistorische Beiträge Bd. 22; Tutzing, 2000

Rostand, Claude : *L'œuvre de Gabriel Fauré*, Paris, 1945

Suckling, Norman : *Fauré*, London, 1945

Tait, Robin: *The Musical Language of Gabriel Fauré*; University of St. Andrews, New York, 1989

Abstract:

Die vorliegende Arbeit macht es sich zum Ziel, eine möglichst umfassende Analyse von vier kammermusikalischen Werken Gabriel Faurés zu erstellen (Klavierquartette op. 15 und op. 45, Klavierquintette op. 89 und op. 115). Aufgebaut wird dabei auf einschlägiger Literatur zu diesem Thema. Auf Grund der sehr unterschiedlichen Arten der Schwerpunkte in der Fauré – Literatur, sowie der teilweise tendenziösen Analysearbeiten und vielfach rein ästhetisierenden Beschreibungen der Musik, soll versucht werden, einen annähernd neutralen und sachlichen Überblick über die angegebenen Werke zu erstellen. Biographische Daten werden weniger Eingang finden, da sich diese leicht und zahlreich in der Literatur aufzeigen lassen. Vielmehr werden die analytischen Betrachtungen den größten Raum einnehmen. Darüber hinaus soll der musikhistorische Kontext von Faurés Schaffen und die Stellung des Komponisten zwischen Romantik und Impressionismus kurz umrissen werden.