

STM 1941

Mozarts kompositioner för mekanisk orgel

Av Hans Eppstein

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

MOZARTS KOMPOSITIONER FÖR MEKANISK ORGEL

AV HANS EPPSTEIN (Djursholm)

Det är ett egendomligt faktum att både Haydn, Mozart och Beethoven ha skrivit kompositioner för mekaniska musikinstrument. De följde därmed emellertid bara ett på deras tid tämligen utbredd mod¹, och de gjorde det för övrigt på mycket olika sätt. Beethoven komponerade för sin vän Mälzels »Panharmonikon», som var ett slags orkestrion, en heroisk och effektrik slagsymfoni »Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria». Men fastän den blev en stor succé för honom kan den knappast räknas till hans mästerverk. Haydn nöjde sig med ett beskedligare och för hans stil mera passande instrument: ett s. k. »Flötenuhr», d. v. s. en miniatyrorgel för automatisk spelning, vars mekanism drevs av ett urverk, medan en egentlig klocka ej nödvändigtvis hörde till »urets» utstyrsel. För dylika små spelautomater har han dels komponerat, dels ur egna verk arrangerat ett stort antal korta stycken (nyupplaga i bearbetning för piano av Ernst Fritz Schmid, Nagels Musikarchiv). Haydns mekaniska orglar omfatta tämligen få toner — en av dem går från c¹ till c³ och medger endast C- och G-dur, en annan börjar på g och går genom nästan alla halvtoner upp till d³ — och med en fin känsla för dylika instruments sär-egna klang men begränsade resurser skriver han korta och enkla, sirliga stycken utan några som helst högre pretentioner. Hos Mozart träffa vi en liknande yttre ram, men en helt avvikande personlig inställning. Hans kompositioner för musikautomater, tre stycken för mekanisk orgel, ha alla tre tillkommit under hans båda sista levnadsår, alltså vid den tid då han hade nått kulmen för sin musikaliska utveckling, och redan för denna daterings skull måste de väcka vårt intresse. Vid Mozarts orgelkompositioner få vi ej tänka på fjäder-

lätta småstycken i den Haydnska genren (av vilka ett dussin från början var bestämt att åtfölja en klockas timslag); de ha ansevärd dimensioner, och två av dem besitta sådana egenskaper att man får räkna dem till Mozarts mest originella och medryckande skapelser på instrumentalt område. Att de likväl endast ha blivit föga kända torde huvudsakligen bero på det besynnerliga instrument för vilket de äro komponerade. I originalgestalt äro de ju ej tillgängliga för de flesta, och i de arrangemang i vilka de mest förekomma förlora de naturligtvis en väsentlig del av sin klangliga egenart. Två av dem finnas upptagna i Edition Peters' samling av Mozarts fyrehändiga originalkompositioner(!) och bära där beteckningen »Fantasia» (som endast vid den ena verkligen tycks härröra från Mozart), men icke nog med att de i verkligheten icke borde stå här — arrangemangen ha ej ens gjorts av mästaren själv. I fråga om den större av de båda fantasierna omtalar Konstanze Mozart detta faktum i ett brev till förläggaren André, där hon t. o. m. anger arrangörens namn (citerat i Köchels »Verzeichnis», tredje upplagan, utgiven av A. Einstein, Leipzig 1937). Denne har antagligen också utfört den andra bearbetningen. Den kända transkription för två pianon, som Ferruccio Busoni har företagit med den större fantasin (»Phantasie für eine Orgelwalze», Breitkopf und Härtel), avviker i motsats till det fyrehändiga arrangemanget delvis starkt från verkets originalgestalt.

Den tredje av Mozarts orgelkompositioner, ett »Andante» i F-dur (K. V. 616), står på ett lika missledande sätt i Petersupplagan av Mozarts samlade pianostycken, och även här är arrangemanget med all sannolikhet gjort av en främmande hand. Detta Andante måste klart särskiljas från de båda andra styckena, då det icke har någon djupare gemenskap med dessa, vilka å sin sida tydligen bilda en inre enhet. Det är skrivet för en högre stående och något mindre orgel än de båda andra (omfång f till f³) och närmar sig trots betydligt större dimensioner till en viss grad de omtalade haydnska kompositionernas uttryckssfär. Det är ett rondo av lätt och lekfull karaktär, fullt av figurverk och briljanta passager, men knappast särdeles intressant i den musikaliska uppfinningen. Egendomligt nog är det just den sista av Mozarts kompositioner för mekanisk orgel och skrivet så sent som den 4 maj 1791. Mozart tycks ha utfört arbetet utan starkare personlig känsla, men varför så skett kunna vi endast försöka gissa oss till. Själva uppslaget till kompositionen kan knappast ge oss en förklaring, då alla tre orgelkompositionerna äro rena förtjänstarbeten. Enligt L. Nohl, »Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen» (1880), äro de skrivna för ett paoptikon i Wien, det

¹ Jfr här till t. ex. den romantiska diktarmusikern och Mozart-Beethovenbeundraren F. Th. A. Hoffmanns novell »Die Automate» (skriven 1814).

»Müllersche Wachsfigurenkabinett», vilket tillhörde en greve Deym. Kanske var det det nyligen påbörjade arbetet med »Trollflöjten» som vid den tiden helt lagt beslag på Mozarts tidigare intresse för orgelkompositioner, men det är ej heller uteslutet att anledningen ligger i orgelns alltför ringa dimensioner och fullkomliga brist på ett klangfullt basläge. Det sistnämnda förmodandet finner ett visst stöd i ett brev som Mozart hösten 1790 skrev till Konstanze. På en då företagen resa till Frankfurt hade han börjat med den första av fantasierna (egentligen »Adagio und Allegro für eine Orgelwalze», K. V. 594), och han klagade redan då över orgelns ringa omfång och tunna klang fastän instrumentet för de båda fantasierna omfattade betydligt flera toner i basen än det för vilket han skrivit »Andante» (c till d³). I detta brev, som är daterat den 3 oktober 1790, skriver han:

». . . ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etliche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhasste Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muss aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt — und gewis, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; ja, wenn es eine grosse Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen, so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.»

Vi veta att Mozart under sin sista livstid nästan alltid kämpade med svåra ekonomiska bekymmer, och tydligen har han bara därför påtagit sig uppdraget med orgelkompositionerna. Emellertid tycks uppgiften att skriva för ett mekaniskt musikinstrument i och för sig icke alls ha varit honom emot; han säger ju i brevet att ett sådant arbete skulle kunnat glädja honom, nämligen »wenn es eine grosse Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete». Vid ett närmare studium av hans kompositioner för urverksorgel, i synnerhet av fantasierna, får man det intrycket att han möjligen har funnit en egendomlig tjustning just i det automatmässiga i reproduktionen, ty ibland framträder i dem något stelt och enformigt i melodiföring och rytm som eljest är helt främmande för hans musikaliska diktion. Men innan det kan vara tal om dylika detaljer måste vi i korthet redogöra för den yttre gestalt i vilken de tre orgelstyckena nu föreligga.

Mozart upptecknade sina kompositioner för mekanisk orgel på fyra notsystem, vilket emellertid ej betyder någon fyrhändig sättning utan ett slags partitur, som bäst svarar mot deras polyfona

struktur. Fraseringen är noggrant angiven, men varje dynamisk beteckning saknas. Antagligen hade orglarna endast *ett* register så att klangstyrkan icke kunde varieras. Så är åtminstone fallet hos Haydn; de tre av honom begagnade orglarna voro samtliga utrustade med Gedackt 4' (enligt E. F. Schmid i förordet till nyupplagan). I Gesamtausgabe har endast rondo-andantet (K. V. 616) kunnat tryckas efter Mozarts manuskript. Handskriften till »Adagio und Allegro für eine Orgelwalze» (K. V. 594), som i dag ligger i New York Public Library, befann sig länge i privat ägo och stod icke till förfogande när den nämnda upplagan utgavs så att man blev nödgad att där återge det omtalade fyrhändiga arrangemanget. Av »Phantasie für eine Orgelwalze» (K. V. 608) slutligen äga vi endast en kopia efter originalmanuskriptet, som ligger i Preussische Staatsbibliothek (alla dessa uppgifter efter Köchel-Einstein). För en rent musikalisk undersökning är denna avskrift, som länge har ansetts vara själva originalet, emellertid fullt tillräcklig, och på den grundar sig också trycket i Gesamtausgabe.

En jämförelse mellan »Phantasie» i original och den gamla fyrhändiga bearbetningen visar att arrangemanget i allmänhet är korrekt utfört. Olikheterna bestå huvudsakligen däri att stycket har tillrättalagts efter speltekniska krav och att pianots större tonomfång gentemot den lilla orgelns — i basen en duodecima, i diskanten endast ungefär en kvart — blivit utnyttjat, vilka förändringar antagligen skulle ha funnit mästarens fulla gillande. De egentliga förstärkningarna avse huvudsakligen basen, den svagaste delen i orgeln, vilken ju därför lät »hoch und mir zu kindisch». Vad »Adagio und Allegro» beträffar får man antaga att arrangemanget är gjort efter liknande synpunkter, och man kan således utan svårigheter göra sig en ungefärlig bild av originalets utseende. Dess tonomfång är från c till d³, »Phantasie» går från c till dess³, och båda förutsätta ett instrument med samtliga kromatiska mellantoner; de äro alltså med all sannolikhet skrivna för samma orgel. Ett sådant kromatiskt instrument tillåter i och för sig vilken tonart som helst, och Mozart har också för modulationen gjort rikligt bruk av denna möjlighet. Som *grundtonart* valde han dock för bägge kompositionerna F, antagligen därför att basregionens begränsade klangliga resurser bäst kunde utnyttjas i denna tonart. Att han emellertid varje gång bestämde sig för *f-moll* kan icke förklaras ur instrumentets tekniska egenskaper utan endast av hans tydliga avsikt att förläna båda fantasierna ett till det yttersta allvarligt och patetiskt uttryck. Det finns ett kort fragment bevarat (K. V. Anh. 35), som antagligen utgör en första, senare för-

kastad skiss till en av orgelfantasierna, och här skönjas redan liknande drag — endast tonarten är icke slutgiltigt fastställd; den är här d-moll.

Att Mozart just vid denna tid hade ett rikt överflöd av idéer för mångstämmiga, symfoniskt hållna instrumentalkompositioner får man ta för givet, då han alltsedan 1788 års tre stora symfonier icke hade skrivit någon ren orkestermusik, bortsett från några serier av danser, som han i sin egenskap av »k. k. Kammerkompositeur» var förpliktad att leverera. F-mollfantasierna för mekanisk orgel äro hans sista symfoniska kompositioner, och med sin rika polyfoni, sina klart utpräglade rytmer och sitt mäktiga inre liv stå de faktiskt ingen grupp i Mozarts livsverk så nära som just hans övriga symfoniska musik. Av kyrkoorgelns stil och uttryckssätt finns det ingenting i dem, och kyrkoorgeln hade ju ej heller någonsin kunnat fånga Mozarts kompositoriska intresse i någon högre grad. Men med de tre sista symfonierna råder oavsett alla formella olikheter en beaktansvärd inre gemenskap. I synnerhet gäller detta g-mollsymfonin. Liksom denna är »Phantasie» fylld av dyster och demonisk lidelse; här som där väntar man förgäves på ett ljusnande i finalsatsen resp. dess slutdel — det finns icke den ringaste ansats till ett glatt eller åtminstone försonligt slut, ej ens slutsatsens traditionella övergång från moll till dur. Tydligt går också den milda och ädla karaktär som kännetecknar symfoniernas långsamma mellansatser igen i andantet i »Phantasie». Från »Adagio und Allegro» gå trådarna även till ett annat tidigare orkesterstycke. Slutet i detta verk är ju mycket ovanligt: här fattas ej endast den tröstrika övergången från moll till dur utan t. o. m. det traditionellt *livliga* slutet i flersatsiga kompositioner. Här finns ingen lidelsefull åtbörd utan ett trött och hopplöst förklingande i den dunklare klangregionen. Denna exceptionella gestaltning förlorar ingenting av sin gripande verkan, fast man vet, att den har en utommusikalisk orsak. Stycket var nämligen bestämt att spelas i det förut nämnda »Müllersche Kunstcabinet» när stoftet efter den österrikiske marskalken Laudon¹ utställdes. Det är alltså en sorgmusik precis som Mozarts fem år tidigare komponerade »Maurerische Trauermusik» (K. V. 477), och faktiskt finna vi redan där pianissimoslutet, fastän med en överraskande vändning till dur på sista ackordet.

De båda fantasierna synas vara samhöriga motstycken, ty det är föga sannolikt att deras nära yttre och inre samband äro av tillfällig natur. Planen att skapa sådana pendanger fanns hos Mozart kanske icke från början utan vaknade först när han fick det andra uppdraget,

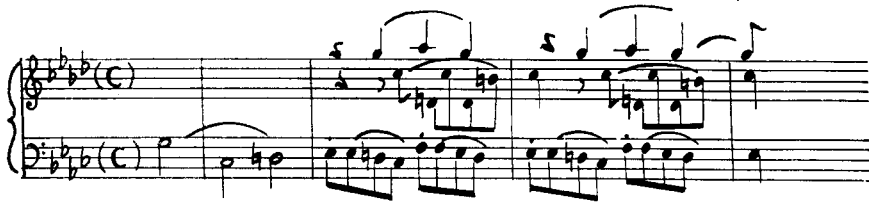
¹ Jfr Jahns Mozartbiografi, andra uppl. II, sid. 81.

det till »Phantasie», om vars yttre anledning vi tyvärr icke veta någonting. Här tycks uppgiftens egenart ha fånglat honom i ännu högre grad än vid det första arbetet; därom vittna verkets betydligt större proportioner och mängden av djärva och originella drag. Det förenande bandet mellan de båda kompositionerna får närmast ses i den gemensamma tonarten f-moll, vilken kanske bör uppfattas som en av orgelns tonomfång föranledd dunklare omfärgning av Mozarts älskade g-moll. Dessutom finns det iögonfallande formella motsvarigheter. Båda kompositionerna äro klart tredelade. I »Adagio und Allegro» inneslutes ett allegro i F-dur av två adagiosatser, som äro motiviskt besläktade med varandra, och i »Phantasie» ha vi i mitten ett andante i Ass-dur, som står mellan två likaledes motiviskt sammanhörande allegrodelar. Envar av dessa allegrosatser är å sin sida tredelad efter den franska uvertyrens princip: en livlig fuga mellan två korta, skarpt rytmiserade satser, varvid emellertid andra allegrots slutsats är invävd i själva fugan. (Busoni har genom en kraftig förkortning givit detta slut ett helt förändrat utseende.)

De båda fugorna torde höra till det bästa Mozart har frambringt inom en stilart, som tydligen ofta vållade honom ett visst obehag. Talrika av hans fugor blevo fragment såsom orkesterfugan K. V. 291, den i violinsonaten a-moll (K. V. 402) eller den fyrstämmiga i g-moll (K. V. 401), medan andra stå på en jämförelsevis lägre konstnärlig nivå såsom Phantasiefugan för piano i C-dur (K. V. 394) eller den ur den ofullbordade pianosuiten (K. V. 399). Men våra orgelfugor äro allt annat än »försök i gammal stil» eller »studier»; de äro ej enbart tekniskt fulländade utan framför allt musikaliskt ytterst karaktäristiskt präglade. De grunda sig på ett gemensamt tema. Men medan



kontrapunktiken i den första ej går utöver temats åttondelrörelse åtföljes temat i den andra, vilken i varje hänseende är stegrad gentemot den första, från början av ett kontrasubjekt i sextondelar, och sextondelrörelse behärskar den nästan oavbrutet. Tydligen har Mozart i dessa fugor — och särskilt i den andra — sökt förena en starkt upprörd grundstämning med en viss automatmässig stelhet och enformighet. I temat ligger detta stela i den redan i sig själv något entoniga åttondelstaktens oförändrade upprepning, och samma mekaniserande upprepning finna vi också i första fugans båda kontrasubjekt. I andra fugans viktigaste kontrasubjekt förenas t. o. m.



affekter, lidelse och stelhet, och detta kontrasubjekt blir vid sidan av huvudtemat av största betydelse för denna fugas ytterst våldsamma utveckling (jämför andra allegrots takt 19 ff.)

En avspännande motvikt till de lidelsefulla fugorna bildar den lugna och milda mellansatsen, ett tämligen långt utspunnet andante, som har formen av tema med tre variationer. Men även här går Mozart andra vägar än de vanliga. Vid åhörandet ger satsen intrycket av något mitt emellan variationscykel och rondo, vilken effekt uppnås främst genom själva temats ovanliga gestaltning. Här ha vi icke det normala schemat av två samhöriga åttataktperioder med slut på dominant resp. tonika. De åtta takter som följa på den första, ej modulerande åttataktperioden, äro helt självständiga och sluta på dominanten så att man här tror sig höra en fri mellansats, i den följande fyrtaktsgruppen en överledning och i första variationens början rondots återvunna huvudtema. Samma ordning härskar i hela variationsföljden. Den egentliga variationstekniken är i allmänhet rent figurativ, och ingenting göres för att stegra eller förvandla temats blida och elegiska grundstämning, möjligen för att ge även denna sats en stiliserad »automatmässig» enformighet. Först variation tre, som direkt övergår i allegrot, är kraftfullare; själva övergången utgöres av en briljant kadens, som med sina ters- och sextdrillar i diskanten lämnar varje »levande» solist långt bakom sig.

I »Adagio und Allegro» äro de omslutande adagiosatserna både för långa och för innehållstyngda för att kunna betraktas som bara inledning resp. epilog. Tvärtom får man söka kompositionens tyngdpunkt just i dem, vilket ju betyder en rätt otraditionell gestaltning. Allegrot är en sonatsats med mycket klar och knapp form. Harmoniken är i allmänhet enkel, och den kraftfulla grundhållningen avbrytes endast tillfälligt av ett sirligt fastän rytmiskt mycket bestämt sidotema. Adagiodelarna däremot uppvisa en friare, rätt invecklad form, rik polyfoni och en ytterst differensierad harmonik, som präglas av kromatik, överraskande klangföreteelser och skarpa förhållningar. Med sin tragiska högtidlighet kontrastera de starkt mot det energi-

fyllda allegrot. Det första adagiot börjar med ett spännande halvslut mot allegrot, det andra förklingar, såsom redan omnämnt, i dunkla och smärtfyllda toner.

Vad *harmoniken* i allmänhet beträffar så måste de båda orgelfantasierna räknas till Mozarts intressantaste skapelser. I adagiodelarna finna vi djärva och uttrycksfulla förhållningar (jfr takt 6 och 22 ff i första, 17 och 22 ff i andra adagiot). Ett ställe som de kromatiska sextackordföljderna i andra adagiots takt 12 och följande är med sina skarpa tvärstånd något för Mozarts tid alldeles oerhört. Även i allegrot, som i och för sig uppvisar en mera konventionell harmonik, finns det i genomföringen mycket egendomliga klangbildningar. På genomföringens höjdpunkt, kort före reprisens början, uppstå genom hänsynslös stämföring (tvåstämmig trångföring, varje stämma åtföljd av en annan i tersparalleller) ytterst hårda dissonanser. Stället företer en viss släktskap med en liknande episod i genomföringen av andantet för piano ur K. V. 533. I »Phantasie» bör t. ex. omnämnas den djärva modulationsgången i första allegrot, som leder från c-moll till det avlägsna gess-moll (skrivet som fess-moll) och därifrån tillbaka till grundtonarten f-moll. I slutet av andra allegrot, där musiken ger en bild av rasande och förtvivlat uppror, uppnår Mozart i ett rent enstämmigt förlopp, genom mycket hastig harmoniväxling i förbindelse med en vilt upp och nerspringande melodiföring, intrycket av en fullständig förvirring och upplösning — och detta bara tre takter före slutet.

Rytm och *melodibildning* bära ej sällan de redan omtalade dragen av lidelsefull oro i förening med maskinmässig enformighet. Medlet för att ernå denna kombination är i och för sig nästan primitivt: varje motiv, även det mest upprörda, kan genom tillräckligt många upprepningar — i vissa fall behövs därtill bara en enda — bli automatmässigt och musikaliskt meningslöst. Givetvis går Mozart aldrig så långt; han håller sig mitt emellan en våldsamt livlighet och en viss stiliserad stelhet, och just i denna förening av två så olikartade affekter ligger ett karakteristiskt stilmoment för de båda fantasierna — och en egendomlig suggestion för åhöraren. Hur fugornas tema och kontrasubjekt präglas av sådana mekaniserande upprepningar har redan påvisats. Det rytmiska motivet i inledningen till »Phantasie» behandlas på ett liknande sätt. I början uppträder det fyra gånger i följd, men efter den första fugan sju resp. (när man medräknat även de takter där det imiteras i basen) elva gånger utan avbrott. Även inledningens slutmotiv, som på ett stereotyp sätt två gånger återkommer i styckets senare förlopp bör här anföras. Mindre starkt men likväl tydligt är det »mekaniska» inslaget i »Adagio und Allegro»; jämför t. ex.

den melodiska utvecklingen över dominantorgelpunkten i andra adagiot, huvudtemats något stela och hackiga rytm i allegrot, följderna av nedåtgående skalor i överledningen till sidotemat och de långa ters- och sextpassagerna i ackompanjemang till själva sidosatsen. Naturligtvis kan det automatmässiga inslaget icke alltid entydigt fastslås, och kanhända har Mozart aldrig haft en medveten och bestämd avsikt att ge fantasierna denna egenart; det är väl tänkbart att han rent instinktmässigt kom till en sådan gestaltning när han ställdes inför den nästan paradoxala uppgiften att skriva levande och uttrycksfull musik — t. o. m. en sorgmusik — för ett dött instrument.

Trots det »mekaniska» inslaget blir det förhärskande intrycket vid åhörandet av de båda fantasierna att vi här ha musik av utpräglat symfonisk hållning, en musik som är fylld av ytterst starka spänningar och lidelser. Kammarmusikens lätta och intima konverserande förekommer här knappast. Särskilt stark är den dramatiska spänningen i den andra fugan och i det andra adagiot, och det kan just vid sådana höjdpunkter icke nog beundras med vilken lätthet och skicklighet Mozart begagnar orgelns ringa tonomfång. Han tycks överhuvud taget här ha velat ge något av sitt mest personliga — just på detta opersonliga och i alla hänseenden mycket begränsade instrument. Ju längre man sysslar med orgelfantasierna desto mera kommer man till denna uppfattning. I allmänhet behärskas ju Mozarts sista tonskapelser mera av den enkla, klara och varma ton som har funnit sin högsta fulländning i »Trollflöjten» och några verk i dess omgivning; men desto tyngre väger i detta grannskap kompositioner av en så utpräglat tragisk grundkaraktär som f-mollfantasierna. Tanken på lidelsefullt dystra allegrosatser har ju med vissa mellanrum ständigt sysselsatt Mozarts fantasi och givit upphov till en rad av hans vackraste instrumentalskapelser. Kända exempel finner man i e-moll- och G-durviolinsonaten (K. V. 304 resp. 379; den förra komponerad redan år 1777 eller 1778), i g-mollstråkkvintetten, i pianokonserterna c-moll och d-moll; men först i g-mollsymfonin blir den tragiska grundstämningen så stark att den trots några ljusare intermezzon bestämmer verkets slutliga utgång. Man har på grund av denna egendomliga konsekvens alltid velat se ett särskilt personligt drag i g-mollsymfonin, men om detta är riktigt så gäller det också f-mollfantasierna, ty även här, i sina sista symfoniska kompositioner, söker Mozart skapa en dyster grundstämning som endast tillfälligt upplyses av lättare toner. Tillsammans med mästarsens »Requiem» bilda de en mörk ram inom vilken »Trollflöjten» och allt vad som tillhör dess krets strålar i ännu ljusare och varmare glans.