

STM 1951

Problem kring Mozarts violinsonat i e-moll, K. 304

Av Richard Engländer

© 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.

PROBLEM KRING MOZARTS VIOLINSONAT I E-MOLL, K. 304¹

AV RICHARD ENGLÄNDER

VERDIMINNET som firades våren 1951 har givit anledning till en hel del reflexioner. Inte minst fick man klart för sig, hur fundamentalt vårt förhållande till Verdi och hans operatyp har förändrats i jämförelse med den Wagner-influerade uppfattningen kring 1900. Något liknande gäller i viss mån även om Mozart. Det är inte så länge sedan, man hos Mozart ensidigt betonade det ljusa, apollinska, kvasi oproblematiske, såsom den romantiska epokens historieskrivningen sedan 1800-talets mitt ville ha det. Mozart var för de flesta rokokokonstnären par excellence. De tänkte mera på rokokons charm och formella grace i allmänhet än på Mozart som konstnärlig personlighet, när de lyssnade till hans musik. Mozart var för dem — och är kanske fortfarande för en del människor — helt enkelt: eine kleine Nachtmusik.

En stor förändring har på det hela taget skett, såväl i uppfattning och konstnärlig interpretation, som i det estetiska omdömet formulering. Man har upptäckt Mozart som företrädare för Sturm und Drang, den Mozart som även tillhör förromantiken, som känner och uttrycker oron, som uppfyllde världen omedelbart före den franska revolutionen. Så menade förövrigt redan E. T. A. Hoffmann, då han med tanke på »Don Giovanni» i 1800-talets början skrev: »Mozart brach neue Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper.» Bortglömda drag framlyste plötsligt för oss i hans mest kända verk. Vi ha börjat upptäcka att ett forte, ett espressivo, hos Mozart kan vara lika intensivt som ett forte och espressivo i ett Wagnerpartitur, ehuru av helt annat slag. Om Gustav Mahlers geniala nyinstudering av Mozarts Don Giovanni på Hofoperan i Wien talar man ännu i dag.

På samma gång kommo sådana verk på nytt i intressets medelpunkt, som äro kännetecknande just för denne *andre Mozart*: klaverkonserterna i c-moll och d-moll, stråkkvintetten i g-moll. Även Mozarts liv i all dess äventyrlighet med alla sina förbryllande, skrämmande kontraster framstodo klarare. Där vi bakom rokokons fasad tro oss upptäcka det mörka, det dystra likt plötsliga romantiska inslag, just dit känna vi oss i dag dragna, då det gäller denne till synes så obesvärade konst-

¹ Uppsatsen överensstämmer i det väsentliga med ett föredrag som författaren höll vid Musikhistoriska föreningens sammanträde i Uppsala 26 febr. 1951.

närnsnatur. Vi ha blivit vana att i hans musik iaktta uttrycksaccenter, som inte existerade för en tidigare generation. Följden är att ett nytt intresse vaknat även för det mellanskede i hans konstnärliga utveckling, som förbinda de båda karakteristiska epokerna i hans liv: å ena sidan underbarnets epok, det årtionde som hans far Leopold Mozart karakteriserat genom ordet »Herumzigeunern», denna tid av naivt artistiskt trolleri med sina mångtusende intryck och impulser — å andra sidan fulländningens epok, de tio åren i Wien (mellan 1781 och 1791), då efter Wien-klassicismens hemliga lag raden av mästarverk uppstår, från Enleveringen över Figaro, Don Giovanni, Jupiter-symfonin, symfonin i g-moll, till Trollflöjten och Rekviem. Mellan dessa tidsavsnitt står det sällsamma årtiondet, där resenärernas lycka börjar att bli osäker, då större eller mindre skandaler, större eller mindre misslyckande störa bilden. Det börjar med den nya ärkebiskopens Hieronymus regeringstillträde i Salzburg (en småstad som Wolfgang Amadeus mer och mer börjat hata), det slutar med greve Arcos illasinnade och beryktade avskedshälsning . . .

Det var just under detta tidsskede som gossen Mozart vaknade till yngling. Han uppfylldes plötsligt av en lidelsefull oro, han ville inte längre ta hänsyn till rokokomänniskans konventioner. Resor till Italien som 14-åringen och 17-åringen gör, omstridda arbeten, stegra denna oro och otålighet. Mozarts utomordentliga franska biografer, Th. de Wyzewa och G. de Saint-Foix, använda t. o. m. ordet »crise romantique» för denna tid, och de påstå sig finna tydliga konstnärliga symptom för denna situation i några verk: i partituret till operan Lucio Silla i Milano, i stråkkvartetterna K. 155—160 (se i synnerhet adagiot i K. 156), men framför allt i en grupp violinsonater (K. 55—60).

En säregen hemlighetsfullhet låder vid dessa violinsonater. Om deras uppkomst kunna vi inte säga något absolut bestämt. Det har hittills varit omöjligt att datera och lokalisera dem, åtminstone ej på grundval av yttre fakta. Men ändå, eller just därför, synas de som skapade för att tjäna som kronvittnen till ett av de mest kritiska skedena i Mozarts liv, till höjdpunkten av denna »crise romantique». De nyss nämnda franska vetenskapsmännen, som ha så utomordentliga förtjänster om klarläggandet av Mozarts biografi och av en hel del äkthetsfrågor, äro övertygade om att dessa sonater äro skrivna året 1773 (Mozart var då 17 år gammal). Är det en tillfällighet eller inte? I alla händelser äro åren 1773/74 centrala även för den litterära Sturm und Drang, tiden för Goethes »Götz» och »Werthers Leiden».

Nyssnämnda verk, cykeln av sex sonater, ha nästan blivit obeaktade. Sonaterna voro kända endast för musikhistoriker och dem som hade tillgång till mästarens Gesamtausgabe (Breitkopf u. Härtel). I de vanliga editionerna äro de överhuvud icke upptagna. Omkring

1920 försökte visserligen både Peters och Breitkopf genom två separateditioner¹ popularisera dem som »romantische Sonaten Mozarts», men utan större efterverkningar.

Med sin nästan paradoxala dubbelhållning: å ena sidan ofta en sällsynt mörk intensitet, å andra sidan en gammaldags metod i förbindelsen mellan piano och violin, äro dessa tonsättningar ensamstående inom Mozarts sonatskapande. Det finns ett stycke inom denna samling, som på ett särskilt sätt fånglar vårt intresse, *sonaten i e-moll K. 60*. Visserligen är även här violinens mera blygsamma roll och därmed sonatens förankring i en äldre metod uppenbar. Men denna sonat har dock tydligt — i stämningen, i vissa elementära kontraster och i formella detaljer — ett inre samband med en annan sonat i e-moll, som numera var och en känner, sonaten K. 304. Den äldre »romantiska» sonaten börjar i äldre manér, med en långsam sats, men så följer ett lidelsefullt stormande Allegro. Dess första tema är en föraning av temabörjan i K. 304. Strax därpå höra vi ett andra tema, som erinrar om »mänskenssonatens» sista sats, en likhet som redan poängteras av Saint-Foix. Synnerligen överraskande är andra satsen, ett Rondo och Tempo di menuetto i elegisk ton med en mellansats i E-dur. Analogin till den berömda e-moll-sonaten är eklatant, ehuru det inte alls är fråga om någon melodisk identitet.

Den berömda e-moll-sonaten skrevs i Paris 1778, även den i en »phase assez caotique» under de ensamma besvikelserika månaderna i Paris med deras konstnärliga bakslag, med längtan efter Mannheim och de älskade damerna Weber, mot bakgrunden av den katastrof för familjen som moderns sjukdom och plötsliga död inneburo.

Sambandet mellan de två e-moll-sonaterna kan knappast vara rent tillfälligt. I varje fall stegras betydelsen och gåtfullheten hos Die romantischen Sonaten i högsta grad. Det är naturligt att i den nya editionen av Köchelkatalogen,² Mozartforskningens standardverk, Alfred Einstein har ingående sysselsatt sig med problemet. Hans uppfattning är följande.

Dessa sonater äro troligen överhuvud taget icke av Mozart utan av någon samtida, visserligen en fantasifull och betydande samtida, kanske i Paris. De tvivel som redan på ett tidigare stadium, ungefär ett årtionde efter Mozarts död, yttrades i denna sak av fru Konstanze, av systemn Marianne, av förläggarna André och Breitkopf, äro säkerligen berättigade. Sålunda skriver Marianne 1803 som svar på en förfrågan från Breitkopf:

¹ Ed. Peters 3299 (Sitt—Heuss); Ed. Breitkopf 4476 (Gärtner).

² III. Uppl., Anhang, s. 861/62.

Allegro con Spirito

Violin *p* *Cresc.* *f*

Piano *p* *cresc.* *f*

legato

B *dolce*

f

K. 60. Ur sats I

Ronda (Tempo di Minuetto)

p *f*

dolce anim. *f*

K. 60. Ur sats II. Övergången till triodelen

»Die 6 Sonaten, wovon Sie mir die Themen geschickt haben und welche von meinem Bruder sein sollen, kenne ich gar nicht; da ich aber die ganzen Sonaten nicht hören kann, so kann ich's auch nicht beurteilen, ob sie von meinem Bruder sind oder nicht.»

Men inte nog därmed, Einstein går ännu längre. Han har en tonsättare i bakfickan, ehuru han nämner honom med reservation, nämligen *Joseph Schuster*. Varför Schuster? Vem var överhuvudtaget denne man, vars namn lanserades i detta sammanhang?

Svaret är enkelt. Schuster var en ung hovkapellmästare i Dresden, yngre kollega till Johann Gottlieb Naumann, Gustaf Wasas kompositör, anställd som kompositör vid den katolska hovkyrkan och för den italienska operan, tidvis även ledare för den kurfurstliga kammarmusiken. Just under de kritiska år, varom här är fråga, reste han flera gånger till Italien, studerade för Padre Martini och hade som operakompositör, men även som kompositör av kammarmusik och pianofortekonsorter, i Neapel och Venedig sådana framgångar, att han 1780 framstår som den mest omtyckta och mest firade musikern av tysk härkomst i Italien. Schuster uppnådde som 30-åring höjdpunkten på sin konstnärliga bana.¹ Då Mozart under hösten 1777 kom till München, hade Schuster just varit där på hemresan från Italien till Dresden. Inte minst hade han gjort succes i München och

¹ Härtill R. Engländer i STM 1947, s. 65 ff. samt ZfMW X, s. 257 ff. (»Die Opern Joseph Schusters«).

dess musikaliska kretsar genom några sonater för violin och piano, vilka han kallat »Divertimenti» eller »Duetti». Också den mycket kritiske, gärna elake, unge Mozart tyckte att Schusters Divertimenti voro verkligt originella. Han skriver 6 okt. 1777 till sin far (Ausc. Schiedermaier I 73):

»... ich schicke meiner Schwester hier 6 Duetti à Clavicembalo e Violino von Schuster. Ich habe sie hier schon oft gespielt, sie sind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, denn sie gefallen sehr hier. Ich schicke sie ihnen hauptsächlich nur, damit sie sich in zweyen divertieren können.»

Schusters Duetti nämnas gång på gång i familjen Mozarts brev. Marianne spelar dem tillsammans med pappa Mozart i olika familjer i Salzburg, och får dem, på sin önskan, till skänks av sin broder.¹ Dessa divertimenti finnas faktiskt, eller, rättare sagt, funnos i manuskript i Dresden och München. Fullständiga avskrifter av 4 av dem äger författaren till denna uppsats. Sonaterna äro allt annat än romantiska. Mariannes karakterisering »recht hübsch und herzig» passar utmärkt här, men den skulle vara helt missvisande på sonaterna i e-moll och c-moll i samlingen K. 55—60, eller för adagiot d—moll (K. 55) med dess antydning av Don Giovannistilen. Säkert är att Mozart hos Schuster kunde finna helt nya impulser, då det gäller en sonat för piano och violin; det var ett nytt sätt att musicera i *absolut jämvikt mellan de båda instrumenten*, att låta violinen sjunga instrumentalt, som om det vore en sångartist på scenen. Men med stilen i de s. k. romantiska sonaterna med deras undervärdering av violinen har denna konstnärliga metod, denna nya »gusto», för att använda Mozarts ord, inte det minsta att göra. Det är för övrigt karakteristiskt att Mozart under denna münchentid gärna låter höra sig på violin. Han skriver vid samma tid (oktober 1777) litet spydigt citerande till sin far: »Ich spielte als wenn ich der grösste Geiger in ganz Europa wäre.» Under denna tid betonade dessutom Mozart själv gärna sin vilja och sin förmåga att uppta och imitera främmande stilegendomligheter: »Ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Art und Stil von Kompositionen annehmen und nachmachen». Leopold Mozart bekräftar: »Ich weiss, Du kannst alles nachmachen».

Det blev så småningom så, som Mozart lovade i sina brev om Schuster. Han utvecklade i de violinsonater han snart skulle skriva i Mannheim, men också senare i Paris och i Wien, det konsertanta och friska växelspelet mellan violin och piano, som är så karakteristiskt för Schusters duetti och som betyder ett nytt moment i violinsonatens historia överhuvudtaget. Sambandet mellan Schusters »duetti»

¹ Redan därför borde det betraktas som omöjligt, att de skulle vara identiska med de i Mariannes ovan citerade brev 1803 omnämnda.

J. Schuster, Divertimento nr I, Ur sats II

eller »divertimenti» och Mozarts violinsonater från Mannheimtiden poängteras dessutom påfallande genom vissa formella och motiviska analogier. Jag hänvisar till de detaljerade uppgifter jag givit i min uppsats i *Revue de Musicologie* 1939¹ och till de musikexempel jag redan presenterat i årgång 1947 av denna tidskrift (s. 68/69).

Några tvivel äro, trots Einstein,² ej längre möjliga. Dessa divertimenti av Joseph Schuster i Dresden äro de sonater Mozart menar i sina brev med ordet »duetti». Det är stilen han menar, en uppfattning som Hermann Abert först av alla har uttalat i sin omarbetning av Jahns Mozarthiografi, 1919. Joseph Schusters divertimenti inspirerade omedelbart den samling av 6 violinsonater som Mozart skrev efter Münchentiden och tillägnade kurfurstinnan von der Pfalz.³

Men märkligt nog, mitt i denna nya samling, som karakteriseras av sonatglädje och suverän gestaltsförmåga, bli vi plötsligt på nytt irriterade av dunkla, pessimistiska toner — Paris-sonaten K. 304 — toner som vi hört tidigare i den s. k. romantiska samlingen. Vad betyder detta? Är det kanske så, att Mozart själv mitt i Parisvistelsens depression, uppfylld av dödsaningar som även för första gången blivit nämnda i hans brev, tänkt tillbaka på en *äldre e-moll-sonat* och dess särskilda biografiska accent? Är det kanske så att en besläktad stämningssimpuls plötsligt har framtvingat associationer till den »romantiska krisens» sätt att uttrycka sig? Även om han därvid denna gång förmår använda överlägsna artistiska medel, en ny konsertant gusto, kan uppvisa en självklar balans mellan pianoforte och violin, visar ett nytt klassicistiskt grepp. Med dubbel intensitet framstår då frågan: är den äldre e-moll-sonaten av Mozart själv, äro alla dessa romantiska sonater faktiskt från året 1773 som de franska biograferna anta? I så fall vore den kända violinsonaten i e-moll ett uppreparande av en egen äldre formidé och ett äldre uttryckssätt *på ett högre plan*. Exempel på sådana förvandlingar finnas, inte minst på måleriets och poesiens område. Tänk på den radikala metamorfos som Strindbergs Mäster Olof genomgått!

Denna problematik omkring sonaten K. 60 i dess ev. samband med K. 304 har långt ifrån endast teoretisk betydelse. Just nu är man i Amerika i färd med ett nytryck av Mozarts samlade verk under redaktion av Einstein, och då uppstår naturligtvis frågan om de s. k. romantiska sonaterna och ej minst, huruvida den äldre e-moll-sonaten K. 60 skall upptas igen eller elimineras tillsammans med andra verk

¹ XXIII, s. 6 ff.: »Les Sonates de violon de Mozart et les 'Duetti' de Joseph Schuster.»

² Se även Supplement Köchel 1947, s. 998.

³ I tryck utg. som Op. I.

som ha visat sig inte vara av Mozart. Einstein, som i motsats till nästan alla andra Mozartspecialister är övertygad om att K. 55—60 icke äro äkta verk av Mozart, har visserligen i sin Mozartbok gjort en liten reträtt, då det gäller hypotesen med Schuster. I sina amerikanska *Addenda till Köchelverzeichnis*¹ hänvisar han på Hummel, Wölfl och Eberl som möjliga upphovsmän till dessa verk, dvs några namn ur Wolfgang Amadeus och Leopold Mozarts krets av lärjungar eller vänner. Detta skulle betyda att e-moll-sonaten K. 60 har skrivits *efter* den berömda e-moll-sonaten, som en slags pastisch i en primitivare stil. Å andra sidan är det uppenbart, att Einstein fortfarande helst ville sammanbinda den i Mozartbrevens flera gånger nämnde Schuster med de »romantiska sonaternas» kompositör, numera med den reservationen att det kunde vara fråga om en *annan* Schuster (!) — alltså *inte* den allmänt kände och även i München välkände unge kompositören och hovkapellmästaren Joseph Schuster, som också i annat sammanhang uppdyker inom Mozarts biografi. Därför vill jag än en gång tydligt poängtera: av alla hypoteser synes mig än så länge den som betraktar K. 55—60 såsom Mozarts kompositioner som den mest övertygande. Men hur man än tänker om äktheten eller oäktheten av de s. k. »romantiska sonaterna» måste man ha klart för sig att en identifiering av de sistnämnda med Schusters »duetti» är en omöjlighet och att den i brevväxlingen nämnde kompositören inte kan vara någon annan än hovkapellmästaren Joseph Schuster, samt slutligen att namnet Schuster ingenting har att göra med de romantiska sonaterna och allra minst med e-moll-sonaten K. 60.

¹ Se även Supplement till Köchel 1947, s. 1046.

RESUMÉ

Von allen Hypothesen ist die, dass es sich bei den »romantischen Sonaten» K. 55—60, bei der e-moll-Sonate K. 60 insbesondere, um einen echten und frühen Mozart handelt, vorläufig noch immer diejenige, die die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Das Verhältnis der beiden e-moll-Sonaten würde sich dann so darstellen, dass Mozart mit K. 304 auf einer höheren Ebene auf eine eigne Grundkonzeption, die ihm ans Herz gewachsen war, zurückgreift, nun aber alle Möglichkeiten ausnützend, die sich aus der neuen Gleichordnung von Violine und Klavier ergaben. Aber auch derjenige, der mit Alfred Einstein die Echtheit von K. 55—60 bezweifelt, muss sich darüber im klaren sein, dass eine Gleichsetzung von »romantische Sonaten» und »Schustersche Duetti» gegenstandslos ist, dass der Name Schuster überhaupt mit den »romantischen Sonaten» nichts zu tun hat.