Mozart. Köchel 1–626 (Folke H Törnblom)

Förord

Denna bok är avsedd att i första hand vara en uppslagsbok för dem som vill ha data kring och uppgifter om Mozarts verk. Data meddelas för dem alla, uppgifter i form av ”beskrivning” och försök till lätt och snabb analys ges för de väsentliga verken – och det är de flesta.

Boken kan emellertid också – hoppas författaren – läsas rätt igenom som en fortlöpande skildring av Mozarts liv och verk, då författaren har bjudit till att forma raden av beskrivningar och analyser till en belysning av den stilistiska utvecklingen i Mozarts musik.

Köchels förteckning

Som en skugga har Köchel kommit att följa Mozart. Sällan talar eller skriver man om ett Mozartverk utan att tillägga namnet Köchel och en siffra. I skrift ser det t.ex. sålunda ut: W.A. Mozart, Divertimento D dur, K 251 (i stället för K kan det stå KV).

Vem var Köchel?

Ludwig Alois Friedrich Köchel var en österrikisk lärd som levde åren 1800 till 1877. Vid universitetet i Wien förvärvade han en doktorsgrad i rättsvetenskap, men juridiken blev aldrig riktigt hans fält. Han hade nämligen utomordentliga pedagogiska egenskaper och ägnade sig under många år åt att uppfostra ärkehertigliga söner – han var informator helt enkelt – och hans arbetsgivare visade sin höga uppskattning av hans arbete genom att förläna honom en hög orden med vilken följde adelsskap: han blev Ritter von Köchel.

År 1843 slutade han sin tjänst hos de höga herrarna – vilkas bevågenhet han dock fick behålla till sitt livs slut – och blev en privatman som nästan helt gick upp i vetenskapligt arbete. Som forskare var han mångsidig. Han studerade mineralogi och botanik, bl.a. under många resor – han färdades t.ex. genom Skandinavien ända upp till Nordkap – och skrev avhandlingar som väckte beundran och erkänsla hos naturvetenskapare av facket. Han var en lidelsefull musikälskare och publicerade flera undersökningar av äldre musik och musikförhållanden i Wien. Lidelsefullast älskade han Mozarts musik, och denna hans kärlek resulterade bl.a. i hans år 1862 utgivna ”Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts”. Det är alltså den Köchel Verzeichnis, den Köchels förteckning, som har gjort Köchel till en Mozarts skugga.

Hans förteckning har varit av välsignelse. Mozarts produktivitet var mycket stor – Köchels förteckning rymmer 626 nummer – och eftersom Mozart själv inte har numrerat sina verk och inte alltid daterade dem var det inte lätt att hitta i mängden av hans divertimenti, serenader, symfonier, pianokonserter, sonater, stråkkvartetter m.m. Mozarts divertimento i D dur: menas det från år 1772, det från 1776 eller det från 1779? Hans pianokonsert i B dur: avses den från år 1776, den från 1784 eller hans sista från år 1791? Hans pianosonat i C dur: talar man om den från 1774, den från 1777 eller den ”för nybörjare” som han skrev 1788? Köchelnumren 334, 450, 545 anger respektive divertimentot i D dur från år 1779, pianokonserten i B dur från år 1784 och pianosonaten i C dur ”för nybörjare” från år 1788.

Så fullständigt och grundligt han kunde upprättade Köchel sin kronologiska och tematiska förteckning. Tre arbeten hade han därvid att framförallt vägledas av och stödja sig på. Det var Mozarts egen förteckning över sina kompositioner, ”Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath... 1...”, vilken utgavs 1805 och 1828 av musikförläggaren Johann Anton André i

Offenbach. Vidare nämnde Andrés egen förteckning över Mozartverk som inte stod på Mozarts lista; den blev färdig 1833 och André ställde den (i manuskript, den utgavs aldrig) till Köchels förfogande. Slutligen Otto Jahns biografi över Mozart, som utkom 1856–59. Ytterligare några källor hade Köchel att något ösa ur, och han skydde f.ö. ingen möda för att få sin förteckning så perfekt som möjligt – han tog upp i den också några ofullständiga verk och bifogade till de 626 numren ett ”Anhang” på 294 nummer, i vilket Anhang han redovisade kompositioner som gått förlorade, ytterligare ofullständiga verk, arrangemang av Mozartverk, kompositioner vilkas mozartska äkthet kunde dras i tvivelsmål, och kompositioner som tillskrevs Mozart men vilkas oäkthet Köchel ansåg vara klar.

Perfekt blev nu Köchels förteckning inte. Flera omständigheter bidrog till detta. Mozarts egen förteckning började inte förrän i februari 1784 – dess första verk är pianokonserten i Ess dur, K 449, daterad 9 februari, och dess sista är Frimurarkantaten, K 623, daterad 15 november 1791, det sista verk som Mozart fullbordade. Om allt som ligger före Ess-dur-konserten tiger alltså Mozart. Ett och annat mindre stycke, som han skrev efter 1784, har han inte heller tagit med – kanske fann han dem ovärdiga.

André gjorde sin katalog, som skulle komplettera Mozarts med den musik som skrevs före februari 1784, främst på grundval av de Mozartkompositioner i autograf, avskrifter och stämmor som han år 1800 köpte av Mozarts änka; det var mer eller mindre hela den kvarlåtenskap av Mozartverk som hon vid försäljningen hade i sin ägo. Men denna kvarlåtenskap omfattade inte all Mozarts musik före februari 1784, och i det André hade att katalogisera kunde han inte bringa riktig reda. Han var en skicklig affärsman men en klen musiker och musikhistoriker, han visste för litet om Mozarts liv och verksamhet och han förmådde inte anlägga stilkritiska synpunkter på Mozarts musik. Han begick sålunda stora misstag i sitt försök till en kronologisk förteckning.

Otto Jahn var också musikaliskt tämligen begränsad. Han var professor i klassisk fornkunskap, och de metoder efter vilka han lade upp sin väldiga Mozartmonografi var arkeologens och filologens. Hans arbete är storartat, och en mönstergill ordning och reda finns det däri, men en ensidig bild av Mozart levererade han därför att hans musikaliska känslighet var alltför svag. Det blev alltså fel också i hans kronologi.

Samma brister hade Köchel. Han älskade som nämnts Mozarts musik, och med entusiasm, flit och noggrannhet uppgjorde han sin förteckning med stöd av de uppgifter han hade tillgängliga. Men i sitt arbete betraktade han Mozarts verk främst som arkivalier. Musikalisk sensibilitet och stilkritisk förmåga ägde han inte i tillräcklig grad, och så infann sig misstagen.

Givetvis var man ganska snart på det klara med bristerna i Köchels verk, anade att kronologin delvis var felaktig, saknade viktiga bibliografiska upplysningar. Men förteckningen användes flitigt. Nyutgåvor av Mozartkompositioner försågs med Köchelnummer. Köchel blev tämligen fort en Mozarts skugga och hans förteckning liksom helig och oantastbar. Endast obetydliga förändringar och rättelser infördes i den andra upplaga av förteckningen som kom 1905.

Men 1912 utgav fransmännen Théodor de Wyzewa och Georges de Saint-Foix sin stora Mozartbiografi, och det visade sig att de hade gått till verket förbi både Jahn och Köchel, gått från grunden och början och anlagt inte endast filologiska och arkivaliska synpunkter utan också musikhistoriska och musikaliskt stilkritiska. Resultatet hade blivit att deras numrering av Mozarts verk i mycket avvek från Köchels. När musikhistorikern Hermann Abert omarbetade Jahns Mozartbok – Jahn-Aberts ”Mozart” utkom 1919–21 – accepterade han det mesta i Wyzewas och Saint-Foix kronologi. Så utgavs Mozarts och hans familjs brev, i vilka upplysningar om Mozarts kompositioner fanns att hämta som Köchel inte hade känt till, och andra dokument kring Mozart kom i dagen. En grundlig omarbetning av Köchels förteckning blev ofrånkomlig.

Uppdraget att göra omarbetningen gick år 1929 till musikhistorikern Alfred Einstein. Han lade ner många mödosamma år på uppgiften, forskade i bibliotek och hos privatpersoner i hela Europa, och den nya Köchel, den tredje upplagan, kom ut 1937. Ytterligare bearbetning låg bakom nytrycket med supplement 1947 och vissa retuscher har givits upplagorna 1963 och 1965.

Men vi använder fortfarande helst Köchels ursprungliga nummer. Inte därför att vi anser Köchel ”helig” utan därför att de flesta Mozartverk tiderna igenom har följts av dessa nummer. En omnumrering skulle, även om den är riktigare, skapa förvirring. Köchel menade t.ex. att Mozart hade skrivit sin symfoni i A dur år 1775, och den fick därför numret 201 i förteckningen och står mellan symfonin i C dur, K 200, och symfonin i D dur, K 202. Emellertid har det uppdagats att alla tre dessa symfonier komponerades år 1774, i april, november och maj respektive, och de bär i den nyaste Köchelförteckningen fördenskull numren 186 a, 189 k och 186 b respektive. Men Einstein har i sin revision satt för A-dur-symfonin 186 a = 201, och siffran 201 står med fet stil.

Ty sedan gammalt har på alla utgåvor av A-dur-symfonin, i alla konsertprogram där den förekommit, på alla grammofonskivor som upptar den, vid alla radiokonserter där den anmälts stått och sagts Köchel 201. A-dur-symfonin är – åtminstone än så länge – K 201.

Curriculum vitae

1756

Som det sjunde och sista barnet i äktenskapet mellan Leopold Mozart och Anna Maria Pertl föddes den 27 januari 1756 i Salzburg sonen Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus – Wolfgang Amadeus kom han att kallas. Leopold Mozart var vid tiden för sonens födelse violinist och hovkompositör vid det furstbiskopliga kapellet i Salzburg – vice kapellmästare skulle han till slut bli. Av de sex föregående barnen levde endast dottern Maria Anna, kallad Nannerl, som var fem år äldre än Wolfgang.

1759

Nannerl visade musikaliska anlag, och när hon var i åttaårsåldern började fadern ge henne regelbundna lektioner i klaverspelning. Detta gjorde ett oerhört intryck på hennes treårige bror, som utvecklade en plötslig iver kring och på klaveret, en iver som lät ana en musikalisk begåvning minst lika stor som Nannerls. Regelbunden musikundervisning blev snart också hans lott.

1761

Efter ett par år bar undervisningen för Wolfgangs del frukt i bl.a. kompositionsförsök: några småstycken för klaver tecknades ned av fadern under åren 1761–62 (K 1–5).

1762

Barnens pianistiska färdighet växte också, och i början av 1762 reste därför Leopold Mozart med sina små elever till München, där de spelade vid hovet och skördade stort bifall. På hösten styrde far och barn Mozart kosan till Wien via allehanda kloster och högadliga slott. Överallt lät de märkvärdiga barnen höra sig, och i Wien avlöste konserterna varandra i de aristokratiska salongerna och vid det kejserliga hovet. Lovorden strömmade över konsertgivarna, och den sexårige Wolfgang väckte stor förtjusning också genom omedelbarhet och slagfärdighet: kända är historierna om hur han kysste kejsarinnan, lovade den lilla ärkehertiginnan Marie Antoinette äktenskap och kommenderade Wiens främsta musiker att vända notblad när han spelade. Men så blev han sjuk i scharlakansfeber, och de tre Mozart måste resa hem.

1763

Hemma blev det fortsatta trägna musikstudier, och Leopold Mozart var noga med att ge sin son en så allsidig utbildning som möjligt. Klaveret förblev hans huvudinstrument, men han fick också försöka sig på orgeln och violinen, och hans musikteoretiska förkovran skedde inom olika musikstilar. I juni 1763 gav sig hela familjen Mozart ut på en konsertresa. Över en lång rad tyska och flamländska städer musicerade man sig fram till Paris. Där blev det ett fem månaders konserterande i kungliga och adliga salonger och offentligt. Förundran över barnens, speciellt Wolfgangs, talanger var allmän och stor. Han är ”ett så sällsynt fenomen att man knappast kan tro vad man med egna ögon ser och med egna öron hör”, skrev encyklopedisten Grimm i sin ”Correspondence”. ”Han kan fantisera en hel timme, varvid han hängiver sig åt sin inspiration och en serie hänryckande motiv, vilka han förstår att återge med sans och förstånd.”

1764

Viktigare än sorlet av beundran i de parisiska salongerna var dock för den blivande kompositören Mozart kontakten med den musik som bjöds i staden, med opéra-comique och – kanske främst – med Johann Schoberts subjektiva, av upplysningstidens romantik genomträngda instrumentalmusik. Den satte spår i Mozarts egen. I Paris kom Mozart för första gången ut i tryck: med fyra sonater för klaver och violin (K 6–9).

I april 1764 bröt familjen Mozart upp och reste till London. Deras liv och verksamhet där blev en kopia av tillvaron i Paris. Hovet och de aristokratiska salongerna tävlade i att lovorda underbarnen, och en läkare vid namn Daines Barrington gjorde musikpsykologiska experiment med Wolfgang och fann i honom en musikdramatisk begåvning av ovanliga mått – Barrington var alltså en klarseende man. Men åter var det mötet med en tonsättare och hans verk som blev det mest betydelsefulla för unge Mozart: upplevelsen av Johann Christian Bachs person och konst. För det innerliga och varma i Bachs musik visade sig Mozart mottaglig, och mer eller mindre under inflytande av den skrev han i London sina första symfonier (sinfonior, K 19 m.fl.) Några sonater kom också till där (K 10–15).

1765

Till Holland for man i juli 1765 med hopp om fortsatta triumfer, men barnen blev sjuka, och konsertprogrammet kunde endast ytterst ofullkomligt genomföras. Emellertid hann bl.a. en sinfonia (K 22), sex sonater för klaver och violin (K 26–31) och ”Galimathias musicum” (K 32) för en hovfest flyta ur unge Mozarts notpenna

1766

innan familjen i april 1766 lämnade Haag och ånyo sökte lycka i Paris. En sensation är emellertid en sensation bara en gång, och värmen i beundran av underbarnen var inte lika stark som två år tidigare. Det blev snart dags att bryta upp. Hemfärden gick, givetvis under livligt konserterande via åtskilliga franska, schweiziska och tyska städer, och till Salzburg anlände man i november 1766.

Ett år av välbehövlig vila och fördjupade studier vidtog nu for Mozart. Han smälte sina intryck från den långa resan och sög upp nya från den musik som var förhärskande i Salzburg, dvs. främst Michael Haydns och Johann Adolf Hasses. Mozart prövade nu också på kyrkomusik (t.ex. det andliga sångspelet ”Die Schuldigkeit des ersten Gebots”, K 35),

1767

men han skrev dessutom musik till en latinsk skolkomedi (K 38) och försökte lära sig något om pianokonsertens teknik genom att till konserter sätta samman sonatsatser av diverse tonsättare. Fyra

sådana konserter förfärdigade han under sommaren 1767 (K 37, 39–41) – hans första trevanden på ett område där han skulle bli så stor.

Ett furstebröllop i Wien på hösten lockade Leopold Mozart: där borde det finnas ära och guld att vinna för barnen och honom. Men smittkopporna bröt ut i Wien, och den furstliga bruden dog.

1768

Mozarts flydde till Olmütz och där blev barnen sjuka. Efter tillfrisknandet återvände de till Wien. De mottogs för all del vänligt, men underbarnsfräschören hade gått av dem. Wolfgang var nu tolv år gammal och betraktades som vuxen, vilket bl.a. innebar att han drogs in i musiklivets intrigspel. I varje fall ansåg hans far att intriger var orsaken till att Mozarts första opera, buffan ”La finta semplice” (K 51), som komponerades sommaren 1768, inte kom till uppförande på hovteatern i Wien. Han tröstade sig endast måttligt med att sonen fick sångspelet ”Bastien und Bastienne” (K 50) framfört på en privatscen och att en mässa av honom (K 139) kom till utförande vid en kyrkoinvigning.

Nämnde son var förmodligen gladare till sinnes i resvagnen hem till Salzburg på nyåret 1769. Han hade haft en innehållsrik tid, hade lyssnat till intressant musik – operor av Gluck och Hasse, symfonier av den tidigare Wienskolans mästare Monn och Wagenseil och av Joseph Haydn – hade umgåtts med framstående musiker och hade komponerat en hel del; utom nyssnämnda verk t.ex. några symfonier (bl.a. K 45 och 48).

1769

Hemma fick Mozart till en viss grad upprättelse för misslyckandet med ”La finta semplice”: operan uppfördes på biskoplig befallning 1 maj 1769. För övrigt fortsatte han sina studier under det år han nu vistades i Salzburg, och inte minst odlade han sin kompositionstalang: nu tillkom kyrkomusik, bl.a. två mässor (K 65 och 66), flera s.k. kassationer (K 100 – som har benämningen serenad – 63, 99) och mängder av menuetter för orkester (t.ex. K 103–105) – karnevalen i Salzburg 1769 tycks ha konsumerat mycket dansmusik.

Leopold Mozart hade emellertid i sinnet effektivare studier och större kompositionsuppdrag än dem sonen kunde bedriva och få i lilla Salzburg. Han ansökte om ny tjänstledighet, vilken beviljades och biskopen gav sin ytterligare välsignelse genom att förläna unge Mozart rang av konsertmästare i sin orkester (utan lön) – och i mitten av december 1769 förde fader Leopold sin son in i musikens och framförallt operans på den tiden förlovade land, Italien.

1770

Resan blev ett enda stort triumftåg för Mozart. Hans prestationer som kompositör och improvisatör, pianist, violinist och orgelspelare hänförde de italienska adelsfamiljerna och de andlige. Han porträtterades av framstående målare och besjöngs av poeter. I Milano fick han beställning på en opera. I Florens satte man för honom ”de svåraste fugor och teman, vilka Wolfgang utförde och spelade i väg som man äter ett stycke bröd”. I Rom hörde han det Gregorio Allegris berömda Miserere som inte fick kopieras – men Mozart skrev ned kompositionen (felfritt har det påstått) ur minnet. ”Ju längre vi kommer i Italien desto mer stiger förvåningen”, vittnade fadern. ”Wolfgang blir inte heller stående i sin konst utan växer för varje dag, så att de främsta kännare och mästare inte finner ord nog att uttrycka sin beundran.” Av påven fick unge Mozart mottaga en hög orden med vilken följde adelskap – han har dock aldrig kallat sig Ritter von Mozart. I Bologna invaldes han på förslag av padre Martini och efter avlagda prov i den ärevördiga Accademia Filarmonica. I mitten av oktober var far och son på nytt i Milano, och här fullbordades beställningsoperan, ”Mitridate” (K 87), som gick över scenen den 26 december och hälsades med allmänt bifall.

Musikaliska erfarenheter samlade Mozart i rikt mått under resan. Han hörde mängder av opera. Han stiftade intim bekantskap med Giovanni Battista Sammartinis musik, som ligger bakom hans första försök på stråkkvartettens gebit (K 80). Den polyfona vokalmusik av gammalt snitt som praktiserades i padre Martinis skola kan något ha färgat en del kyrkomusik och kanons som Mozart skrev under resan. I allmänt italiensk stil står en handfull sinfonior som olika konserttillfällen hade krävt av honom.

1771

I mars 1771 reste Wolfgang och hans far tillbaka till Salzburg. Där stannade de bara över sommaren, ty unge Mozart hade, av kejsarinnan Maria Theresia, fått i uppdrag att komponera ett festspel till bröllopet i Milano mellan ärkehertig Ferdinand och en italiensk prinsessa. I mitten av augusti var därför Mozart med far på nytt på väg genom alppassen. Hemma hade Wolfgang dock hunnit med något kyrkomusik, t.ex. oratoriet ”La betulia liberata” (K 118), och ett par symfonier.

Musiken till festspelet, ”Ascanio in Alba” (K 111), skrev han på en månad, och med uppförandet i oktober vann han en stor seger, vilken han fullföljde vid ett par konserter med symfonier och divertimenti (K 112 och 113). Inte minst ärkehertigen var förtjust över ”Ascanio” och umgicks med planer på att ta kompositören i sin tjänst. Far och son Mozart dröjde därför förhoppningsfullt i Milano, men deras förhoppningar grusades och det av samma kejsarinna som hade beställt festspelet. Hon skrev ett avrådande brev till ärkehertigen i vilket hon bl.a. menade att ”Ni inte bör belasta Eder hovstat med onödigt folk och aldrig ge den sortens folk några titlar såsom varande i Eder tjänst”. Det blev alltså ingen ärkehertiglig anställning för ”den sortens folk”, som i december besvikna återvände till den biskopliga de innehade.

1772

Just hemkomna miste de sitt överhuvud. Biskop Sigismund dog, och i april 1772 intog Hieronymus Colloredo den furstbiskopliga stolen i Salzburg. Han skulle visa sig vara en man med utpräglat ordningssinne och inte så villig att bevilja tjänstledighet som företrädaren. Men samarbetet mellan honom och herrarna Mozart började bra: unge Mozart erhöll en fast årslön om 150 gulden och fick komponera ett festspel, ”Il sogno di Scipione” (K 126), till högtidligheterna vid den nye biskopens invigning. För övrigt åstadkom Mozart under året sju symfonier och några divertimenti, innan det var dags att resa till Italien och leverera en beställd opera. I oktober bar det av, och annandag jul hade ”Lucio Silla” (K 135) en tämligen bifallsomsusad premiär i Milano.

1773

I och med detta var tjänstledighets tiden utlupen, men för fader Leopold hägrade fortfarande en anställning för sonen annorstädes än i Salzburg. I stället för att inställa sig där ”sjukskrev” han sig och förde förhandlingar om anställning hos storhertigen av Toskana, men förhandlingarna strandade, och fader Leopold blev tvungen att tillfriskna och resa hem med sonen.

Under förhandlingstiden skrev denne bl.a. motetten ”Exsultate, jubilate” (K 165) samt fyra stråkkvartetter (K 157–160). Ännu fler stråkkvartetter blev det på sommaren 1773. Biskopen hade då rest bort på semester, och far och son Mozart störtade till Wien. För unge Mozart medförde vistelsen där en oerhörd upplevelse: den av Joseph Haydn och hans stråkkvartetter från 1771 och 1772. Genast skrev han själv en rad kvartetter (K 168–173), vilka klart vittnar om hur nästan hypnotiserad han blev av Haydns konst.

Till i september varade Wienbesöket denna gång. I Salzburg vidtog vardagstillvaron. Mozart studerade och komponerade, och i slutet av år 1773 skrev han bl.a. sin första stråkkvintett (K 174) och

sin första egna pianokonsert (K 175), men det märkligaste och personligaste var nog symfonin i g moll (K 183), ”den lilla” – ”den stora” blev symfonin K 550 på sommaren 1789.

1774

Hela vintern och sommaren 1774 skötte herrarna Mozart sin tjänst. Unge Mozart utvecklade som kompositör redan prövade genrer och försökte nya. Tre tjusande symfonier finns bland det han nu skapade (K 200–202), han skrev en fagottkonsert (K 191), en rad pianosonater (K 279–283), ganska mycket kyrkomusik och en stor serenad (K 203). Och så kom som en present ett uppdrag från München att komponera en opera. Med hänsyn till det befryndade Münchenhovet måste biskopen visa en glad uppsyn och bevilja tjänstledighet, och Mozart med far och syster skyndade i slutet av december till den bayerska huvudstaden.

1775

I januari 1775 hade operan ”La finta giardiniera” (K 196) en våldsamt bejublad premiär. Mozart skrev i München också en mässa, den s.k. ”Spatzen-Mezze”, ”Sparvrnässan” (K 220), och en pianosonat, ”Dürnitz-Sonate” (K 284), medan hans far som vanligt stod i för att skaffa sonen anställning. Men han fick ånyo ge upp och i mars månad resa hem med sina barn.

I Salzburg blev nu Mozart sittande ovanligt länge, i nästan två och ett halvt år. Han arbetade i orkestern, komponerade för olika tillfällen och behov och mognade. Violinens möjligheter ägnade han stor uppmärksamhet, vilket bl.a. resulterade i de fem violinkonserterna K 207, 211, 216, 218, 219. Ärkehertig Maximilian kom på besök i april. Det blev festligheter, i vilka Mozart framgångsrikt medverkade med en liten opera, ”Il Rè pastore” (K 208).

1776

Det följande året utvecklade Mozart stor kompositionsflit, och i det han skapade märks ingenting av att hans vantrivsel med den biskopliga tjänsten ökade. Fem mässor skrev han åt biskopen, däribland ”Credomässan” (K 257) och ”Orgelsolomässan” (K 259), och sex s.k. kyrkosonater satte han på notpapper. Sex divertimenti komponerade han för olika tillfällen – systern fick ett på sin födelsedag (K 251) – och två märkliga serenader: Serenata notturna (K 239) och serenaden till Elisabeth Haffners bröllop (K 250). Tre pianokonserter hann han också med, bland dem den s.k. ”Lodronkonserten” för tre klaver (K 242) och ”Lützowkonserten” (K 246).

1777

År 1777 mattades kompositionstakten något. En mässa, ett par kyrkosonater, ett par tre divertimenti, den märkliga ”Jeunehomme-konserten” för piano och orkester (K 271) och en aria (K 272) blev det, och sedan, i juni månad, stod han inte ut längre. Fadern och han anhöll om tjänstledighet för att resa men fick avslag; däremot antyddes det att de kunde få avsked. Wolfgang tog sitt, och på den resa som han startade i september var han för första gången utan fadern. Denne var med anledning av detta och trots att modern var med på resan tämligen ängslig över hur hans spensliga, fysiskt inte särskilt starka, något närsynta, i praktiska ting synnerligen obevandrade geni till son skulle klara resans strapatser av olika slag. Men enbart av lust och glädje var unge Mozarts sinne fyllt: ”Jag är lätt som en fjäder om hjärtat alltsedan jag kom bort från trakasserierna.”

München blev första anhalten, och där sjönk Mozarts humör snart, ty det visade sig att svårigheterna att få anställning fortfarande var lika stora. ”Det gör mig ont, min käre vän, men det finns ingen vakans, om det bara funnes en vakans!” skyllde kurfursten ifrån sig.

Mozart med mor reste till Augsburg, väl mest för att hälsa på där befintliga släktingar. Med en sådan, artonåriga kusinen ”Bäsle”, bedrev Mozart en liten flirt men intresserade sig djupare för

instrumentmakare Steins nykonstruerade hammarklaver, vilka så vackert kunde sjunga fram hans sonater.

1778

I slutet av oktober 1777 inträffade Mozarts i Mannheim, och där stannade de i nära fem månader. Detta berodde endast till ringa del på att Mannheim var en lysande musikstad, styrd av en musikälskande furste och säte för en berömd orkester och för en i expressiv anda arbetande kompositörsfalang. Ty fastän Mozart mottogs synnerligen väl av furste och kolleger, komponerade sonater och tillägnade kurfurstinnan (det blev till slut sex sonater, K 301–306) och skrev en pianosonat (K 309) för kapellmästare Cannabichs dotter och flöjtkonserter för en framstående amatör i staden (K 313 och 314), så fanns det inte heller i Mannheim någon vakans. Men Mozart dröjde kvar. Det egentliga skälet till detta hette Aloysia Weber. Över Wolfgangs förhållande till henne och hennes familj förfasade sig fadern, och hans maningar kulminerade i en storslagen utskällning av sonen (i brev i februari 1778) och en befallning att packa sig i väg till Paris. Efter ytterligare en månads dröjsmål efterkom Wolfgang befallningen. Med tungt hjärta skedde detta, ty även om han i breven till fadern uteslutande fört Aloysia Weber på tal i musikaliska sammanhang, så var hon mer för honom än bara en sångerska med en fin stämma. Hon var helt enkelt hans livs stora kärlek.

Utom sina känslor för flickan Weber bar han emellertid också i sinnet med sig intrycken från musikaliska upplevelser i Mannheim, t.ex. orkesterns spelstil, Mannheimtonsättarnas (Stamitz, Richter, Cannabich) musik och Holzbauers opera ”Günther von Schwarzburg”, av vilken man har tyckt sig skönja spår i självaste ”Trollflöjten”.

I Paris började det tämligen bra för Mozart med konserter och kompositionsuppdrag (baletten ”Les petits riens”, K 299 b, och den s.k. Parissymfonin, K 297). Men han fick vartefter röna mera fiendskap och motgångar, och så hände det förfärliga att modern dog den 3 juli. Ändå stannade Mozart i Paris ända till september månad, då fadern ställde i utsikt en återanställning i Salzburg och bad honom komma hem.

På Mozarts skaparlust och -kraft rådde emellertid inte hans depression och sorg – samma konstaterande kan göras för flera senare perioder i hans liv. Han skrev i Paris förutom nyssnämnda verk en sinfonia concertante (K 297 b), en flöjtkvartett (K 298), en konsert för flöjt och harpa (K 299), en ståtlig rad pianosonater – bland dem a-moll-sonaten K 310 och den i A dur med variationerna, K 331 – och variationsverk för piano (K 264, 265, 353, 354).

Hemvägen tog Mozart över Mannheim. Han hade egentligen ingenting där att göra, ty kurfursten hade blivit kurfurste också i Bayern och flyttat till München, och dit hade också familjen Weber dragit. Men Mozart återsåg många vänner, och det uppgjordes optimistiska planer om operor m.m. Han hakade sig fast vid dessa planer, ty Salzburg fyllde honom med avsmak: ”Jag fylls av idel motvilja och ångest när jag tänker mig åter vid detta tiggarhov!”

Ett sista uppehåll på färden hem gjorde Mozart i München. Där drabbade honom det svåraste slaget under denna besvikelsernas och olyckornas resa: han erfor att Aloysia Weber hade svikit honom. Allvarligt sårad i sitt innersta kom han i januari 1779 till Salzburg.

1779

Hovorganist hos biskopen blev han nu – med 450 gulden i årslön – och f.ö. komponerade han flitigt för hovets och stadens behov. Det blev många och delvis märkliga verk, t.ex. konserten för två pianon och orkester (K 365), ”Kröningsmässan” (K 317), violinsonaten K 378, symfonierna K 318 och 319, ”Posthornsserenaden” (K 320), Sinfonia concertante för violin, altfiol och orkester (K 364), sångspelsförsöket ”Zaide” (K 344).

1780

Mozart slog av på takten i komponerandet under det följande året: mycket mer än en mässa (K 337) i mars och en symfoni (K 338) i augusti är inte att anteckna. Men på hösten fick han ett glädjebud: ett uppdrag från kurfursten i München om en opera.

1781

I slutet av januari 1781 ägde premiären på ”Idomeneo” (K 366) rum i München, Fylld av skapariver och musikdramatiska idéer hade Mozart fullbordat operan. Han inkasserade lovord vid repetitionerna, och särskilt fäste han sig vid att kurfursten var nådig och sade: ”denna opera kommer att bli charmant, han kommer säkert att få heder av den”, och var skämtsam och sade: ”man kunde inte tro att något så stort kunde rymmas i ett så litet huvud.” Dylika ord var nog för att Mozart ånyo skulle hoppas på anställning, och han stannade alltså under sedvanligt planerande och ackorderande. Och det var kanske särskilt för att behaga kurfursten och smickra hans fina orkester som han påbörjade den utsökta serenaden för tretton blåsare (K 361). Den hade han emellertid inte färdig då han i mars 1781 drabbades av en befallning från sin biskop att infinna sig i Wien där biskopen befann sig med stort följe. Mozart lydde omedelbart; till Wien reste han gärna, det var för honom en de stora chansernas stad. Chanserna uppenbarade sig också, men Mozart kunde inte ta dem, det sörjde biskopen för. Han fordrade så mycket i tjänsten att Mozart inte fick tid att ge egna konserter vilket Mozart ansåg vara gement handlat. Han antydde väl också detta – skrev det rent ut i brev som kan ha kommit under biskopens ögon, och så kom det – i maj 1781 – till ett stort uppträde mellan Mozart och hans arbetsgivare, varvid biskopen lär ha använt ord som var långt ifrån gudliga. Mozart begärde sitt avsked, men först efter att ha ingivit flera ansökningar fick han sitt entledigande. Det skedde vid ett nytt uppträde hos en greve Arco i biskopens tjänst. Greven förlorade besinningen under resonemanget med Mozart och hjälpte honom ut ur rummet och ur biskopens tjänst med en spark i ryggslutet.

Givetvis var Mozart uppskakad och ursinnig över den behandling han fått röna. Mycket hade han inte kunnat skriva under mars och april månader – fullbordat blåsarserenaden, komponerat en violinsonat (K 379) – då hans tjänst tvang honom att musicera på alla möjliga tillställningar. Ingenting blev komponerat i maj då hans sinne var i uppror med anledning av kontroversen med biskopen. Men snart lämnade hans vrede plats för en känsla av glädje åt friheten, och hans skaparlust återkom – vid fader Leopolds ängsliga beskärmanden fäste han intet avseende.

Han fick bostad hos familjen Weber som nu flyttat till Wien, han skaffade sig några elever, och han tog med kraft upp sitt tonsätteri. Kompositioner för violin och piano blev de första resultaten, bl.a. sonaterna K 376, 377 och 380, och en ny blåsarserenad (K 375) kom till i juli. Och i slutet av denna månad fick han av inspicienten Stephanie vid Das Wiener Nationalsingspiel en sångspelstext för tonsättning. Han startade genast och skrev första akten på en månad. Sedan gick det långsammare – det blev diskussioner med textförfattaren och premiärdatum flyttades fram.

1782

Mozart fick alltså tid också till åtskilligt annat. Han konserterade livligt – ett stycke som han nu flera gånger spelade var konsertrondot K 382 – han gav lektioner, och han levde ett tämligen intensivt och glatt sällskapsliv; om detta sista skvallrar t.ex. en rad kanons för olika antal stämmor (K 229–231, 233, 234, 347, 348). Men han levde också ett sällskapsliv mera betydelsefullt för hans konst: musikstunderna varje söndag hos baron Gottfried van Swieten, kejserlig hovbibliotekarie, vid vilka spelades uteslutande Händel och Sebastian Bach. (Se K 394 sid. 66). Umgänget med Bachs musik kastade Mozart nära nog in i en kris i hans skapande; vid sidan av kontakten med Haydns stråkkvartetter nio år tidigare var detta hans livs mest ingripande upplevelse av en annan mästares musik.

I slutet av maj månad var det beställda sångspelet, ”Die Entführung aus dem Serail”, ”Enleveringen ur Seraljen” (K 384), färdigt, och i juli hade det sin premiär. Framgången blev stor: stycket gavs flera gånger för fulla hus, stod på repertoaren i Wien i sex år och framfördes snart på andra ställen.

”Enleveringen” gav sin skapare mer ära än guld, ty honoraret var bara 426 gulden. Men Mozart tyckte sig ändå ha ljusa framtidsutsikter även på det ekonomiska området och gifte sig fjorton dagar efter premiären med den tjugoåriga Konstanze Weber, en syster till Aloysia. Giftermålet hade en lång förhistoria, som inte minst bestod i brevdiskussioner mellan Mozart och hans far, vilken till det yttersta men förgäves avrådde äktenskapet.

För övrigt bedrev Mozart under resten av år 1782 och in på 1783 fortsatt konsertverksamhet, för vilken han bl.a. skrev den s.k. Haffnersymfonin (K 385) och pianokonserterna K 413–415 samt komponerade musik för diverse speciella tillfällen (serenaden K 388, hornkvintetten K 407, hornkonserten K 412). Stråkkvartetten började ånyo intressera honom, och själva nyårsafton daterade han den första av de sex kvartetter som han tillägnade Joseph Haydn.

1783

Under det första året var Mozart lycklig i sitt äktenskap – om man bortser från att den son som föddes i juni 1783 dog efter ett par månader. Hans hustru Konstanze var ingen stor personlighet och fick trots att hon hade fått en aktningsvärd musikalisk utbildning aldrig någon verklig förståelse för sin makes konst och dess storhet – hon deklarerade så småningom att hon ansåg de konstnärer störst vilkas inkomster var störst – men hon bemödade sig, åtminstone till en början, att rätta sig efter Mozarts egenheter, som var ganska många, och vara en god hustru och värdinna. Sommaren 1783 besökte Mozart med fru Salzburg – för att finna att misstroendet mot Konstanze var ganska stort hos Mozarts far och syster. I Salzburg lät Mozart uppföra mässan K 427 med Konstanze som en av sopransolisterna.

Innan han reste dit hade han också skrivit hornkonserten K 417, några arior och ytterligare två (K 421 och 428) av de stråkkvartetter som Haydn fick. I Salzburg skrev han de båda duetterna för violin och altfiol (K 423 och 424) och arbetade med ett par operaprojekt, ”L’oca del Cairo” (K 422) och ”Lo sposo deluso” (K 430). På hemväg till Wien i oktober skrev han i Linz en symfoni (K 425, ”Linzsymfonin”) för en konsert där. I Wien tillkom på hösten flera vokalverk, bl.a. de fem Notturno för två sopraner och bas (K 436–439, 346) och ytterligare en hornkonsert (K 447).

1784

På sex veckor under våren 1784 gav Mozart tjugotvå konserter med egna verk på programmet och med honom själv som pianosolist. Publikens uppskattning av såväl kompositören som pianisten Mozart var mycket stor. För sina egna tillställningar och även för andras där han medverkade eller bara levererade musik komponerade han flitigt, och det är nu raden av hans stora pianokonserter börjar (K 449–451, 453, 456, 459), och hans kompositionslista för året innehåller också bl.a. kvintetten för piano och blåsare (K 452), violinsonaten K 454, pianosonaten K 457 och ”Jaktkvartetten” (K 458) – en av de sex stråkkvartetterna till Haydn.

Året bjöd emellertid inte bara på yttre framgångar och vad med dem följde. Mozart blev sjuk på sommaren, så allvarligt att tankar på döden plågade honom, och han råkade i ett slags religiös kris. Hjälp ur den torde han ha fått genom brödraskapet i Frimurarorden, i vilken han inträdde i december.

1785

På förvåren 1785 kom fader Leopold på ett tremånaders besök. Hans inspektion av sonens förhållanden tillfredsställde honom på det högsta. Med förtjusning såg han att sonsonen Karl, född i

september 1784, var pappa upp i dagen, med stolthet erfor han sonens stora konstnärliga rykte, med glädje hörde han Haydn försäkra att ”Eder son är den störste tonsättare jag känner till person och namn”.

I januari hade Mozart skrivit den femte (K 464) och sjätte (K 465) av de sex Haydnkvartetterna (som i september med dedikation utkom av trycket). Två pianokonserter (K 466 och 467) skrevs i februari. I mars uppfördes kantaten ”Davidde penitente” (K 469). Flera sånger kom till under sommaren, bland dem ”Das Veilchen” (K 476). I oktober daterade Mozart sin första pianokvartett (K 478). I november skrev han med anledning av ett par höga frimurarbröders frånfälle ”Maurerische Trauermusik” (K 477), i december ytterligare en pianokonsert (K 482).

Ett på Mozartmusik rikt år alltså, och ändå är det märkligaste inte nämnt. Det tilldrog sig på operans område, inte så mycket det lilla sångspelet ”Der Schauspieldirektor” (K 486) men så mycket mer ”Le Nozze di Figaro”, ”Figaros bröllop” (K 492). Dessa båda hade han under arbete redan i slutet av år 1785.

1786

I februari 1786 spelades ”Der Schauspieldirektor” i Schönbrunn. Arbetet med ”Figaro” upptog det mesta av Mozarts tid i början av det nya året – men hans skaparkraft förslog ändå samtidigt till pianokonserterna i A dur (K 488) och c moll (K 491), i sanning inga småsaker. Den 1 maj hade ”Figaro” sin premiär under enormt bifall från publiken. Men Mozart hade inflytelserika motståndare, avundsmän kanske – den mest omskrivne av dem är hovkapellmästaren och kompositören Antonio Salieri; många av ryktena om hans djävulskhet torde dock vara överdrivna – och de lär från början ha satt i gång intriger mot ”Figaro”. Mot slutet av året mattades också intresset för operan, och den trängdes undan av en italiensk tredjeklassprodukt. Men i nederlagets bitterhet – och ytterligare en olycka drabbade Mozart denna höst: en son hann både födas och dö – kom budskapet om en seger. ”Figaro” hade uppförts i Prag med kolossal framgång, och Pragborna gick i Mozartfeber. Musikvänner i staden bjöd honom dit.

För Prag rustade sig Mozart bl.a. med en ny symfoni, den som blivit benämnd Pragsymfonin (K 504). En hel del annat hade han också hunnit med under sommaren och hösten: en pianokvartett (K 493), en hornkonsert (K 495), en stråkkvartett (K 499), en pianokonsert (K 503). Pianotrion intresserade honom detta år plötsligt och livligt (K 496 och 502).

1787

När Mozart med fru i januari 1787 kom till Prag möttes de av ”Figaro”. Melodier ur operan sjöngs inte bara på Prags operateater, de gnolades i hemmen, filades på krogarna, visslades på gatorna. Under den månad Mozart stannade i staden var han medelpunkten i sällskapslivet. Han gav en konsert inför en överfylld och hänförd salong – på konserten förtjänade han 1 000 gulden. Och det bästa: direktören för det italienska operasällskapet i Prag, Pasquale Bondini, beställde en ny opera av honom.

Hemkommen till Wien i februari beställde Mozart text till den nya operan, och medan han väntade på den förde han den dagliga kampen för tillvaron, vilken var svår nog eftersom hans avundsmän bevakade honom. Personliga sorger tillstötte: hans far gick bort i maj och två nära vänner till honom dog under våren. Mozarts sinne blev tungt av allt detta. Man tycker sig kunna märka att hans depression satte spår i stråkkvintetten i g moll (K 516) och i den opera han började komponera så fort han fått litet text, alltså i ”Don Giovanni”, ”Don Juan” (K 527). Men för övrigt finner man, vilket man som tidigare antytts ytterst sällan kan göra, inga förbindelser mellan hans levnad och hans konst, och klaverrondot K 511, stråkkvintetten K 515, raden av sånger, bland dem ”Abendempfindung”

(K 523) och ”An Chloe” (K 524), sextetten ”Ein musikalischer Spass”, ”Bymusikanterna” (K 522), ”Eine kleine Nachtmusik” (K 525), violinsonaten i A dur (K 526) är bara musik – utsökt musik.

I början av september reste Mozart för andra gången detta år till Prag för att på ort och ställe fullborda ”Don Juan”. Han fick den färdig i sista stund, och den 29 oktober ägde premiären rum. Bifallet och entusiasmen inför operan var oerhörda. Men det var bara i Prag. På andra håll ställde man sig oförstående, t.ex. i Wien i maj 1788.

I Prag ville man ha Mozart kvar – man lockade bl.a. med nya operauppdrag – men han trodde trots allt att hans möjligheter var större i Wien och återvände dit i november. Och efter en månad fick han en liten belöning: han utnämndes av Joseph II till kejserlig kammarkompositör med en årslön av 800 gulden.

1788

”För mycket för det jag gör, men för litet för det jag kunde göra”, lär Mozart ha sagt om lönen. Framförallt var det för litet: året 1788 fylldes för Mozart mestadels av en bitter kamp för brödfödan; vittnesbörd om denna kamp bär bl.a. breven till frimurarbrodern Michael Puchberg, en rik köpman i Wien, om lån och betalningssvårigheter. Till dessa bedrövelser sällade sig den att dottern Theresia dog i juni, sex månader gammal. I sitt betryckta läge förmådde Mozart dock skapa fyra storverk: pianokonserten K 537 och under sommaren de tre symfonierna i Ess dur (K 543), g moll (K 550) och C dur (K 551). Han ägnade sig också åt komposition för tre instrument och skrev tre pianotrior (K 542, 548 och 564) och en stråktrio (K 563). Pianosonaten ”för nybörjare” (K 545) är också av årgång 1788. Och så hade kejserlige kammarkompositören Mozart att i ämbetet skriva dansmusik, t.ex. för karnevalstidens maskerader – menuetter, kontradanser, tyska danser – den muntre sällskapsbrodern Mozart (han kunde mitt i bedrövelsen vara en sådan) strödde ut en rad kanons (K 553–562), och medlemmen Mozart i baron van Swietens musikaliska salong bearbetade Händels ”Acis und Galathea”.

1789

Furst Karl Lichnowsky var elev till Mozart – samme Lichnowsky som kom att spela stor roll i Beethovens liv. Han erbjöd på våren 1789 sin lärare att följa med på en resa genom Tyskland med Berlin som slutmål, och Mozart accepterade, givetvis i hopp om att kunna förtjäna pengar. Men det blev det vanliga: umgänge med framstående personer och storartat bifall vid konserter i Dresden, Leipzig och Berlin men klena inkomster. ”Käraste lilla hustru, du får vid min återkomst fröjda dig mera åt mig än åt pengar”, skrev Mozart till Konstanze, vilken förmodligen läste orden med synnerligen blandade känslor – det var inte så helt med och i Mozarts äktenskap längre.

När Mozart i juni månad hade återvänt till Wien började därför böner om lån och hjälp att ånyo strömma till frimurarbroder Puchberg – Konstanze hade till råga på eländet också blivit sjuk.

Kungen av Preussen hade i Berlin kanske beställt av Mozart sex stråkkvartetter och för sin dotter sex pianosonater. I varje fall skrev Mozart i juni en kvartett (K 575) för kungen och i juli en sonat (K 576) – som blev den enda i den tilltänkta serien och hans sista pianosonat. Förutom pliktskyldig dansmusik och en bearbetning (före resan) av Händels ”Messias” tillkom för övrigt under året klarinettkvintetten (K 581), sångstycken och pianostycken samt det mesta av operan ”Cosi fan tutte” (K 588), på vilken Mozart i augusti hade fått beställning.

1790

Operan hade en framgångsrik premiär i januari 1790 men försvann snart från repertoaren, vilket Mozart tillskrev intriger från avundsmannahåll. I pengar hade den givit honom endast 200 gulden, och

alltså vidtog på nytt och stegrades ansträngningarna att skaffa pengar; procentare kom nu också in i bilden. Värre var dock att hans hälsa började svikta.

Mycket litet – med mozartska mått mätt – blev därför komponerat under året. Av större verk blev färdiga endast ytterligare två av de ”preussiska” kvartetterna (K 589 och 590) – sedan blev det inte fler kvartetter – och ett par Händelbearbetningar, innan Mozart i slutet av september reste till Frankfurt för att där i samband med kröningen av den nya kejsaren (Leopold II) försöka rikta uppmärksamhet på sin person och konst. Han framträdde och spelade bl.a. ”Kröningskonserten” (K 537), inhöstade som vanligt mycken ära men litet kontanter och reste besviken – över Mannheim och München, där han något kunde värma sig med återseendet av gamla vänner – hem till umbärandena i Wien. En stråkkvintett (K 593) fick han färdig i december, desslikes ett stycke för mekanisk orgel (K 594).

1791

I en sinnesstämning av resignation och världsfrånvändhet tycks Mozart ha framlevt de första månaderna av år 1791. Pianokonserten K 595 – hans sista – som han fullbordade alldeles på nyåret vittnar om detta. Fram till mars månad fick han f.ö. intet annat på notpapperet än dansmusik (K 599–606 m.fl.), ett par sånger och ett stycke för mekanisk orgel.

Men i sistnämnda månad frestade honom teaterdirektören Emanuel Schikaneder med en sångspelstext, och Mozart fick ”Die Zauberflöte” (K 620) färdig i juli så när som på ett par nummer. Under arbetet på ”Trollflöjten” hann han också med bl.a. stråkkvintetten K 614 och motetten ”Ave verum Corpus” (K 618). Och en ny beställning på en opera kom till honom på eftersommaren från Prag, där kejsar Leopold skulle krönas till kung av Böhmen och firas med bl.a. en ny opera. På några veckor svängde Mozart ihop ”La clemenza di Tito” (K 621). I början av september bevistade han med fru – nybliven mor för sjätte gången, till sonen Wolfgang, det andra av Mozarts barn som överlevde honom – premiären, som ägde rum inför en lysande publik, vilken förhöll sig tämligen kall till föreställningen.

I mitten av september tog Mozart farväl av sina många och goda Pragvänner och reste hem till den otåligt väntande Schikaneder. ”Trollflöjten” fullbordades och gick över scenen första gången den 30 september. Publikens uppskattning visade sig då inte särskilt stor, men inställningen ändrade sig mycket snabbt. ”Man ser tydligt hur mycket denna opera slår an, och hur den stiger i gunst”, kunde Mozart skriva i ett brev i oktober.

Men det stod inte väl till med honom. Han var allmänt svag och olika akuta sjukdomar fick lätt fäste hos honom. Han komponerade så mycket hans krafter tillät, skrev sin klarinettkonsert (K 622) färdig i oktober och Frimurarkantaten (K 623) i november. Men framförallt arbetade han på det Requiem (K 626) på vilket han i juli hade fått beställning av en okänd man. I början av december orkade han dock icke mer, och Requiem fullbordade han aldrig. Sedan slutet av november låg han till sängs, den 4 december blev han plötsligt sämre och strax efter midnatt natten till den 5 december dog han.

”Mozart – den ende”

(Gioacchino Rossini)

”Som Ni vet kan jag utan vidare ta upp och efterbilda vilken musikstil som helst” (”so ziemlich alle art und styl von composition annehmen und nachahmen”), skrev den 22-årige Mozart till sin far i ett brev från Mannheim 1778. Det var självmedvetet sagt men det var sant. Snabbt hade Mozarts fenomenala receptivitet bragt honom dithän.

Leopold Mozart har äran av att hans son med rätta kunde skriva i brevet som han gjorde. Från och med att sonens oerhörda musikbegåvning stod klar för honom – och det skedde ju mycket snart – levde han så gott som uteslutande för att denna begåvning skulle utvecklas och leda till ärofulla (och helst ekonomiskt givande) följder. Det är Leopold Mozarts väsentliga insats i musikens historia, en insats som med hänsyn till vad dess resultat kom att betyda för mänskligheten är mycket stor.

Han blev själv Wolfgangs förste och egentligen ende lärare i vanlig mening, och det inte bara i musik utan också i ordinarie skolämnen: läsning, skrivning, räkning, språk. Unge Mozart gick aldrig i vanlig skola, men fadern var fullt kompetent att lära upp honom: han hade innan han blev musiker studerat teologi och ”logik” vid universitetet, och han ägde stor pedagogisk förmåga. Musikern Leopold Mozart hade violinen som huvudinstrument, men han ägde tillräckliga insikter i klaver- och orgelspel för att kunna ge sin son handledning på dessa instrument, och resten gjorde unge Mozarts medfödda talang – klaveret blev hans instrument par préférance.

Leopold Mozart var också kompositör men ingen stor sådan. Han var förankrad i generalbasepokens musik och kunde dessa sina saker, men för det nya som vid mitten av 1700-talet arbetade sig fram inom musiken saknade han sann förståelse. Han var som seriös komponist gammalmodig och tämligen stel och som komponist av mera populära stycken ganska banal. Nu meddelade han sin son sitt tekniska kunnande, men han insåg som den goda pedagog han var att det inte förslog. Han gav snart sin elev andra förlagor, och sammanställde t.ex. år 1762 i ett nothäfte tjugofem sviter med småstycken av tonsättare som Telemann, Ph. E. Bach, Hasse och Balthasar Schmidt till Wolfgangs förkovran. Det var gedigen musik, alls inte i tidens moderna ”galanta” stil – den sortens musik kunde sonen höra ändå överallt i Salzburg. Unge Mozart ägnade häftet ett ingående studium, och musiken där blev förebild för hans första egna små kompositionsförsök.

Fort nog var emellertid Salzburgs studiemöjligheter – i form av musik att lyssna till och av nothäften att läsa i – uttömda, och fader Leopold förde sin son ut i Europa för att lära och få impulser (och för att han skulle få tillfälle att slå större mynt av sin talang än han kunde göra i Salzburg). På resorna fick Mozart sin väsentliga musikuppfostran och -utbildning, i München, Wien, Paris, London, Milano, Rom fick han höra och på annat sätt lära känna musik, gammal och ny, av alla slag: opera, orkestermusik, kammarmusik, kyrkomusik, solistisk musik. Allt assimilerade han ivrigt, omättligt. Somligt kom att betyda särskilt mycket för hans omedelbara utveckling, något kom att länge eller alltid dröja kvar i hans egen konst.

Resorna gick alltså till stora städer med rikt musikliv, ty det var med konstmusik i alla dess skiftningar som Mozart skulle ha kontakt. För något annat kom han heller aldrig att hysa något djupare intresse. Primitivare musikyttringar var honom liksom främmande: folkmusik var för honom mestadels något att göra sig lustig över (”Galimathias musicum” K 32, ”Ein musikalischer Spass” K 522), och endast sällan, tydligt först i ”Trollflöjten”, finner man i ett mozartverk en mera medveten anknytning till musikalisk folkton. Den konst – arkitektur, skulptur, måleri – som de stora städerna var fyllda av tycks inte ha fångat hans uppmärksamhet; han talar aldrig om sådant i sina brev. Sköna nejder for han igenom men för natur hade han inget sinne; han satt i den täckta resvagnen med notpennan i handen och ett notpapper över knäna. Däremot iakttog han med intresse människor som han mötte; hans brev innehåller många lustiga och träffsäkra beskrivningar av människors beteenden, egenskaper och egenheter, och det var bl.a. hans lust till och säkerhet i dylika observationer som gjorde honom till en så fin och psykologiskt skarp musikdramatiker.

Av den musik och de mästare som Mozart mötte på sina resor fick alltså en del speciell betydelse. Först Johann Schobert, en tysk tonsättare som var verksam i Paris där Mozart träffade honom 1764. Schobert var på modet i staden därför att han förstod att som komponist anpassa sig efter publikens smak, dvs. dess lust åt något ytlig elegans. Men han var egentligen en mera djupt syftande konstnär,

vars musik kunde vara intensivt känslosam, han var en Sturm und Drang-natur. Den endast åttaårige Mozart förstod sannolikt inte detta djup hos Schobert; det han imiterade i sina första violinsonater, som utgavs i Paris, var främst Schoberts yttre maner. Men ett frö i Mozarts fantasi såddes väl av Schoberts lidelsefullhet.

Bara några månader senare träffade Mozart emellertid i London på Carl Friedrich Abels och Johann Christian Bachs tonkonst. Abel var tysk och skrev i den s.k. Mannheim-skolans anda. Om Mozarts stora intresse för honom vittnar den symfoni som Köchel placerade som nr 18 i förteckningen, men som har visat sig vara en avskrift av en Abel-symfoni.

Johann Christian Bach blev dock en större upplevelse för Mozart, en av hans livs största. Johann Christian var Sebastian Bachs yngste son. Han har på grund av sin långvariga verksamhet i den engelska huvudstaden blivit kallad London-Bach, men han kallas också Milano-Bach eller den italienske Bach, och den benämningen berättar mer, för att inte säga allt, om honom. Han var nämligen som tonsättare en avfälling från den skola och stil i vilken han fostrats av fadern och sin äldre bror Carl Philipp Emanuel. Han drog till Italien, fullbordade sina studier för padre Martini i Bologna, blev organist i Milano och skrev instrumentalmusik i den nya ”galanta” stilen och operor i neapolitansk anda. Italiensk värme och sötma fyller hans melodik, en viss dramatisk skärpa finns det mellan de olika temana i hans sinfonior, en påtaglig sinnlig charm utmärker hans klangvärld.

Av Bachs konst och även av hans person blev Mozart i högsta grad intagen – uppskattningen var f.ö. ömsesidig, det var ett slags själsfrändskap. Bach blev en förebild för Mozart både på instrumentalt och vokalt område. Men om Mozart var bedårad av Bach så var han inte förlorad och förledd – det blev han sällan eller aldrig, hans konstnärspersonlighet var alldeles för stark för att han skulle kunna gå i ledband. Han assimilerade, dvs. han tog upp och utvecklade vidare.

Innan Mozart fick tillfälle att på orter och ställen få kontakter med det italienska som hade format Bachs stil, började han i Salzburg ägna intresse åt Michael Haydns musik. Intresset för det denne tonsättare åstadkom, särskilt det han skrev på kyrkomusikens och symfonins områden, höll sig; kanske var det t.o.m. en fugatofinal i en C-dur-symfoni av Haydn år 1788 som gav Mozart impulsen till utformningen av finalen i hans egen Jupitersymfoni.

Men så kom Mozart till Italien 1770, och intrycken strömmade över honom. Främst fick väl betydelse för hans kommande skapande all den operamusik han lyssnade till, framförallt det han erfor av opera buffa. Niccolo Piccinni var då en av de främsta italienska buffakompositörerna, och hans fyndiga melodiska och harmoniska vändningar och hans orkesterteknik – han förstod att med orkestern fint teckna personer och situationer och att utnyttja enskilda instruments karakteriseringsförmåga – torde Mozart ha haft mycket att tacka för. Italienska buffatonsättare visade också Mozart på det sätt att gestalta aktslut som han skulle driva till mästerskap i ”Figaros bröllop”, ”Don Juan” och ”Cosi fan tutte”: den s.k. kedjefinalen, i vilken texten är uppstyckad i mindre partier vilka komponeras i små soloformer eller små ensembler och där olika personers inträde på scenen ger anledning till växling, kontrast och stegring i musiken. Ytterligare impulser skulle han senare i livet få från Giovanni Paisiellos buffaoperor – dennes tidigare alstring kan han för all del ha stött på också under Italien-resorna – inte minst från Paisiellos behandling av blåsinstrumenten. Men det var alltså än en gång sagt inte fråga om enbart imitation. Det var fråga om impulser till högst eget och personligt handlande. Mozart använde – som Alfred Einstein så träffande har uttryckt det – de andra mästares verk och stil, som tilltalade honom, som språngbrädor. Mozart strävade aldrig efter att vara originell, han tog upp det traditionella och hans genialitet svarade för utveckling, förbättring, fulländning av det.

Italien var ju också fullt av opera seria, men opera serias stil och anda låg aldrig riktigt på Mozarts våglängd. Han var för mycket och äkta dramatiker för att kunna känna sig tillfreds med den

uppstyltade och stelnade italienska opera seria. De seriaoperor han själv levererade i Milano på 1770-talet var raskt och utan större eftertanke tonsatta på de texter som förelades honom. Han släppte sin musikaliska ingivelse lös och modellerade sina produkter på J. Chr. Bachs, J. A. Hasses, Piccinnis och Nicolò Jomellis. Och när han nästa gång gav sig i kast med opera seria, med ”Idomeneo” 1780 på beställning från München, hade dramatikern i honom på allvar vaknat, och ”Idomeneo” blev ingen opera seria i vanlig mening.

Men annat än operamusik kom i Italien i Mozarts öron. Han lyssnade t.ex. uppmärksamt till Luigi Boccherinis stråkkvintetter och violinkonserter och till Giovanni Battista Sammartinis stråkkvartetter – med Sammartini slog han så att säga följe i sitt eget första försök på området (K 80). Däremot torde inte de studier i kontrapunkt som Mozart 1770 bedrev för padre Giambattista Martini ha haft någon djupt ingripande betydelse för honom; den äldre polyfona italienska vokalmusiken, i vilken Martini hade sin stora glädje, var ingenting som Mozart ville anamma och omsmälta.

Efter Johann Christian Bach blev Joseph Haydn den mästare som Mozart starkast influerades av. Några symfonier av Haydn hörde han kanske redan vid sitt besök i Wien 1768, men verkligt tagen blev han av de sex stråkkvartetter som Haydn utgav 1771 – hur starkt tagen visade han i sina egna sex kvartetter (K 168–173) som han skrev 1773: ordet imitation är här faktiskt på sin plats. Och Haydn kom så att säga igen till Mozart: de sex ”ryska” kvartetterna som Haydn publicerade 1781 och i vilka han slutgiltigt genomförde det ”tematiska arbetet” och. skapade den ”dialogiska kvartetten” stimulerade Mozart till att ”svara” med de sex kvartetter som han komponerade 1783 och tillägnade Haydn.

Fader Leopold, de många ”galanta” tonsättarna, Schobert, Johann Christian Bach, Michael Haydn, italienska buffamästare, Hasse, Jomelli, Boccherini, Sammartini, Joseph Haydn – och väl något av det Gluck hade framfört i sina ”reformoperor” och Philipp Emanuel Bach i sina klaververk samt för övrigt allt annat musikaliskt ”användbart” – hade alltså levererat det som Mozart år 1778 ”utan vidare kunde ta upp och efterbilda”.

Ytterligare en musikens stormästare kom emellertid att utöva ett mycket stort inflytande på Mozart. Det var Johann Sebastian Bach, vars musik kan lärde känna 1782 hos Bach-fanatikern Gottfried van Swieten i Wien. Den bachska polyfonin var en levande företeelse – något helt annat än padre Martinis torka – och denna ”lärda” men alltså levande polyfoni kolliderade nu för Mozart med den ”galanta” stilen. Han insåg och kände till fullo det storslagna i Bachs musik, den slog rot i hans sinne och befruktade hans eget skapande. Men någon ”lärd” tonsättare blev Mozart aldrig, det stred mot hans estetik, mot hans natur. Musik fick gärna vara komplicerat konstfull men den måste flyta lätt och klinga naturligt. Och se t.ex. i partituret på första satsen i Pragsymfonin (K 504) och sista satsen i Jupitersymfonin (K 551) – hur kontrapunktiskt underfundiga är de inte! Lyssna till dem – hur fantastiskt smidigt rör sig inte musiken, och endast liksom i förbigående noterar örat de kontrapunktiska finesserna!

Med sina ord i brevet av år 1778 pekade Mozart – sannolikt omedvetet – på det kanske märkligaste draget i sin tonsättarkaraktär: på det allomfattande i den. Är Mozart en av de största eller kanske den störste på musikdramatikens område? Eller är han större eller lika stor på pianokonsertens? Är han en stråkkvartettens mästare icke slagen av någon? En stråkkvintettens märkligaste företrädare? Han har skrivit en symfoni som fått epitetet Jupiter – är den värd denna utmärkelse av sannerligen stora mått? Är han en blåsarklangernas fantasirike och perfekte behärskare? Har han en förståelse som få andra för den mänskliga stämmans uttryckskraft och förmåga?

Svaret är ja.

”Jag kan utan vidare ta upp och efterbilda” – ja, Mozart tog upp men han efterbildade inte utan vidare, inte ens som 22-årig ung tonsättare år 1778. Han tog upp – eller rättare sagt tog in – och omsmälte, och det han gav ut var helt hans eget. Hans stil – eller skall vi med tanke på hans allsidighet säga stilar (om man alls skall använda ordet i samband med Mozarts musik; det känns inskränkande och inskränkt att göra det) – är en syntes av olika drag, hämtade från ett helt tidevarv. Och ändå inte en syntes i egentlig mening utan något nytt som ligger i innehållet i hans verk, skapat av den inre eld som brann i honom och brinner i hans musik.

Men hur hett detta innehåll än kan vara, dvs. hur starka affekter – verkliga hos Mozart då han skrev verket eller medvetet av honom eftersträvade i musiken, t.ex. i ett dramatiskt verk – som än vill tränga sig fram eller kan vara berättigade, så tillät Mozart aldrig musiken att tappa balansen.

Man har spekulerat en hel del kring Mozarts val av tonart för sina verk, och därvid bland mycket annat menat att C dur och D dur var hans ljusa och stolta, hans apolliniska tonarter, Ess dur för honom en speciellt förandligad, kanske lätt mystisk tonart, h moll för honom en exotisk tonart, d moll en ödestung, en skräckens tonart, och g moll den tonart han valde för musik som skulle spegla hans sinnes uppror, hans ytterliga depression och sorg. Bevis för det sannolika i dylika slutsatser skulle vara t.ex. Haffnersymfonin och Kröningskonserten (D dur), pianokonserten K 467 och Jupitersymfonin (C dur), symfonin K 543 och ”Trollflöjten” (Ess dur – som på sätt och vis är ”huvudtonart” i ”Trollflöjten”), Pedrillos romans i ”Enleveringen” (h moll), pianokonserten K 466, ”Don Juan” och ”Requiem” (d moll – som är ”huvudtonart” i ”Don Juan” och ”Requiem”) och pianokvartetten K 478, stråkkvintetten K 516 och symfonin K 550 (g moll). Och visst kan man höra Mozart så: obestridligen är Jupitersymfonin apolliniskt ljus, scenen mellan Don Juan och stengästen mättad av domedagsstämning och skräck, g-moll-kvintetten oändligt bitter och tröstlös i tonfallet.

Vi vet emellertid så gott som ingenting om speciella känslor hos Mozart bakom hans musik; han talade inte om sådant i sina brev och troligen inte heller muntligen eftersom ingen har vittnat därom. Naturligtvis ville och måste han göra uppgörelsen mellan Don Juan och stengästen till en skakande sådan, men om d moll var just den tonart som han tillgrep när tankar på döden ansatte honom törs vi inte säkert säga. Vi vet inte om det dystra och trotsiga i g-moll-symfonin (K 550) är ett omedelbart uttryck för den depression som Mozart befann sig i när han skrev den, och om Jupitersymfonin (K 551), skriven en knapp månad senare, är ett medvetet krafttag, ett quand même. Vi vet inte om någon yttre eller inre tragisk erfarenhet hos Mozart fordrade att den stolta och lyckliga C-dur-kvintetten (K 515) omedelbart måste följas av den smärtfyllda g-moll-kvintetten (K 516).

Om det fanns känslostormar hos Mozart under den musik av honom som vi uppfattar som mörk och tragisk, så förgår sig denna musik dock icke, spränger inte de den goda smakens gränser som han ansåg nödvändiga för sin konst. Och för övrigt är det inte säkert att enbart glädje och livslust rådde i tonsättarlynnet vid skapandet av den mozartmusik vi finner ljus och stolt. I många sådana verk förnimmer den lyhörde hur det ibland så att säga hugger till, skymtar han en avgrund – det är sådant som har givit upphov till talet om ”den demoniske Mozart”. Men Mozart gav i sin konst aldrig efter för smärtan, snubblade inte vid avgrunden – än mindre föll i den. Det tillät inte hans estetik, den som han så klart gav uttryck åt i brevet till fadern den 26 september 1781, då han talade om sitt arbete med ”Enleveringen” och bl.a. sade om Osmins aria ”Drum beim Barte des Propheten”: ”Då hans vrede hela tiden växer kommer – då man tror att arian redan är slut – ett allegro assai i helt annan takt och annan tonart. Det måste göra stor effekt. Ty en människa som är så rasande tappar all sans och besinning och överskrider alla gränser, han är utom sig, och då måste också musiken bli utom sig. Men eftersom lidelser, hur häftiga de än må vara, aldrig får uttryckas så att de blir osmakliga, och musiken inte ens i de hemskaste situationer får såra örat utan även då måste behaga, det vill säga alltid förbli musik, så

har jag inte valt en för F (arians tonart) främmande tonart utan en befryndad, fast inte den närmaste, d moll, utan den mera avlägsna a moll."

Vilken skarp musikdramatiker – och vilken sann musiker!

* * * * *

Det nya hos Mozart var så personligt egenartat att det i sin tur inte kunde efterbildas. Det gick att kopiera, och några tonsättare gjorde så och har dragit löje över sig och sina alster. Men Mozarts musik kunde inte vidareutvecklas. Mozart var, som Feruccio Busoni har uttryckt det, "det fulländade och avrundade talet, den slutgiltiga summan, en avslutning och ingen begynnelse". Alla vägar ledde till Mozart, ingen ledde från honom.

För de flesta musikälskare har vägarna också förr eller senare lett till Mozarts musik. När man är framme hos den kan man göra utflykter från den.

Köchel 1–626

Mozarts verk är nedan omtalade i den ordning som Ludwig Köchel gav dem i sin förteckning, och Köchelnumret för varje verk är alltså det vedertagna, det som – sedan Köchel publicerade förteckningen – "klistrats" på varje verk. Senare forskares revideringar, vilka har mynnat i Alfred Einsteins, påpekas (och Einsteins har genomgående accepterats, trots att inte alla forskare har varit villiga att så göra) men tillåts inte ändra den ursprungliga serien 1–626, annat än då ett annat nummer än Köchels blivit mera "vedertaget". Ett exempel på detta är den Sinfonia concertante vilken Köchel placerade i sitt "Anhang" som nr 9 men vilken numera allmänt bär beteckningen K 297 b.

Där förekommer andra numreringar av Mozartverk än Köchels och de begagnas ganska flitigt, dock oftast kompletterade med Köchelnummer. Det gäller framförallt genrer i vilka Mozart skrivit flera – många – verk, t.ex. symfonier och pianokonserter. Man talar om Mozarts tjugonionde symfoni och menar K 201, A dur; man finner t.ex. i en katalog över grammofoninspelningar hans pianokonsert nr 17, varmed menas G-dur-konserten K 453. Dessa numreringar kan emellertid vara ganska dubiösa. Ett prov på detta: den s.k. Linzsymfonin (K 425) betecknas ofta som nr 36 och Pragsymfonin (K 504) som nr 38. Var och vad är då hans symfoni nr 37? Den finns inte. Det enda av Mozart mellan K 425 och K 504 som har med symfoni att göra är den inledning (K 444) som han år 1783 skrev till en symfoni av Michael Haydn. I registret till denna bok återfinns sådana tämligen vanliga nummer på Mozartverk – Symfoni nr 39, Pianokonsert nr 27 etc. – med hänvisning till motsvarande Köchelnummer.

Opusnumrering förekommer också i samband med Mozarts verk men den kan man lämna därhän. Om virrvarret i den bär bara detta vittne nog: som opus 1 betecknas såväl de båda sonaterna K 6 och 7, tryckta i Paris 1764, som de sex sonaterna från år 1778 (K 301–306) vilka tillägnades kurfurstinnan av Pfalz.

För att underlätta identifieringen av olika verk finns det i slutet av boken en uppställning av notcitat, som anger de första takterna av respektive verk.

Tonarter anges med en bokstav, varvid stor bokstav betyder durtonart (C = C dur) och liten bokstav molltonart (c = c moll). Förkortningarna i angivande av orkesterbesättning har följande betydelser: fl = flöj-t, o = oboe, k = klarinett, fg = fagott, h = horn (valthorn), t = trumpet, b = basun, p = pukor, str = stråkinstrument (vanligen första och andra violiner, altfioler, violonceller och kontrabasar).

K l Menuett för piano, G, komponerad i Salzburg 1761 eller 1762.

Dateringen grundar sig på den anteckning som Mozarts syster gjorde när hon ur ”Notenbuch Nannerls” rev ut bladet med den lilla menuetten för att skänka bort det: ”Undertecknad intygar att detta stycke komponerades och med egen hand nedskrevs av hennes bror i hans femte år. M.A. Fr. von Berchtold Sonnenburg, född Mozart.”

Den s.k. Nannerls notbok var av Leopold Mozart sammanställd år 1759 som undervisningsmaterial för hans dotter – alltså en föregångare till den han 1762 satte ihop åt Wolfgang (se sid. 14). Denne använde också Nannerls bok, och på tomma sidor där skrev han – mer eller mindre med faderns hjälp – ned några av sina första kompositionsförsök. Boken ”förskingrades” med åren på ovan antytt sätt. Forskningen har lyckats spåra upp några av (alla?) de lösrivna sidorna och kommit till det resultatet att det stycke som Köchel betecknade som Mozarts första komposition sannolikt är hans femte. Den senast reviderade Köchelförteckningen tar sålunda upp K 1 a (Andante, C), 1 b (Allegro, C), 1 c (Allegro, F) och 1 d (Menuett, F) som sannolikt tidigare än K 1 – som egentligen alltså är K 1 e – samt 1 f (Menuett, C) som ungefär samtidig.

Alla dessa stycken (för piano) är – liksom de följande K 2–5 – ytterst enkla i fakturen, modellerade på de småstycken av andra tonsättare (se sid. 14) som fader Leopold skrivit ned i Nannerls och Wolfgangs notböcker.

K 2 Menuett för piano, F, komponerad i Salzburg januari 1762.

K 3 Allegro för piano, B, daterat Salzburg 4 mars 1762.

K 4 Menuett för piano, F, daterad Salzburg 11 maj 1762.

K 5 Menuett för piano, F, daterad Salzburg 5 juli 1762.

Nu finns också som K 5 a ett allegro, C, för piano från sommaren 1763 i Nannerls notbok och som 5 b ett ofullbordat andante från sensommaren samma år. Mozart befann sig då på den stora resan.

K 6 Sonat för piano eller för piano och violin, C, 4 satser, komponerad i Salzburg, Bryssel och Paris 1762–64.

Det första verk av Mozart som blev tryckt.

K 7–8 Sonater för piano eller för piano och violin, tresatsiga, D och B, Paris 1763–64.

K 9 Sonat för piano och violin, G, 3 satser, Paris början av 1764.

K 6–9 är skrivna i den relativt okomplicerade stil som den för tiden nya sonaten uppvisar; närmaste modeller för Mozart var Johann Schoberts sonater. Alla utom en innehåller tre satser: en förstasats i hastigt tempo i primitiv sonatform, en i tempot långsam mellansats och en menuett med trio – undantaget är K 6 som har en avslutande snabbt framilande fjärde sats. Tonspråket är allmänt elegant sällskapligt, men en del för Schobert specifikt har smugit sig in, t.ex. hans lust till en viss harmonisk (modulatorisk) livlighet och ett visst klangligt raffinemang i sonatformens genomföringsdel. Mozart gjorde den lusten till sin – han fick den f.ö. stärkt genom J. Chr. Bach som också gärna hängav sig åt den – och behöll den även som mogen konstnär.

Liksom vid sidan om det allmänna och det schobertska står dock adagiot i D-dur-sonaten (K 7): dess drömska och smeksamma melodik kan man tycka är i hög grad Mozarts egen – ett vackert varsel.

K 10–15 Sonater för piano och violin eller flöjt, B, G, A, F, C och B, skrivna i London 1764.

Dessa sonater tillägnades drottningen av England. K 13 är möjligen den tidigaste av dem, påbörjad redan i Paris. Över det mesta i dem svävar också Schoberts ande, men forskare med fint väderkorn och öra har därtill tyckt sig finna ett spirande inflytande från J. Chr. Bach – den italienske. Det skulle visa sig i sådant som att K 12 och K 15 är tvåsatsiga (de övriga tresatsiga) och att K 14 har

två allegrosatser före en menuett som sista sats, vilket är italienska drag. Känslofull på italienskt vis har man också funnit andantesatsen i K 12.

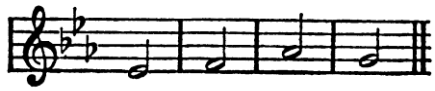
Einstein har i ”sin” Köchelförteckning efter K 15 som 15 a-z och 15 aa-ss tagit upp fyrtiotre småstycken, mestadels i sättning för piano, vilka Mozart 1764–65 skrev ned i en skissbok, den s.k. Londoner Skizzenbuch.

K 16 Symfoni, Ess (2 o, 2 h, str), 3 satser, komponerad i London 1764 eller 1765.

Sin första symfoni skrev Mozart förmodligen för en konsert i London i februari 1765. Inflytande från J. Chr. Bach är mycket påtagligt i verkets anläggning och utformning – liksom. i symfonierna K 19 och K 22 – men ett par företeelser som skulle bli typiska för Mozart framträder för första gången i K 16.

Den ena är utformningen av huvudtemat i första satsen. I många Mozartverk skulle ett anslag som detta komma tillbaka – ja, det blev nästan som en princip för idéerna till förstasatserna i hans symfonier: ett energiskt och kraftfullt första motiv i forte följs omedelbart av ett stillsamt och brett sjungande motiv i svagare nyans. Den häftiga kontrasten mellan forte och piano alldeles i tematsbörjan var en effekt som den italienska (neapolitanska) sinfonian gärna uppvisade och som J. Chr. Bach verkningsfullt utnyttjade. Mozart tog efter Bach, men man har i fallet Mozart velat se symbolik i det hela: här – om än inte utpräglat i K 16, ett verk av en nioåring – har vi ”in nuce” Mozarts väsen, det utåtvända och livsbejakande och det inåtvända och eftersinnande. Mozart den apolliniske och Mozart den demoniske – om man vill hårdraga det.

Den andra är det som har blivit kallat Mozarts devis, det motiv på fyra toner som då och då dyker upp i hans verk och till slut blev signum för finalen till Jupitersymfonin – en devisens apoteos. I K 16 uppenbarar det sig i hornen i andantesatsen:



I Mozarts första oskuldsfulla symfoni, som egentligen inget annat är än ett vittnesbörd om beundran för J. Chr. Bach, och i hans sista raffinerade och ”lärda” och så helt och starkt personliga – vilken fantastisk utveckling!

Einstein nämner också två symfonier K 16 a – Köchel Anhang 220 – och K 16 b. Men det finns litet eller intet i behåll av dessa stycken, och vid alla uppgifter om dem häftar tvivel.

K 17 Symfoni, B.

Troligen inte av Mozart, möjligen kan han ha något bearbetat verket.

K 18 Symfoni, Ess.

Ett verk av C.F. Abel som Mozart har skrivit av.

K 19 Symfoni, D (2 o, 2 h, str), 3 satser, skriven i London i början av 1765.

Två symfonifragment har kommit in i den reviderade Köchelförteckningen som 19 a och b. Köchel har dem som Anhang 223 respektive 222. Som 19 d har tagits upp en sonat i C för piano och fyra händer, skriven i London maj 1765.

K 20 Motett, g (”God is our refuge”) för sopran, alt, tenor och bas, komponerad i London juli 1765.

K 21 Aria (”Va, dal furor portata”), C, för tenor och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str) ur Pietro Metastasios operatext ”Ezio”, skriven i London 1765.

Einstein anser arian vara tillkommen tidigare än K 20 och ger den numret 19 c, vilket innebär att den skulle vara det tidigaste vokalverk av Mozart som vi har i behåll. Tillika är den hans första försök som dramatisk kompositör. Man har velat sätta den i samband med dr Barringtons experiment (se sid. 4), då han i Mozart fann en kommande musikdramatiker. Arian vittnar emellertid knappast om en sådan, den är bara ett banalt bravurstycke.

Som K 21 a har man tyckt att Köchels Anhang 206 passar. Det är variationer för piano, om vilka man dock vet mycket litet.

K 22 Symfoni, B (2 o, 2 h, str), 3 satser, komponerad i Haag december 1765.

Symfonin skrevs kanske till installationshögtidligheterna för Wilhelm V av Oranien. Andantesatsen väcker ett visst intresse genom sin häftiga kromatik – man skymtar däri en annan anda än den italienska sinfonians buffaartade och alltså andra vägar än dem J. Chr. Bach vandrade.

K 23 Aria (”Conservati fedele”), A, för sopran och stråkorkester ur Pietro Metastasios operatext ”Artaserse”, skriven i Haag 1765–66.

K 24 Variationer (8 stycken) för piano, G, över en holländsk visa, skrivna i Haag i januari 1766.

K 25 Variationer (7 stycken) för piano, D, över visan ”Willem van Nassau”, skrivna i Amsterdam i februari 1766.

K 26–31 Sonater för piano och violin i Ess, G, C, D, F och B, den första tresatsig, de övriga tvåsatsiga, skrivna i Haag i februari 1766.

Sonaterna K 26–31 tillägnades prinsessan Karoline von Nassau- Weilburg. De står så helt i J. Chr. Bachs tecken att man t.o.m. har kunnat peka ut ett bestämt mönster: Bachs Six sonates de clavecin op. 5. Det är betecknande att Mozarts holländska sonater – liksom de tidigare i England skrivna K 6–15 – anges vara för piano och violin, inte för violin och piano. Fiolens roll i dessa verk är nämligen ytterst blygsam, nästan bara ett slags ackompanjemang. Det är som om violinstämman hade satts dit sedan pianosonaten var färdig – liksom för någon med fiol som kunde tycka att det kunde vara roligt att spela med.

K 32 ”Galimathias musicum”, en svit av 18 stycken för orkester (2 o, fg, 2 h, str, cembalo), komponerad i Haag i mars 1766 för Wilhelm V:s installation.

Verket är ett slags instrumental quodlibet, ett potpurri på kända melodier, sammanställt enbart i avsikt att underhålla. Det börjar med ett citat ur en Händeluvertyr och slutar med en fuga över visan ”Willem van Nassau” (se K 25), och däremellan uppträder i vitsig kontrast och instrumentation rustika visor och danser av olika kulör. Förebild till ”Galimathias musicum” hade Mozart i sydtyska, främst augsburgska, företeelser av liknande art; en samling bondska och småborgerliga melodier som bar namnet ”Augsburger Tafel-Confect” hade man förtjust avnjutit i Leopold Mozarts hem i Salzburg (Leopold var född i Augsburg).

Som K 32 a har skjutits in en numera försvunnen skissbok som Mozart skulle ha använt i Holland 1765–66.

K 33 Kyrie, F, för fyra sångstämmor och stråkorkester, daterat Paris 12 juni 1766.

Ett enkelt stycke byggt på en fransk vismelodi och alltså inget allvarligt försök att skriva kyrkomusik.

Ytterligare en rad kompositioner har ställts upp med siffran 33. Av dessa har gått förlorade ett stycke för soloflöjt och ett för soloviolоncell – 33 a och b – ett Stabat mater, 33 c, och ett stycke för valthorn, 33 h. Som 33 B är upptaget ett pianostycke, F, och som 33 d–g fyra pianosonater i G, B, C

och F, troligen skrivna 1766, likaledes förlorade. Köchel har dessa sonater i sitt Anhang som nr 199–202.

K 34 Offertorium in Festo S:ti Benedicti (”Scande coeli limina”), 2 delar, enligt uppgift komponerat i benediktinklostret Seeon i Bayern omkring eller någon tid efter nyår 1767.

Det berättas att en prelat i klostret, vilket familjen Mozart ofta besökte, vid middagen hade beklagat att man saknade ett offertorium för Benediktusfesten (21 mars). Unge Mozart skulle då ha gått till en fönsternisch och där med blyerts skrivit offertoriet – en sopranaria och en fyrstämmig kör till ackompanjemang av 2 trumpeter, fioler, pukor, bas och orgel.

K 35 ”Die Schuldigkeit des ersten Gebots”, komponerat i Salzburg i början av 1767.

Verket, skrivet för tre sopraner, två tenorer och orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, b, str), är första delen av ett andligt sångspel till text av en I. A. Weiser (andra delen tonsattes av Michael Haydn och tredje delen av Anton Adlgasser, kapellmästare i Salzburg). Det uppfördes den 12 mars 1767 vid det biskopliga hovet i staden. Mozarts musik står här alltjämt stadigt i J. Chr. Bachs tecken, även om oratoriemusik av fader Leopold och Johann Ernst Eberlin, förutvarande kapellmästare i Salzburg, också har varit förebild.

K 36 Recitativ och aria (”Tali e cotanti sono”) för tenor och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), D, skriven i Salzburg december 1766.

Stycket är en ”licenza”, dvs. en hyllning – i detta fall till biskopen – i samband med en teaterföreställning den 21 december. Det är alltså tidigare än K 34 och 35 och har fått det nya numret 33 i.

K 37 Konsert för piano och orkester (2 o, 2 h, str), F, 3 satser, skriven i Salzburg april 1767.

En första övning av Mozart på ett område som i högsta grad skulle bli hans eget och personliga: han har här till pianokonsert satt ihop – givetvis under bearbetning – sonatsatser av andra tonsättare.

K 38 ”Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis”, skriven i Salzburg maj 1767.

Latinsk skolkomedi (intrada och 9 nummer), skriven och tonsatt för universitetet i Salzburg, där uppförd den 13 maj 1767.

K 39 Konsert, B, för piano och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, komponerad i Salzburg juni 1767.

K 40 Konsert, D, för piano och orkester (2 o, 2 h, 2 t, str), 3 satser, komponerad i Salzburg juni 1767.

K 41 Konsert för piano och orkester (2 fl, 2 h, str), G, 3 satser, skriven i Salzburg juli 1767.

K 39–41 är ytteligare tre övningsstycken – ”pasticci” kallade Mozart själv dem (se K 37). Bland ”leverantörerna” till dessa märks Schobert och J. Chr. Bach.

Uppgifter finns på olika håll om att Mozart 1767 började intressera sig för serenadmusik och skulle ha skrivit ett antal divertimenti. Dessa och andra försvunna verk från samma tid har man antecknat som K 41 a–g. Till K 41 h–k har de tre kyrkosonaterna K 67–69 omnumrerats.

K 42 ”Grabmusik”, kantat (3 nummer) för sopran och bas med kör och orkester (2 o, 2 h, str), komponerad i Salzburg för påskveckan 1767.

Verket bör enligt Einstein bära nr 35 a. Slutkören med inledande recitativ skrevs dock 1773 eller 1775–76.

Det finns numera också ett K 42 a = K 76.

K 43 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 h, str), F, 4 satser, skriven Wien hösten 1767.

I Wien mötte Mozart en något annorlunda symfonisk konst och stil än den som J. Chr. Bach odlade. Denna wienska s.k. förklassicistiska symfonik var, av tonsättare som G. M. Monn och G. Chr. Wagenseil, något bredare och en aning tyngre i den musikaliska formen. Man hade sålunda infört menuetten som tredje sats i symfonin, vilken därigenom blev fyrsatsig, och man hade gjort till regel att i första satsen helt ta dess första del, expositionen, i repris, varigenom satsen fick klart tredelad form. Men den förklassicistiska wienska symfonin var till sin anda fortfarande en sinfonia i italiensk stil – ett stycke festlig finare underhållning – och en något stegrad intensitet och ett och annat inslag av österrikisk folkton i tonspråket rubbade inte denna grundkaraktär.

Ren sällskapsmusik fortsatte också Mozarts symfonier att än så länge vara. En menuett satte han in i nästan alla symfonierna från 1767 och 1768, litet större byggde han dem och något experimenterade han med orkestreringen, men elegant sällskapsmusik förblev de.

Ett fragment av en duett för två sopraner och ett fragment av en pianokonsert i G har angivits som K 43 a och 43 c.

K 44 Antifon [Introitus] (”Cibavit eos”), a, för fyra sångstämmor och orgel, förmodligen skriven i Bologna september-oktober 1770.

Sannolikt har detta stycke att göra med Mozarts övningar i kontrapunkt för padre Martini (se sid. 5), och Köchel har placerat det fel. Einstein vill ge det nr 73 u.

K 45 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, p, str), D, 4 satser, daterad Wien 16 januari 1768.

Symfonin – lätt omändrad – använde Mozart som uvertyr till operan ”La finta semplice” (K 51).

Köchels Anhang 221 och 214 har numera flyttats in i förteckningen som K 45 a och 45 b. Det rör sig om symfonier i G och B. Mozarts ”devis” dyker upp igen i B-dur-symfonin som bas till andra temat i första satsen.

K 46 Stråkkvintett, B, en bearbetning av fyra satser ur K 361 – sannolikt inte gjord av Mozart och absolut inte 1768 eftersom K 361 skrevs 1781.

Köchels förteckning har på följande vis möblerats om och kompletterats vid siffran 46: 46 a = K 51; 46 b = K 50; 46 c = K 52; 46 d och e sonater för piano (ev. med violin) i C och F, daterade Wien 1 september 1768.

K 47 ”Veni Sancte Spiritus”, C, för kör och orkester (2 o, 2 h, str), Wien hösten 1768.

Som K 47 a sätter Einstein mässan K 139, som Köchel i så fall har inordnat fel. Ett försvunnet offertorium får nr 47 b, en likaledes försvunnen trumpetkonsert nr 47 c. Mässan K 49 betecknas 47 d. Stor oenighet råder bland forskarna om vilket eller vilka Mozartverk som spelades vid invigningen av Waisenhauskirche i Wien den 7 december 1768. Man har pläderat för mässan K 139 och mässan K 49, Einstein håller på K 139, därav hans numrering av den som 47 a. Han tror också att det försvunna offertoriet och trumpetkonserten framfördes vid invigningen.

K 48 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, p, str), D, 4 satser, daterad Wien 13 december 1768.

K 49 Mässa (Missa brevis), G, 7 delar, för soli, kör, stråkorkester och orgel, förmodligen skriven i Wien oktober–november 1768.

Detta Mozarts första försök på mässans område – om nu inte K 139 är det – är en liten, enkel och i formen knapp mässa, avsedd för en vanlig söndagsgudstjänst. Stilen i verket är den för tiden gängse med i det traditionellt kyrkomusikaliska insmugna konsertanta och operamässiga drag; Mozart hade sina förebilder främst i det fader Leopold och Michael Haydn hade åstadkommit på området.

Eftersom den stora mässan i c moll K 139, en Missa solemnis alltså, lika gärna kan vara Mozarts första mässförsök – modernt nummer som nämnts K 47 a, ovannämnda G-dur-mässa K 47 d – så må den något omtalas här.

De forskare som förnekar att c-moll-mässan skulle vara den som skrevs till kyrkoinvigningen den 7 december (se K 47 ovan) stöder sig främst på att verket visar drag av neapolitansk musikstil (opera), t.ex. tonmåleri på symboliska textställen i Gloria och Sanctus och det ljuva tenorsolot ”Et in spiritum Sanctum” i Credo. Det neapolitanska hade Mozart, hävdas det, insupit under resorna i Italien, och mässan torde därför ha tillkommit 1772. Men Mozart hade genast han blev musikaliskt medveten hört musik, inte minst kyrkomusik, av J. A. Hasse, en den neapolitanska stilens stormästare, och i Wien var denne Hasse mycket vördad. Mozart hade således modeller för sin mässa på nära håll och hade haft dem i öronen länge. För de neapolitanska dragens skull kan mässan ha kommit på notpapperet redan 1768. F.ö. har man tyckt sig finna också något inflytande från Gluck i denna mässa, och om sant kyrkomusikaliska ambitioner hos Mozart vittnar två körfugor i verket.

K 50 ”Bastien und Bastienne”, sångspel (uvertyr och 16 nummer) i en akt till text av Friedrich Wilhelm Weiskern och Andreas Schachtner (efter fransk förebild; tre ariatexter tillagda av Johann Müller), komponerat i Wien sensommaren 1768, uppfört där på hösten samma år, förmodligen på en liten trädgårdsteater tillhörig dr Anton Mesmer, den berömde magnetisören.

Det lilla sångspelet – som inte var Mozarts första stycke musikdramatik, ty operan ”La finta semplice” (K 51) är ett par månader äldre (i den reviderade Köchelförteckningen har också sångspelet nr 46 b och buffan 46 a) – är ett litet herdespel om en fnurra på tråden mellan två ungdomar och denna fnurras upplösande, en naiv parodi på Jean Jacques Rousseaus sångspel ”Le devin du village”. Naiviteten passade bra för en tolvårig kompositör, och ”Bastien und Bastienne” blev ett tjusande stycke. De små visorna och duetterna är enkla men melodiskt härligt charmfulla. Orkestern är behandlad med finess och säkerhet – att Mozart öppnar uvertyren med samma tema som Beethoven sin Eroicasymfoni har konstaterats alltsedan nämnda symfoni kom till – och man kan t.o.m. tycka att den äkta dramatikern Mozart skymtar på ett par ställen, t.ex. i ”trollkarlen” Colas besvärjelsearia ”Diggi, daggi, schurry, murry” i bistert c moll.

K 51

K 51 ”La finta semplice”, opera buffa (uvertyr och 26 nummer) i tre akter till text av Carlo Goldoni (bearbetad av Marco Coltellini), komponerad i Wien april–juli 1768 på uppdrag av kejsar Joseph II, dock uppförd först i Salzburg 1 maj 1769 (se sid. 5). Nytt nummer 46 a.

Den tolvårige Mozart var naturligtvis inte – fastän han var Mozart – färdig att skriva en slagkraftig opera buffa. Goda mönster hade han att följa – hos Piccinni, Galuppi, kanske Paisiello – men han förstod så att säga ännu inte riktigt varför mönstret såg ut som det gjorde. Han bara följde det, och mycket i verket blev stereotypt, inte minst därför att han i sin osjälvständighet tänkte mera på vad sångarna och den åt vokal virtuositet förtjusta publiken fordrade än på vad dramat krävde – fastän detta drama som bara är en enkel commedia dell’arte, ganska fattig på psykologi, inte kräver mycket. Men han skulle ju komma igen, och varsel om vad som slumrade i honom är i ”La finta semplice” några gyckelscener, främst en dråplig duellscen, och det som klingar i orkestern, som väl och träffsäkert tar till vara tillfällen till vits eller poetiserande. Uvertyren – den något omarbetade symfonin K 45 – är ett utomordentligt elegant stycke.

K 52 ”Daphne, deine Rosenwangen”, sång för en röst och piano, A, Wien sommaren 1768. Nytt nummer 46 c.

Sången är identisk (musikaliskt) med arian nr 11 i ”Bastien und Bastienne”.

K 53 ”An die Freude”, sång för en röst och piano, F, till text av Johann Peter Uz (”Freude, Königin der Weisen”), Wien förmodligen oktober–november 1768.

Ett bättre nummer än Köchels är 47 e – om sången nu verkligen är av Mozart.

K 54 Variationer (5 stycken) för piano, F, sannolikt komponerade i Wien juli 1788.

Verket bär därför som nytt och mera realistiskt nummer K 547 b.

K 55–60 Sonater för piano och violin i F, C, F, Ess, Ess och G, sannolikt inte av Mozart.

K 61 Sonat för piano och violin, A – av Hermann Friedrich Raupach.

Einstein har under siffran 61 inrangerat en stor mängd dansmusik som Mozart torde ha skrivit för karnevalen i Salzburg 1769. Det är K 61 b: sju menuetter för stråkensemble, daterade 29 januari 1769; 61 d: de nitton menuetter för orkester som Köchel betecknade med numret 103; 61 e: de sex menuetterna för orkester K 104; 61 f: de sex menuetterna för orkester K 105; 61 g: två menuetter, en för orkester och en för piano; och 61 h: sex menuetter för orkester.

K 62 Kassation (Marsch), D, antagligen komponerad i Salzburg sommaren 1769, kanske som inlednings- och avslutningsstycke till serenaden K 100, vilken alltså bör ha numret 62 a. Marschen är försvunnen.

K 63 Kassation (2 o, 2 h, str), G, 7 satser, sannolikt skriven i Salzburg sommaren 1769.

Med K 63 och K 100 = 62 a uppträder de första av de många Mozartverk, mestadels från Salzburgtiden, som bär titeln Kassation, Serenad, Divertimento, Notturno. Det är olika benämningar på ungefär ett och detsamma: ett flersatsigt instrumentalt verk med satserna (upp till tio stycken) i fri gruppering men vanligen i tempo och stämning kontrasterande inbördes: bredvid varandra kan stå elegant och underhållande glad musik och musik fylld av meningsfyllt allvar. Oftast förekommer två menuetter, och ibland inleds och avslutas ett verk av denna art med en marsch. Instrumentbesättningen kan vara mycket olika, från stråkkvartett till symfoniorkester, emellanåt består den enbart av blåsinstrument. Till sin karaktär är dessa verk ett mellanting mellan kammarmusik och symfoni – för en del av dem skulle man vilja säga mellan svit och sonat – men konsertanta drag kan smyga sig in i dem – de kan t.o.m. (hos Mozart) innehålla t.ex. en hel violinkonsert. Icke sällan hade verket kommit till av någon festlig anledning – ett bröllop, en födelsedag, ett trädgårdsparty – och då hölls musiken gärna uteslutande i en utpräglat ”sällskaplig” anda.

Genren divertimento-serenad-kassation-notturno – inga skarpa gränser kan alltså dras dem emellan – upplevde en blomstringstid under senare hälften av 1700-talet, särskilt bland österrikiska tonsättare, och sin högsta förfining nådde den genom Mozart. Det ”sällskapliga” finns väl kvar i de flesta av hans verk i genren, men med stark konstnärlig medvetenhet är de skrivna. Hur nära den ”allvarligare” symfonin hans serenadmusik kan stå vittnar den s.k. Haffnersymfonin (K 385) om. Den skrevs ursprungligen som serenad men kunde bli en symfoni – och vilken mästerlig sådan! – genom en så enkel operation som att Mozart tog bort den inledande marschen och den ena menuetten och berikade orkestern med flöjter och klarinetter.

Kassationen K 63 (en s.k. finalmusik; se K 100) innehåller sju satser. Det är välgjord musik – märkvärdigt naturligtvis med tanke på att kompositören var en trettonårig pojke – som visar hur hemmastadd unge Mozart redan var i olika musikstilar, t.ex. den wienska (Wagenseil) i allegrot (sats 2) och den första menuetten (en imitation av menuetten i Joseph Haydns G-dur-symfoni nr 23, som likaledes bjuder på kanonform), och italiensk i adagiot (sats 5) med dess varmt och drömskt sjungande soloviolin.

(Den kassation som Köchel gav numret 99 är troligen från samma tid som K 63 och bör ha numret 63 a.)

K 64 Menuett för orkester (2 h, str), D, Salzburg 1769.

K 65 Mässa (Missa brevis, 7 delar) för soli, kör, stråkorkester och orgel, d, daterad Salzburg 14 januari 1769. Nytt nummer 61 a.

Verket är en mässa för fastetiden, därav molltonarten. Det framfördes den 5 februari som inledning till en bönestund i Salzburgs universitetskyrka. Bönestunden var fyrtio timmar lång, därför var det väl av nöden att mässan fick den knappa och koncentrerade form som den har.

K 66 Mässa (7 delar) för soli, kör och orkester (2 t, p, str, orgel), C, komponerad i Salzburg i oktober 1769.

Familjen Mozarts husvärd Lorenz Hagenauer hade en son, Cajetan, som gick i kyrkans tjänst och den 15 oktober 1769 ledde sin första högmässa som pater Dominicus. För detta tillfälle var mässan skriven, den har därför kallats Dominicusmässan och är alltså en solenn mässa. Sann solennitet har också vissa partier (Crucifixus, Miserere nobis), men den stilblandning som utmärkte tidens och även Mozarts kyrkomusik (se K 49) har på andra ställen svårligen slagit igenom, och personer som är måna om kyrkomusikalisk höghet och s.k. tradition har förfasat sig över t.ex. den valsartade soloinsatsen i Kyrie. Indignationen är dock onödig, det ligger innerlighet, rättframhet och konstnärligt allvar bakom och i allt mässans tonspråk – liksom bakom och i all Mozarts kyrkomusik.

Till Cajetan Hagenauers högmässa skrev Mozart förmodligen också offertoriet, ”Benedictus sit Deus”. Köchel har det som nr 117; nyare numrering är 66 a.

Det Te Deum som Köchel har placerat som nr 141 torde också vara skrivet i slutet av 1769; nytt nummer är 66 b.

Tre symfonier (i D, B och B) hade Köchel i sitt Anhang som nr 215, 217 och 218 (nya nummer 66 c–e). De är försvunna, och Einstein tror att de skrevs för att presenteras i Italien under den första resan och förbrukades där.

K 67–69 Kyrkosonater i Ess, B och D, skrivna i Salzburg 1766–67. Nya nummer 41 h–k.

Det var i Salzburg brukligt att mellan Credo och Offertorium i högmässan lägga in ett stycke instrumentalmusik (bruket avskaffades 1783 av biskop Colloredo, som illa tålde ren instrumentalmusik i kyrkliga sammanhang och i stället beordrade vokalmusik med kyrklig text). Mozart skrev sina kyrkosonater (vanligen för stråkar och orgel, någon gång för större orkester) till dylika tillfällen, ensatsiga stycken i sonatform, pompösa och retoriska, något i den italienska operasinfonians anda. Kanske detta italienska skorrade speciellt illa i biskop Colloredos öron.

K 70 Recitativ och aria (”Sol nascente”), G, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), antagligen skriven som ”licenza” (se K 36) i samband med en operaföreställning på biskopens i Salzburg födelsedag den 28 februari 1769. Nytt nummer 61 c.

K 71 Aria (”Ah, più tremar non voglio” ur Pietro Metastasios operatext ”Demofoonte”), F, för tenor och orkester (2 o, 2 h, str), skriven i Salzburg 1769 eller på resan 1770.

K 72 ”Offertorium pro Festo S:ti Joannis Baptistae” (”Inter natos mulicum”), G, för kör, stråkorkester och orgel, sannolikt komponerat i Salzburg maj–juni 1771. Nytt nummer för verket är 74 f.

Som 72 a nämner Einstein det kompositionsfragment – ett allegro i G för ett klaverinstrument – som står på de uppslagna notsidorna på det porträtt av Mozart som Saverio dalla Rosa målade i januari 1770. Einstein menar att något annat än en Mozartkomposition knappast kunde komma i fråga vid ett

bildarrangemang av detta slag. Kanske är det ett av de stycken som Mozart spelade på orgeln i San Tommasso i Verona.

K 73 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, p, str), C, 4 satser, komponerad i Salzburg 1769 eller 1771.

Numret 73 är av Einstein påfyllt med en mängd kompositioner som han anser vara tillkomna i Italien 1770. Kraftiga korrigeringar av Köchels numrering har alltså blivit följden (Köchels nummer efter likhetstecknet): 73 A = Anhang 2, 73 a = 143, 73 b = 78, 73 c = 88, 73 d.= 79, 73 e = 77, 73 f = 80, 73 g = 123, 73 h = 94, 73 k = 89, 73 l = 81, 73 m = 97, 73 n = 95, 73 o = 82, 73 p = 83, 73 q = 84, 73 s = 85, 73 t = 122, 73 u = 44 och 73 v = 86. Därtill har han fogat några stycken som Köchel och tidigare bearbetare av hans förteckning inte har vetat om: som 73 D ett ariafragment (”Per quel paterno amplesso” ur Pietro Metastasios operatext ”Artaserse”) för sopran och orkester, som 73 i en femstämmig kanon, som 73 r fyra s.k. gåtkanons, som 73 w ett fragment av en fuga för piano och som 73 x kanonstudier för sångstämmor.

Ovannämnda 73 A är en försvunnen aria (”Misero tu non sei” ur Metastasios operatext ”Demetrio”).

K 74 Symfoni (2 o, 2 h, st r), G, 3 satser, troligen skriven i Milano 1770.

Även numret 74 har fått påfyllning i form av omnumrerade och tillkomna verk. Sålunda är 74 a = K 87, 74 c = K 118, 74 d = K 108, 74 e = K 109 och 74 f = K 72. Som 74 b är insatt en aria (”Non curo l’affetto” ur Pietro Metastasios operatext ”Demofoonte”) för sopran och orkester.

K 75 Symfoni (2 o, 2 h, str), F, 4 satser, antagligen skriven i Salzburg sommaren 1771.

Till 75 b har omnumrerats K 110.

K 76 Symfoni (2 o, 2 fg, 2 h, str), F, 4 satser, förmodligen komponerad i Wien 1767. Numret på verket bör fördenskull vara 42 a.

K 77 Recitativ och aria (”Misero pargoletto” ur Pietro Metastasios operatext ”Demofoonte”), Ess, för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), komponerad i Milano mars 1770. Nytt nummer 73 e.

K 78 Aria (”Per pietà, bell’idol mio” ur Pietro Metastasios operatext” Artaserse”), Ess, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), komponerad Milano februari-mars 1770. Nytt nummer 73 b.

K 79 Scen (recitativ och aria, ”Per quel paterno amplesso” ur Pietro Metastasios operatext ”Artaserse”), B, för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), Milano februari–mars 1770. Nytt nummer 73 d.

K 80 Stråkkvartett, G, de tre första satserna daterade Lodi 15 mars 1770, fjärde satsen (Rondeau) troligen skriven i Wien 1773 eller Salzburg 1774. Nytt nummer 73 f.

Detta är Mozarts första stråkkvartett. Giambattista Sammartinis ”galanta” musik hade inspirerat honom att försöka i samma stil – ”en afton på värdshuset” som det står i ett Mozartbrev från 1778 – och de tre första satserna är också mycket italienska till lynnet: operasinfonian skymtar och den gamla triosonaten spökar. Men tre år senare, då Mozart skrev den fjärde satsen, hade han stiftat bekantskap med Joseph Haydns kvartetter av år 1771 och 1772, och hans begrepp om kammarmusik hade förändrats (se K 168–173).

K 81 Symfoni (2 o, 2 h, str), D, 3 satser, daterad Rom 25 april 1770. Nytt nummer 73 l.

K 82 Aria (”Se ardire, e speranza” ur Pietro Metastasios operatext ”Demofoonte”), F, för sopran och orkester (2 fl, 2 h, str), daterad Rom 25 april 1770. Nytt nummer 73 o.

K 83 Aria (”Se tutti i mali miei” ur Pietro Metastasios operatext ”Demofoonte”), Ess, för sopran och orkester (2 o, 2 t, str), Rom april–maj 1770. Nytt nummer 73 p.

K 84 Symfoni (2 o, 2 h, str), D, 3 satser, fullbordad i Bologna juli 1770. Nytt nummer 73 q.

K 85 Miserere, 8 delar, för alt, tenor och bas med continuo (orgel), troligen komponerat i Bologna juli–augusti 1770.

Ett av de verk i vilka Mozart – utan större framgång – försökte omsätta padre Martinis kontrapunktiska läror. Nytt nummer 73 s.

K 86 Antifon (”Quaerite primum regnum Dei”), a, för sopran, alt, tenor och bas, skriven i Bologna 9 oktober 1770. Nytt nummer 73 v.

Mozarts prov för medlemskap i Academia Filarmonica i Bologna (se ovan sid. 5). Fader Leopold förklarade att hans son hade klarat provet på en dryg halvtimme, och det är kanske sant, men padre Martinis välvilja och tillrättalägganden lär ha fordrats för godkännande av provet, som nog inte var alldeles akademiskt stilrent.

K 87 ”Mitridate, Rè di Ponto”, opera seria (uvertyr och 23 nummer) i tre akter till text av Vittorio Amadeo Cigna-Santi (efter Racine), komponerad juli–december 1770. Nytt nummer 74 a.

Mozarts första opera seria uppfördes i Milano den 26 december 1770 under stort bifall. Publiken var storbelåten med att sångarna hade fått så många granna arior att exekvera, och sångarna var alltså likaledes nöjda. Det var förmodligen också Mozart, ty han förstod inte bättre – han var ju bara fjorton år gammal. Musikdramatikern i honom hade inte vaknat ännu, endast (liksom i tidigare försök med scenisk musik) rörde sig något i sin fostersömn – här mest i partiturets nr 4, Aspasias g-moll-aria – och i alltför vanlig neapolitansk operastil står Mozarts musik till denna egentligen ganska goda libretto om rivalskap i kärlek och politik mellan en far och hans två söner.

K 88 Aria (”Fra cento affanni” ur Pietro Metastasios operatext ”Artaserse”), C, för sopran och orkester (2 o, 2 h, 2 t, str), Milano februari–mars 1770. Nytt nummer 73 c.

K 89 Kyrie, G, för fem sopraner, förmodligen komponerat i Rom maj 1770. Nytt nummer 73 k.

I tidigare reviderade Köchelupplagor fanns en femstämmig kanon och fyra ”gåtkanons” som nr 89 a I resp. 89 a II; nya nummer är 73 i resp. 73 r.

K 90 Kyrie, d, för fyra sångstämmor och generalbas (orgel), förmodligen skrivet i Salzburg sommaren 1771. Äkta Mozart?

K 91 Kyrie, D, för fyra sångstämmor, stråkar och orgel, troligen skrivet 1774. Riktigare nummer är i så fall 186 i.

K 92 Salve Regina för soli, kör och orkester. Man har starkt betvivlat att Mozart är kompositören.

K 93 Psalm (”De profundis clamavi”), sannolikt ett verk av Carl Georg Reutter.

Som 93 a, b, c och d har Einstein fört upp Anhang 22, K 221, Anhang 21 och K 326; det är inga Mozartverk utan musik av Reutter och Ernst Eberlin.

K 94 Menuett för piano, D, skriven i Bologna mars 1770 eller Rom april 1770. Nytt nummer 73 h.

K 95 Symfoni (2 fl eller o, 2 t, str), D, 4 satser, Rom april 1770. Nytt nummer 73 n.

K 96 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, p, str), C, 4 satser, Milano oktober–november 1771. Nytt nummer 111 b.

K 97 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, p, str), D, 4 satser, Rom april 1770. Nytt nummer 73 m.

K 98 Symfoni (2 o, 2 h, str), F, komponerad 1771 – om den är av Mozart.

K 99 Kassation (2 o, 2 h, str), B, 7 satser, troligen skriven i Salzburg sommaren 1769. Nytt nummer 63 a. Se K 63.

K 100 Serenad (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, str), D, 8 satser, antagligen skriven i Salzburg sommaren 1769. Nytt nummer 62 a.

Verket har måhända framförts som s.k. finalmusik, vilket var serenader med vilka tentanderna i filosofiska fakulteten vid universitetet i Salzburg brukade efter tentamina hylla biskopen och professorerna. Det är alltså glad festmusik, fylld av allsköns effekter.

K 101

K 101 Serenad, (fl, 2 o, fg, 2 h, str), F, (kontradanser, 4 stycken), troligen komponerad i Salzburg för karnevalen 1776. Nytt nummer 250 a.

K 102 Symfonifinal (2 o, 2 h, 2 t, str), C, Salzburg i augusti 1775. Nytt nummer 213 c.

Med detta stycke utvidgade Mozart uvertyren till ”Il Rè pastore” (K 208) till en symfoni.

K 103 Nitton menuetter för orkester (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, str), skrivna i Salzburg för karnevalen 1769. Nytt nummer 61 d.

K 104 Sex menuetter för orkester (piccolafl, 2 o, 2 h, 2 t, str), skrivna i Salzburg för karnevalen 1769. Nytt nummer 61 e.

K 105 Sex menuetter för orkester (fl, 2 o, 2 h, str), skrivna i Salzburg för karnevalen 1769. Nytt nummer 61 f.

K 106 Uvertyr och tre kontradanser (2 o, 2 fg, 2 h, str), skrivna i januari 1790 (tror Einstein som därför ger styckena nr 588 a) eller 1770 (enligt andras åsikt).

K 107 Tre pianokonserter, D, G och Ess, efter sonater av J. Chr. Bach, åstadkomna omkring år 1771.

K 108 ”Regina Coeli”, C, 4 delar, för soli, kör och orkester (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, p, orgel, str), komponerat i Salzburg maj 1771. Nytt nummer 74 d.

Verket är ”briljant” i neapolitansk kyrkomusikalisk stil.

K 109 Litaniae de B.M.V. (5 delar), B, för soli, kör och orkester (3 b, orgel, str), Salzburg maj 1771. Nytt nummer 74 e.

Ett intimare verk än K 108: den italienska briljansen har fått vika för mozartsk innerlighet och känslighet.

K 110 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), G, 4 satser, Salzburg juli 1771. Nytt nummer 75 b.

K 111 ”Ascanio in Alba”, Serenata teatrale (uvertyr och 33 nummer) i två akter till text av Giuseppe Parini, komponerad i Milano augusti–september 1771.

Stycket skrevs på uppdrag av kejsarinnan Maria Theresia till firande av ärkehertig Ferdinands förmälning med prinsessan Maria av Modena och uppfördes den 17 oktober 1771 under så stort bifall att fader Leopold i brev hem hycklade: ”Det gör mig ont, men Wolfgangs serenata har så slagit ut Hasses opera” – ”Ruggiero” som också hörde till festligheterna – ”att jag inte kan beskriva det” (se f.ö. sid. 6 ovan). Musiken i ”Ascanio” är elegant och dekorativ – i styckets utomordentligt enkla handling är det aldrig fråga om något dramatiskt – med koloraturspäckade arior för sångerskorna och fullt utnyttjande av kastratsångaren Giovanni Manzuolis vida register och enorma teknik.

Som 111 a placerar Einstein K 120.

K 112 Symfoni (2 o, 2 h, str), F, 4 satser, daterad Milano 2 november 1771.

K 113 Divertimento, Ess, 4 satser, daterat Milano november 1771.

Ett stycke sällskapsmusik, italienskt i andan och sålunda inte särskilt märkligt för Mozart vid denna tid. Men om verket är att anteckna att Mozart däri för första gången i sitt komponerande skrev för klarinetter. Att så inte skett tidigare berodde på att orkestern i Salzburg saknade klarinettblåsare fram till år 1777. För Salzburg ändrade Mozart fördenskull blåsarbesättningen i verket från 2 klarinetter och 2 horn till 2 oboer, 2 engelska horn, 2 fagotter och 2 horn.

K 114 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 h, str), A, 4 satser, daterad Salzburg 30 december 1771.

K 115 Mässa (Missa brevis, 4 delar), C, för kör och generalbas (orgel), antagligen skriven i Salzburg sommaren 1773. Nytt nummer 166 d.

Mässan är ofullbordad – och man har inte varit främmande för tanken att det kan röra sig om en avskrift av en annan tonsättares verk. Stilen är nämligen ganska sträng enligt gammal tradition.

K 116 Mässa (Missa brevis, 2 delar), F, för kör och stråkar, förmodligen skriven i Salzburg sommaren 1771. Nytt nummer 90 a.

Endast Kyrie är fullbordat.

K 117 Offertorium (”Benedictus sit Deus”) för soli, kör och orkester (2 fl, 2 h, 2 t, p, orgel, str) 3 delar, C, troligen skrivet i Salzburg 1769. Se K 66.

K 118 ”La Betulia liberata”, oratorium (uvertyr och 15 nummer) till text av Pietro Metastasio, komponerat på hemresan från Italien mars–april 1771 och i Salzburg under sommaren. Nytt nummer 74 c.

Verket tillkom på beställning från något håll men tycks inte i det sammanhanget ha blivit uppfört. Mozarts musik följer det neapolitanska oratoriets (J. A. Hasses) stil och tradition, solopartierna dominerar och ariorna är fyllda av smältande melodik.

K 119 Aria (”Der Liebe himmlisches Gefühl”), A, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), till text av okänd diktare, troligen komponerad Wien 1782. Bättre nummer är därför 382 h.

K 120 Final (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, str), D, till uvertyren och det därpå följande andantet i ”Ascanio in Alba” (K 111, nytt nummer därför 111 a), sannolikt förfärdigad i Milano oktober–november 1771.

Det hela kunde därigenom användas som symfoni.

K 121 Allegro, D, för orkester (2 o, 2 h, str), antagligen skrivet i Salzburg våren 1775. Nytt nummer 207 a.

Stycket var troligen avsett att utgöra final i en symfoni, kanske för att göra uvertyren och inledningsandantet i ”La finta giardiniera” (K 196) till en sådan.

K 122 Menuett, Ess, för orkester (2 o, 2 h, str), troligen skriven i Bologna augusti 1770. Nytt nummer 73 t.

K 123 Kontradans, B, för orkester (2 o, 2 h, str), Rom omkring 14 april 1770. Nytt nummer 73 g.

Som 123 a står numera den fyrhändiga pianosonaten K 381.

K 124 Symfoni (2 o, 2 h, str), G, 4 satser, Salzburg 21 februari 1772.

Som 124 A, a och b har Einstein tagit upp tre kyrkosonater; de båda sistnämnda har Köchel som nr 144 och 145.

K 125 Litaniae de venerabili altaris sacramento (9 delar) för soli, kör och orkester (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, orgel, str), Salzburg mars 1772.

Siffran 125 har vid revideringar berikats med 125 a = K 136, 125 b = K 137, 125 c = K 138, 125 d = K 149, 125 e = K 150, 125 f = K 151, 125 g = K 147 och 125 h = K 148.

K 126 ”Il sogno di Scipione”, Serenata drammatica (uvertyr och 12 nummer) till text av Pietro Metastasio, Salzburg mars 1772.

Verket skrevs till installationsfestligheterna för den nye biskopen i Salzburg (se ovan sid. 6) och torde ha uppförts i början av maj 1772. Texten är utomordentlig svag, och Mozart har gjort ett rent rutinarbete i dekorativ musik.

K 127 ”Regina Coeli”, B, 3 delar, för soli, kör och orkester (2 fl, 2 o, 2 h, orgel, str), Salzburg maj 1772.

Liksom K 108 är denna ”Regina Coeli” ett stycke i grann neapolitansk stil.

K 128–130 Symfonier i C och G (2 o, 2 h, str), tresatsiga, samt F (2 fl, 4 h, str), fyrsatsig, skrivna i Salzburg maj 1772.

K 130 a är en nyare beteckning för K 164.

K 131 Divertimento (fl, o, fg, 4 h, str), D, 6 satser, Salzburg juni 1772.

Upplevelserna i Italien – givetvis de musikaliska i första hand – verkade på Mozart som vind på glöd: hans skapandes eld började flamma, växa, bli hetare. Intensiteten i hans musik ökade, han började vidga de musikaliska formerna, det kom i fortsättningen oftare andra tonfall än de konventionella.

Divertimentot K 131 är ett exempel på detta, t.ex. däruti att instrumentbesättningen bl.a. omfattar fyra horn, vilka skänker stor festivitas åt första trion i första menuetten (tredje satsen), åt andra menuetten (femte satsen) och åt det adagio som inleder finalsatsen. Verket är f.ö. trots sin ”sällskaplighet” inte enbart musikalisk konversation: violinerna sjunger ljuvligt och meningsfyllt i andra satsen (skriven för enbart stråkar), och allegrettot (fjärde satsen) är som en genrebild, som en dansscen (en gavott kanske) i en rokokosalong.

K 132–134 Symfonier i Ess (2 o, 4 h, str), D (fl, 2 o, 2 h, 2 t, str) och A (2 fl, 2 h, str), samtliga fyrsatsiga, Salzburg juli och augusti 1772.

Varsel om en nyorientering (se K 131) ger också de tre symfonierna från sommaren 1772. De är inte enbart konventionella, inte som Mozarts tidigare mest underhållning med mycket tämligen löst musikaliskt prat. Ess-dur-symfonin har en andantesats av synnerligen personligt och egensinnigt slag, D-dur-symfonin bjuder i första satsen på överraskningar i den musikaliska formen. Klanggrupperna i orkestern – stråkar och blåsare – står så smått i motsats mot varandra, börjar liksom vilja föra en dialog. Något höll alltså på att hända med Mozart som symfoniker, vilket i de symfonier han skrev ett år senare (K 200, 183 och 201) ledde till en förändring som nästan kan kallas radikal.

Som 134 a och b har i den reviderade Köchelförteckningen placerats K 155 och 156.

K 135 ”Lucio Silla”, Dramma per musica (uvertyr och 23 nummer) i tre akter till text av Giovanni de Gamerra (med ändringar av Pietro Metastasio), komponerat i Salzburg och Milano oktober–december 1772.

Operan uppfördes i Milano den 26 december 1772 och gavs ett tjugutal gånger – en ganska aktningsvärd framgång alltså. Denna berodde sannolikt på att ingenting nytt, inte ens något nyorienterande, förspordes i musiken. Den bjuder på samma sorts konventionella bravur som de flesta

andra italienska seriaoperor – till en text av högst ordinärt slag om erotiskt och politiskt trassel. Musikdramatikern Mozart var fortfarande inte väckt, endast – liksom i ”Mitridate” (K 87) – rörde sig något i sömnen men nästan mindre än där. Rörelserna märks mest i en scen vid en grav – bedömare av verket har talat om tänkbart inflytande från gravscenen i Glucks ”Orfeo”.

Som 135 a har Einstein inordnat Köchels Anhang 109, vilket är skisser till en balett vid namn ”Le gelosie del Serraglio”. Mozart arbetade på verket, som alltså aldrig blev färdigt, i Milano i december 1772. Musikaliska idéer till och i skissen använde han senare i andra sammanhang.

K 136–138 Divertimenti i D, B och F, Salzburg början av 1772. Nya nummer 125 a–c.

Beteckningen divertimento för dessa verk är inte Mozarts. Inte heller vet man om Mozart menade att de skulle spelas med solistisk besättning (som stråkkvartetter) eller korisk (som sinfonior) – det är fråga om tresatsiga kompositioner. Forskningen har lagt sitt senaste ord för sinfoniateorin: Mozart skulle ha skrivit de tre verken för att ha till hands i Milano om något konserttillfälle där skulle yppa sig medan han skrev på ”Lucio Silla” (K 135), ett arbete i vilket han inte ville bli störd med annat komponerande. Stilen i K 136–138 är också buffaartat symfonisk, endast det sista vidlåter det (i andantet och finalen) något kammarmusikaliskt.

K 139 Mässa (Missa solemnis), 7 delar, c/C, för kör och orkester (2 o, 4 t, 3 b, p, orgel, str), troligen komponerad i Wien december 1768. Se K 47 och K 49.

K 140 Mässa (Missa brevis), G – troligen inte ett Mozartverk.

K 141 Te Deum, C, 3 delar, för kör, stråkar och orgel, förmodligen skrivet i Salzburg 1769. Nytt nummer 66 b.

Michael Haydn skrev ett Te Deum 1760, och Mozart har i sin komposition mycket troget följt detta – om han alls skrev detta stycke.

Som 141 a står numera K 161 och 163.

K 142 Tantum ergo, B – troligen inte ett Mozartverk.

K 143 Recitativ och aria (”Quaere superna”), G, för sopran, stråkar och orgel, förmodligen komponerad i Milano februari 1770. Nytt nummer 73 a.

K 144–145 Kyrkosonater i D och F, troligen från början av 1772. Nya nummer 124 a och b.

K 146 Aria (”Kommet her, ihr frechen Sünder”), B, för sopran, stråkar och orgel, troligen komponerad i Salzburg mars–april 1779. Nytt nummer 317 b.

K 147 Sång (”Wie unglücklich bin ich nit”), F, för en röst med piano, förmodligen skriven i Salzburg 1772. Nytt nummer 125 g. Se K 151.

K 148 Sång (”O heiliges Band”), D, för en röst med piano till text av L. Fr. Lenz, förmodligen komponerad i Salzburg 1772. Nytt nummer 125 h. Se K 151.

K 149 ”Die grossmütige Gelassenheit” (”Ich hab’ es längst gesagt”), sång för en röst med piano, B, till text av J. Chr. Günther, förmodligen komponerad i Salzburg 1772. Nytt nummer 125 d. Se K 151.

K 150 ”Geheime Liebe” (”Was ich in Gedanken küsse”), sång för en röst med piano, G, till text av J. Chr. Günther, förmodligen komponerad i Salzburg 1772. Nytt nummer 125 e. Se K 151.

K 151

K 151 ”Die Zufriedenheit im niedrigen Stande” (”Ich trachte nicht nach solchen Dingen”), sång för en röst med piano, F, till text av F. R. L. von Canitz, förmodligen komponerad i Salzburg 1772. Nytt nummer 125 f.

Om alla dessa sånger (lieder) (K 147–151) verkligen är av Mozart så skulle 1772 ha varit något av ett lied-år för honom. Detta är nu inte att fästa mycken vikt vid, ty Mozart var aldrig någon sann liedkompositör och befattade sig aldrig allvarligen med genren. En dikt var för honom endast en anledning att skriva musik – kunde vara det – och hans lieder blev i allmänhet inte tolkningar av dikter, av stämningar och känslor, sällan försök att med musik säga det som orden inte rådde med att få fram. Mozarts lieder blev mer eller mindre à la fransk chanson, ibland är de liksom instrumentalt anlagda. K 149–151 erinrar sålunda om de kantatartade lieder som Ph. E. Bach och den s.k. Berlinskolan frambragte, K 148 är som en långsam menuett.

K 152 Canzonetta (”Ridente la calma”), F, för en röst med piano, förmodligen komponerad i Salzburg 1775 – av Mozart? Nytt nummer 210 a.

K 153–154 Fugor i Ess och g för piano (ofullbordade), kanske skrivna i Wien 1782. Nya nummer 375 f och 385 k.

K 155–160 Stråkkvartetter i D, G, C, F, B och Ess, tresatsiga, komponerade i (155) Bözen oktober–november 1772, (156) Milano slutet av 1772, (157–158) Milano omkring nyåret 1773, (159–160) Milano (och Salzburg) nyåret 1773. Nya nummer för 155–156 och 160 är resp. 134 a och b och 159 a.

K 155 och 158 kallas ibland divertimento – Mozart tycks i dessa verk alternativt ha kunnat tänka sig en korisk besättning. Men divertimentomusik är det knappast fråga om ens i dessa båda: de sex kvartetterna K 155–160 vittnar om att Mozart hade börjat bli medveten om skillnaden mellan kammarmusik och symfonisk musik eller orkestral ”sällskapsmusik” (divertimento etc.), hade börjat förstå den intimitet och innerlighet, graciös eller känslodjup, som sann kammarmusik skall ha. Dessa italienska kvartetter bär många varsel om de kommande stora mozartska kvartetterna: där finns i K 156 ett adagio i e moll av utsökt kammarmusikalisk förtätning – Einstein säger f.ö. i sin Mozartmonografi att denna kvartett ”är i sin art fulländad, och man vågar knappast anbefalla den åt en tid som kanske inte längre har sinne för ett sådant på en gång flyktigt och evigt lyckoögonblick” – där finns i K 157 en första sats som redan i anslaget äger den samtidiga grace och styrka som så ofta utmärker Mozarts musik i C dur (t.ex. stråkkvartetten K 465, stråkkvintetten K 515, pianokonserten K 467), där finns i K 159 starka stämningsmotsättningar mellan satserna (det inledande i hållningen lätt reserverade men personligt accentuerade andantet i B dur, den lidelsefulla mellansatsen i mörkt g moll, det litet vällustiga finalrondot i B dur).

Nya nummer i gruppen 155–160 är 158 a för K 165, 159 a för K 160, 159 b för K 186 och 159 d för K 166.

K 161 och 163 Symfoni (2 fl, 2 ob, 2 h, 2 t, p, str), D, bestående av uvertyren och det inledande andantet till ”Il sogno di Scipione” (K 126), komponerade i Salzburg mars 1772, och en finalsats, förmodligen skriven i Milano vid slutet av samma år. Nytt nummer 141 a.

Ett stycke ”Gebrauchsmusik” alltså av samma art som K 120 och 121.

Som 161 a är inordnat K 184 och som 161 b K 199.

K 162 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, str), C, 3 satser, daterad Salzburg 19 eller 29 april 1773.

Som 162 b står numera K 181.

K 163 se K 161.

K 164 Sex menuetter för orkester (fl, 2 o, 2 t eller h, str), Salzburg juni 1772. Nytt nummer 130 a.

K 165 Motett (”Exsultate, jubilate”) för sopran och orkester (2 o, 2 h, orgel, str), Milano i mitten av januari 1773. Nytt nummer 158 a.

Stycket skrevs för en kastratsångare vid namn Rauzzini. Det har tre delar och är byggt som en liten konsert där solostämman är vokal. Stilen är klart italiensk. Sopraner som vill demonstrera stor teknisk skicklighet har gärna framfört det – särskilt ”Alleluja” (tredje satsen) är anlagt på briljans.

K 166 Divertimento (2 o, 2 engelska horn, 2 k, 2 fg, 2 h), 4 satser, Ess, daterat Salzburg 24 mars 1773. Nytt nummer 159 d.

Enkel men elegant och slagkraftig friluftsmusik, förmodligen – liksom K 186 (= 159 b) – skriven på uppdrag av någon i Milano; den starka blåsarbesättningen (två vardera av oboe, klarinett, engelskt horn och valthorn) tyder på friluftsbruk, klarinetter (som inte fanns i Salzburg vid denna tid) på Milano.

Som 166 e sätter den nyaste Köchelförteckningen K 223 och som 166 f, g och h Köchels Anhang 18, 19 och 23: två påbörjade Kyrie och en likaledes ofullbordad psalm, med vilka Mozart sysslade i Salzburg sommaren 1773.

K 167 Mässa (Missa in honorem SS:mae Trinitatis), 7 delar, C, Salzburg juni 1773.

Verket, som naturligtvis har blivit kallat Trinitatismässan, är en solenn mässa, dock koncentrerad till formatet – biskop Colloredo var ingen vän av långa visor – och endast för kör men med en pampig orkester som bl.a. innehåller fyra trumpeter och pukor (dessutom 2 o, orgel, str), ty stått älskade biskopen. Mozart har något överbetonat det symfoniskt orkestrala i det musikaliska formspel han bedrivit i verket: Kyrie och Gloria är utformade som sonatsatser och Credo har rondoform.

Till numret 167 hänför den reviderade Köchelförteckningen K 205, 290, 185 och 189 som resp. 167 A, 167 AB, 167 a och 167 b.

K 168–173 Stråkkvartetter i F, A, C, Ess, B och d, fyrsatsiga, komponerade i Wien augusti (de fyra första) och september 1773.

De italienska kvartetterna (K 155–160) hade inneburit en nyorientering i Mozarts inställning till kammarmusiken. Tre kvarts år senare skrev han alltså ytterligare sex kvartetter, och de innebar likaledes en nyorientering men av annan art psykologiskt sett. Det vaknande medvetande om kammarmusikens väsen som de italienska kvartetterna röjer, var resultatet av en tilltagande inre mognad. Det nya i de wienska kvartetterna från sommaren 1773 var resultatet av upplevelsen av Joseph Haydns kvartetter från 1771 och 1772. Den upplevelsen ledde inte till ett omedelbart ytterligare mognande hos Mozart, den kom honom i stället att liksom glömma sig själv och kasta sig i Haydns armar. Haydn hade tröttnat på den ”galanta” stil i vilken han så länge hade producerat sig och strävade i de nämnda kvartetterna till fördjupning och allvar i sitt musikaliska skapande. Vägen dit trodde han sig ha funnit i ett polyfont skrivsätt, inte direkt i sträng kontrapunktisk stil men i reverenser för kontrapunkten och fugan. Mozart förstod inte det krisartade i Haydns stilsvängning, men han imponerades oerhört av det tonspråk Haydn nu förde och tog sig till att imitera det. Haydn hade i en av sina kvartetter skrivit en förstasats i variationsform, Mozart gjorde likadant i C-dur-kvartetten; Haydn hade lekt med fugans teknik i finalen till ett par av sina kvartetter, Mozart gjorde likaså i F-dur-kvartetten och d-moll-kvartetten osv. Och sedan kom han av sig i sitt stråkkvartettkomponerande, och det dröjde nästan tio år tills han skrev stråkkvartett igen (K 387).

Som 168 a nämner Einstein en menuett för stråkkvartett som Mozart kanske skrev i Wien i augusti 1773, och omtyder K 180 till 173 c, K 182 till 173 dA och K 183 till 173 dB.

K 174 Stråkkvintett, B, 4 satser, daterad Salzburg december 1773.

På denna sin första stråkkvintett nedlade Mozart mycket arbete. Han påbörjade den på våren 1773 efter en impuls från Michael Haydns stråkkvintett (notturno) i C, som skrevs i februari nämnda år – och med Luigi Boccherinis kvintetter i minne. När sedan Haydn i december framvisade en ny kvintett fann sig Mozart föranlåten att omarbeta sitt verk. Han blev nöjd med det, talade välvilligt om det ännu 1778 men gav sig inte på nytt i kast med genren förrän 1787 (K 515). Det blev då en till andan helt annan musik ty B-dur-kvintetten är ingen sann kammarmusik utan ett tämligen divertimentoartat verk. I alla sina stråkkvintetter använder Mozart två altfioler. Det var brukligt på hans tid, och f.ö. tyckte han om instrumentet och förstod att – även i B-dur-kvintetten – avlocka det intressanta och tjusande tonfall och åtbörder.

K 175 Konsert, D, för piano och orkester (2 o, 2 h, 2 t, p, str), 3 satser, daterad Salzburg december 1773.

Mozarts första helt egna pianokonsert låter ana hans kommande storhet på området – man skulle vilja säga väldighet om inte ordet passade så illa med Mozart; hans storhet hade sällan något med kvantitet eller med majestät att göra. Ty även om verket är främst ett älskvärt, emellanåt ståtligt musicerande, så märks där den större intensitet och det djupare mognadens allvar som började tränga fram i Mozarts musik just året 1773 – mest frappant i g-moll-symfonin K 183. I pianokonserten visas också en vilja och en förmåga till på en gång gediget och delikat, ibland finurligt musikaliskt arbete, icke ett arbete till blott ett demonstrerande därav utan ett arbete som föds ur ingivelse och som leder till ingivelse, icke ett arbete som lyssnaren förnimmer som sådant, men som partiturstuderanden om han vill kan se som sådant och bli över sig given av förtjusning åt. I denna konsert antyds nämligen redan det raffinerade växelspel mellan pianot och orkestern (vars blåsare här är tjusande aktiva), vilket skapar den speciella musikaliska plastik som bara Mozarts musik – och kanske framförallt hans pianokonserter – äger. Det är inte ett dramatiskt och kontrasthårt växelspel – så dramatiker Mozart än var – utan ett de fina nyansernas, de smidiga inglidningarnas växelspel.

I finalsatsen till konserten roar sig Mozart något med kontrapunktiska konster. Det är inte fråga om någon tyngande ”lärdom”. Men när Mozart i mars 1782 skulle spela konserten i Wien vågade han inte visa en final i denna dräkt. Han skrev en ny (K 382), ett rondo – eller snarare en variationssats – lätt och humoristiskt till lynnet. Den nya satsen bryter stilen i konserten. Det var Mozarts första eftergift för wienarnas musikaliska smak.

K 176 Sexton menuetter för orkester (2 fl 2 o, fg, 2 h, 2 t, str), Salzburg december 1773.

K 177 ”Offertorium sub exposito venerabili” – av Leopold Mozart.

K 178 Aria. (”Ah, spiegarti, o Dio”), A, för sopran med piano, sannolikt komponerad i Wien i juni 1783. Nytt nummer 417 e.

Stycket var förmodligen avsett som inlägg i Pasquale Anfossis opera ”Il curioso indiscreto”. Se K 418.

K 179 Variationer (12 stycken), C, för piano över en menuett av J. Chr. Fischer, sannolikt skrivna i Salzburg sommaren 1774. Nytt nummer 189 a.

Mozart hade länge dessa variationer på sin repertoar som virtuost paradnummer och spelade dem t.ex. för kurfursten i Mannheim 1777 och i hertiginnan de Chabots salong i Paris 1778.

K 180 Variationer (6 stycken), G, för piano över ett tema av Antonio Salieri (ur operan ”La fiera di Venezia”), troligen skrivna i Wien hösten 1773. Nytt nummer 173 c.

K 181 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, str), D, 3 satser, daterad Salzburg 19 maj 1773. Nytt nummer 162 b.

K 182 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 h, str), B, 3 satser, daterad Salzburg 3 oktober 1773. Nytt nummer 173 dA.

K 183 Symfoni (2 o, 2 fg, 4 h, str), g, 4 satser, daterad Salzburg 5 oktober 1773. Nytt nummer 173 dB.

Två dagar ligger det mellan dateringarna av B-dur-symfonin K 182 och g-moll-symfonin K 183. Två världar representerar de. B-dur-symfonin är mycket allmänt och lätt italiensk till karaktären – små försök till dramatik i första satsens genomföring skymmer inte detta faktum – g-moll-symfonin är det första verkligt påtagliga utslaget i Mozarts skapande av det mörka i hans väsen.

Inför det mesta av Mozarts musik i molltonart – hela verk eller enstaka satser – har vi en känsla av att ett inre tryck hos honom har tvingat fram den mörka tonarten. Den musik Mozarts samtida var vana vid och ville ha var konventionellt älskvärd musik. Det betydde musik i durtonart, och i dur gick den allra mesta musiken under 1700-talet – utanför operan och i någon mån kyrkomusiken (enkannerligen Sebastian Bachs). Mozart var i högsta grad ett barn av sin tid, och dessutom höll han på konstnärlig tukt och konstnärens självtukt (”musiken får inte ens i de hemskaste situationer såra örat utan måste även då behaga, det vill säga alltid förbli musik”, står det i hans berömda brev om arbetet på ”Enleveringen” – se ovan sid. 17). Han skrev alltså helst i durtonart även när han inte ville vara enbart konventionell eller älskvärd, då drag av sorg och demoni kan gå som mörka ränningar i tonväven – låt oss som enda markanta exempel peka på takterna 19–27 och 47–56 i Jupitersymfonins andra sats.

Men när Mozart talar helt i moll tar vi det därför s.a.s. hårt, förnimmer det som en hans personliga uppgörelse. Vad som görs upp vet vi aldrig – Mozart var ingen dagbokskompositör, har någon träffande sagt – hur häftigt hans inre uppror var törs vi inte heller bedöma även om vi vill tro att de våldsamma pianokonserterna i d moll (K 466) och c moll (K 491) har allvarligare bakgrund än t.ex. den elegiska mellansatsen i A-dur-konserten (K 488). Mest uppriven förefaller Mozart oss då han har gripit till g moll – i t.ex. stråkkvintetten K 516, symfonin K 550 – g moll synes oss som hans svartaste tonart.

Den ”lilla” g-moll-symfonin K 183 står nu alltså likaledes fram som ett expressivt. dokument, så hämningslöst som Mozarts estetik tillät. Genast vid första satsens början blottar den breda oboemelodin mot stråkarnas synkoper och det följande häftiga unisonot den själsliga upprördheten liksom sidotemats fortissimoinbrott efter huvudtemats förtonande i pianissimo och genomföringens snubblande imitationer. Andantesatsen går visserligen i dur (Ess) men bärs av ett suckans motiv – satsen varslar liksom om Paminas vemod i ”Trollflöjten”. Menuetten är fylld av trots, endast trion bryter sig ut ur verkets atmosfär av beklämdhet genom sin muntra folkdansartade melodik. Men i finalen är hetsen tillbaka, stegras till nära nog vildhet.

Den ”lilla” g-moll-symfonin är liten endast i förhållande till Mozarts egen större i samma tonart. Den är i tonspråket, i formens säkerhet, i instrumentationens kraft och effektivitet – till vilken inte minst de fyra hornen bidrar – ett märkligt moget verk av en sjuttonåring och, kan man tycka, ett nästan gripande vittnesbörd om en ynglings smärta.

Se för övrigt K 200.

K 184 Symfoni (Uvertyr), (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, str), Ess,3 satser, daterad 30 mars 1773. Nytt nummer 161 a.

Verket, som alltså är skrivet för g-moll-symfonin (K 183), är italienskt till sin läggning, dock tämligen storvulet i första satsen och fint dialogiserande i andantet; finalen är däremot ett lättare gods. Det har använts som uvertyr till ett skådespel benämnt ”Lanassa”, författat av en K. M. Plümicke och flitigt spelat i Tyskland på 1780-talet.

K 185 Serenad (2 fl, 2 o, 2 h, 2 t, str), D, 7 satser, förmodligen skriven i Wien juni–augusti 1773. Nytt nummer 167 a.

Kring ändamålet med denna serenad har de lärde något grubblat. Den teorin har lagts fram att musiken skulle ha skrivits med anledning av J. E. von Antretters bröllop – han tillhörde en av de finare familjerna i Salzburg – eller att den skulle ha varit namnsdagsmusik för hans mor. Eller också skulle detta senare ha gällt divertimentot K 205. En annan teori är därför att serenaden skulle ha varit s.k. finalmusik (se K 100). I varje fall kallas den ibland ”Antretterserenaden”.

K 186 Divertimento (2 o, 2 engelska horn, 2 k, 2 fg, 2 h), B, 5 satser, troligen komponerat i Milano i mars 1773. Nytt nummer 159 b. Se K 166.

Till K 186 har den nyare forskningen hänfört: som 186 a K 201, som 186 b K 202, som 186 c K 358, som 186 d K 195, som 186 E K 190, som 186 e K 191, som 186 f K 192, som 186 g K 193, som 186 h K 194 och som 186 i K 91.

K 187 Divertimento, C – bestående av tio satser (stycken) av J. Starzer och Chr. W. Gluck (delvis ur operan ”Paride ed Elena”), möjligen sammanställda och bearbetade av Mozart.

K 188 Divertimento, C, 6 satser, sannolikt skrivet i Salzburg i början av år 1776. Nytt nummer 240 b.

Typisk utomhusmusik för enbart blåsare (2 fl, 6 t) och pukor (4) med lekfull treklangsmelodik och enkel harmonik.

K 189 Marsch (2 fl, 2 h, 2 t, str), D, troligen skriven i Wien juli–augusti 1773 som inlednings- och avslutningsstycke till serenaden K 185. Nytt nummer 167 b.

Under numret 189 inrangeras numera som 189 a K 179, som 189 b K 203, som 189 c K 237, som 189 d K 279, som 189 e K 280, som 189 f K 281, som 189 g K 282, som 189 h K 283 och som 189 k K 200.

K 190 Concertone, C, 3 satser, för två solovioliner och orkester (2 o, 2 h, 2 t, str), daterad Salzburg 31 maj 1774. Nytt nummer 186 E.

Ett Mozarts första försök till concerto grosso eller sinfonia concertante, italienskt påverkad i melodiken.

K 191 Konsert, B, för fagott och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg 4 juni 1774. Nytt nummer 186 e.

Det är inte bekant om verket skrevs för något speciellt tillfälle eller för någon viss fagottblåsare, men soloinstrumentet har skickligt utnyttjats, och konserten är fylld av musikantisk lust.

K 192 Mässa (Missa brevis), 7 delar, F, för soli, kör, stråkar och orgel, daterad Salzburg 24 juni 1774. Nytt nummer 186 f.

Den intressantalite delen i denna mässa är Credo, som fullständigt domineras av Mozarts ”devis”.

K 193 Dixit och Magnificat, C, för kör och orkester (2 t, p, orgel, str), daterade Salzburg juli 1774. Nytt nummer 186 g.

Ett par pompösa stycken, troligen avsedda för en vesper vid någon större kyrklig högtid. ”Devisen” skymtar i Magnificat.

K 194 Mässa (Missa brevis),6 delar, D, för soli, kör, stråkar och orgel, daterad Salzburg 8 augusti 1774. Nytt nummer 186 h.

K 195 Litaniae Lauretanae, D, 5 delar, för soli, kör och orkester (2 o, 2 h, orgel, str), sannolikt komponerad i Salzburg våren 1774. Nytt nummer 186 d.

K 196 ”La finta giardiniera”, opera buffa (uvertyr och 28 nummer) i tre akter till en text, ursprungligen kanske skriven av Ranieri Calzabigi, bearbetad av Marco Coltellini. Operan komponerades i Salzburg och München september 1774 – januari 1775.

”La finta giardiniera” tillkom på uppdrag från München och uppfördes där den 13 januari 1775 under ett våldsamt bifall, vilket ekade i Mozarts brev hem till modern: ”I går gick min opera över scenen och gjorde en sådan lycka att jag omöjligt kan beskriva larmet för mamma. För det första var teatern så packad med folk att många måste avvisas, och efter varje aria var det ett förfärligt oväsen med applåder och rop: Viva maestro. Även deras högheter kurfurstinnan och änkefurstinnan ropade bravo åt mig. När operan var slut och under pausen, då det brukar vara tyst tills baletten börjar, gjorde man ingenting annat än klappade händer och skrek bravo...”

Det var alltså en stor framgång men alls ingen avgörande. I Italien togs stycket aldrig upp. Först 1779 spelades det av ett tyskt turnésällskap som sångspel (på tyska under namnet ”Das verstellte Gärtnermädchen”) och några få gånger till gavs det i Tyskland som ”komisk opera”.

Men det är inte heller något starkt verk. Okritiskt hade Mozart störtat sig över den erbjudna texten – sugen som han var på att skriva opera och komma sig fram som operakomponist – en fjollig och rörig förväxlings-, förklädnads- och misstagshistoria, en berättelse med mycket litet sann mänsklighet uti. Ett halvår före Mozart hade den tonsatts av italienaren Pasquale Anfossi, som inte hade gjort mera åt och av den än den var värd. Mozart torde ha känt till sin föregångares partitur, ty den formella uppläggningen av hans eget verk är likartad. Men fastän Mozarts enda ambition med stycket var att så väl som möjligt uppfylla beställarens önskningar och ta hänsyn till de sångare som skulle medverka vid föreställningen, så – kanske förorsakat av vissa allvarliga moment i pjäsen – började dramatikern och psykologen Mozart att något röra på sig i en del av operans nummer. Där finns sålunda ett par kvickt karikatyriska anor lagda i munnen på Don Anchise, ”il podestà”, en gammal inbilsk narr – det är partiturets nr 3 ”Dentro il mio petto”, och nr 17, ”Una damina”, i vilken senare man har tyckt sig se liksom en förstudie till Bartolos aria i ”Figaros bröllop”. Där finns också ett par känslosamma arior för vilka Mozart uppenbarligen har varit verkligt engagerad: Sandrinas ”Geme la Tortorella” (nr 11) och hennes stora scen ”Crudeli fermate” (nr 21).

Någon stor och sann musikdramatik bjuder ”La finta giardiniera” emellertid inte på, men där uppenbarar sig mycken god, ställvis tjusande delikat musik.

Som 196 a placeras numera K Anhang 16, ett ofullbordat Kyrie från januari 1775; som 196 b K 220, som 196 c K 292 och som 196 d K Anhang 230, en försvunnen fagottkonsert som Mozart kanske skrev i början av år 1775.

K 197 Tantum ergo – sannolikt inte av Mozart.

K 198 Offertorium (”Sub tuum praesidium”) – sannolikt inte av Mozart.

K 199 Symfoni (2 fl, 2 h, str), G, 3 satser daterad 10/16 april 1773. Nytt nummer 161 b.

K 200 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, p, str), C, 4 satser, daterad Salzburg 17 november 1774. Nytt nummer 189 k.

Nio symfonier skrev Mozart åren 1773 och 1774. Tre av dem intar en särställning: g-moll-symfonin K 183 A-dur-symfonin K 201 och C-dur-symfonin K 200. Det är en märklig symfonitriad från en och samma tidsperiod i Mozarts liv, på sätt och vis lika märklig som den triad från år 1788 vilken avslutade hans symfoniska skapande. I de tre symfonierna från 1773–74 sker nämligen en stor förändring hos Mozart som symfoniker: han kastar loss från den italienska sinfonian. Han vill i dessa sina symfonier – och givetvis i dem från senare år – mer än enbart underhållning, mer än musik som bara är ytlig konversation eller bakgrund till en sådan, mer än musik som intet annat är än dekorativt

tonfärgspel. Han vill musik som skall ordentligt uppmärksammas och så att säga även höras med intellektet och erfaras med känslan, han vill ett verkligt musikaliskt skeende.

Om g-moll-symfonin och dess alldeles speciella atmosfär har redan talats (se K 183). Den inte bara visar en tendens, den är ett personligt dokument. C-dur-symfonin går däremot, trots att den är den sista i trion, inte mycket längre än till att visa tendensen, rapportera förändringen – men den gör det tydligt. Inte i sin allmänna anda, som är buffonesk och idel feststämning, men i en rad raffinerade detaljer som liksom hugger tag i lyssnaren, ger honom ilningar av förtjusning, kommer honom att koppla på sitt reflekterande. Det är tematiskt arbete som det i första satsens genomföring, kort men intensiv (takt 68–91), det är instrumentationsfinesser som hornens svar på temat i menuetten – det klingar som klockor (takt 4–6, 28–30) – det är den muntra dialogen mellan soli och tutti hela sista satsen igenom, det är det uppsluppna crescendo (nästan som ett s.k. Mannheimcrescendo) som rusar bort med finalen och hela symfonin (från takt 179 och till slutet).

Kuriöst är varslet i andra satsen och sista satsen om Monostatos tonfall i finalen till första akten i ”Trollflöjten”.

K 201

K 201 Symfoni (2 o, 2 h, str), A, 4 satser, daterad Salzburg 6 april 1774. Nytt nummer 186 a.

A-dur-symfonin, nummer två i den märkliga symfonitriaden från år 1773–74 (se K 200 och 183), är något av en syntes av italienskt melodiskt soligt lynne och tyskt kontrapunktiskt allvar. Redan den första utvecklingen av huvudtemat i första satsen (takt 13–19) röjer vad som är på färde: mot oboernas och hornens stillaliggande sätter stråkarna in temat imitatoriskt. Så kammarmusikaliskt intensivt det klingar, vilken vitalisering av temat och hela det musikaliska skeendet bara dessa takter är! Ingen italiensk sinfonia från samma tid kan uppvisa något dylikt – och ingen samtida italiensk musikpublik skulle ha uppskattat det. Det är som ett förebud till kontrapunktiken i Haffnersymfonin (K 385) och Pragsymfonin (K 504).

Den nya andan genomsyrar hela verket. Den klingar ur stråkarnas okonventionella figurer och i blåsarnas balanserade uppträdande. Den framträder i menuetten – en av Mozarts spirituellaste – som växlar mellan sirlig rokokograce och häftiga gester, nästan erinrande om Beethovens. Den strålar ur den temperamentsmättade, rytmiskt vassa finalen, som kan uppvisa Mozarts hittills mest dramatiska genomföringsparti (takt 61–99).

K 202 Symfoni (2 o, 2 h, 2 t, str), D, 4 satser, daterad Salzburg 5 maj 1774. Nytt nummer 186 b.

Denna sista symfoni före det fyraåriga uppehållet i Mozarts produktion på området – nästa symfoni kom inte förrän i Paris 1778 (K 297) – innebar inte direkt en avmattning efter den märkliga triaden K 183, 200 och 201 och inte heller något återfall i italiensk sinfoniastil, men den kan inte värdigt ställas vid sidan av de tre ”stora”. Betecknande är också att Mozart presenterade dessa för wienarna på 1780-talet men inte D-dur-symfonin. Dess bästa sats är den första, som visar samma teknik i byggnaden som g-moll- och A-dur-symfonierna men som inte har försetts med ett liknande fullvärdigt material att bygga med.

K 203 Serenad (2 fl, 2 o, fg, 2 h, 2 t, str), D, 8 satser, daterad Salzburg augusti 1774. Nytt nummer 189 b.

Det har påstått men kan inte bevisas att denna serenad skrevs till ett firande av biskop Colloredos namnsdag: benämningen Colloredoserenaden sätts emellertid ibland på den. Verkets ståtlighet pekar onekligen på en märkligare användning av det än blott och bart som s.k. finalmusik (se K 100;): det har åtta satser (om inte nio, se nedan om K 237), och satserna 2–4 är en violinkonsert i B – fullt utvecklad, inte bara en episod – som alltså har byggts in i serenaden. Sjätte satsen är ett tjusande

stycke, ett riktigt nattstycke – så raffinerat altfiolernas surr är! – trion till den andra menuetten (femte satsen) är mättat romantisk. Biskop Colloredo hade vid tiden för serenadens tillkomst av musiken att döma ännu inte blivit Mozart förhatlig – om nu alltså serenaden är skriven för biskopen.

Den marsch i D som Köchel gav numret 237 och som omnumrerats till 189 c, torde ha varit avsedd som inledning till och avslutning på serenaden.

K 204 Serenad (2 fl, 2 o, fg, 2 h, 2 t, str), D, 7 satser, daterad Salzburg 5 augusti 1775. Nytt nummer 213 a.

Serenaden skrevs förmodligen till att vara s.k. finalmusik (se K 100) för ”logikerna” (första årskursen i filosofi) vid Salzburgs universitet. Det är ett humörfriskt verk, särskilt sista satsen som är sant studentikost uppsluppen i allegropartierna. Genomföringen i första satsen är nästan fräck i sin djärvhet.

K 205 Divertimento (fg, 2 h, str), D, 5 satser, troligen komponerat i Salzburg i juli 1773. Nytt nummer 167 A.

Verket var kanske namnsdagsmusik för fru von Antretter i Salzburg (se K 185), eller var det musik för någon trädgårdsfest i Wien, eventuellt hos dr Mesmer; i så fall torde det vara skrivet i Wien. I varje fall är K 205 en problemfri och behagfull musik för en ljum och doftrik sommarnatt och för ett 1700-tals högreståndssällskap. Detta sällskap kunde i andra och tredje satserna beundra en soloviolinists varma ton och virtuosa talanger.

Den marsch i D som bär Köchelnumret 290 vill Einstein beteckna 167 AB, i den tron att den tjänstgjorde som inledning och avslutning till K 205.

Som 205 a sätter Einstein K 222 och som 205 b K 284.

K 206 Marsch = nr 8 i operan ”Idomeneo” (K 366).

Som 206 a inordnar Einstein en försvunnen violoncellkonsert vilken Mozart skulle ha skrivit i Salzburg i mars 1775.

K 207 Konsert, B, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg 14 april 1775.

B-dur-konserten är den första av de fem violinkonserter (de övriga är K 211, 216, 218 och 219 – se resp. nummer) som Mozart år 1775 skrev för eget bruk – han var konsertmästare i biskopens orkester och hade vissa solistiska förpliktelser – eller möjligen för Antonio Brunetti, som blev hans efterträdare på nämnda konsertmästarpost. Denna första konsert bär tydliga spår av studier av konserter från äldre tid (av t.ex. Corelli och Vivaldi) och bjuder inte på mycket som är klart mozartskt personligt.

207 a har av den nyare forskningen ansetts vara ett lämpligare nummer för K 121.

K 208 ”Il Rè pastore”, dramma per musica (uvertyr och 14 nummer) i två akter till text av Pietro Metastasio, skrivet i Salzburg i april 1775 som festspel till ärkehertig Maximilians besök i staden, uppfört där den 23 april.

Metastasios text hör till hans svagaste – ariornas än heroiska, än pastorala verssvammel har knappast med handlingen att göra – och något musikdramatiskt vidlåder alltså inte detta Mozarts verk. Men enbart konventionell är inte hans musik. Där finns en viss värme och en del påtagliga personliga drag, t.ex. i nr 10, en aria i rondoform i vilken man förnimmer den för Mozart ganska typiska växlingen mellan eldighet och mild känslosamhet, och i nr 7, den duett som avslutar första akten och som är mättad av rokokosvärmeri. Uvertyren till operan är för första gången hos Mozart ett ensatsigt stycke med gott tematiskt arbete, tämligen fjärran från den banala italienska operasinfonian.

K 209 Aria (”Si mostra la sorte”), D, för tenor och orkester (2 fl, 2 h, str), daterad Salzburg 19 maj 1775.

Förmodligen var denna aria, i spirituell buffonesk anda, liksom K 210 avsedd som inlaga i någon italiensk opera som uppfördes i Salzburg.

Ett fragment av en basaria (”Un dente guasto”) betecknar Einstein som 209 a.

K 210 Aria (”Con ossequio, con rispetto”), C, för tenor och orkester (2 o, 2 h, str), daterad Salzburg maj 1775.

Se K 209.

K 152 har fått det nya numret 210 a.

K 211 Konsert, D, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg 14 juni 1775.

Även denna Mozarts violinkonsert nr 2 är tämligen konventionell i anläggningen, i vissa avseenden nästan mera primitiv än den första (K 207). Den har serenadkaraktär, ett drag som f.ö. mer eller mindre vidlåder alla Mozarts violinkonserter, även de mognare K 216, 218 och 219. Hans violinkonserter når aldrig hans pianokonserters djup och lödighet.

K 212 Kyrkosonat, B, skriven i Salzburg juli 1775.

K 213 Divertimento, F, 4 satser, daterat Salzburg juli 1775.

Verket kan vara skrivet som taffelmusik för biskopshovet. Men annars är det typisk utemusik, trädgårdsmusik – ja, taffeln kan ju ha varit framdukad i någon lövsal – för en klart salzburgsk blåsarbesättning (två oboer, två fagotter, två horn; inga klarinetter alltså, se K 113), utformad i en primitiv sonatsats och i enkla dansformer – och liknande karaktär har andra blåsardivertimenton från de närmast följande åren (K 240, 252, 253, 270, 289).

K 214 Marsch, C, för orkester (2 o, 2 h, 2 t, str), daterad Salzburg 20 augusti 1775.

K 215 Marsch, D, för orkester (2 o, 2 h, 2 t, str), daterad Salzburg augusti 1775. Nytt nummer 213 b.

Troligen inlednings- och avslutningsstycke till K 204.

K 216 Konsert, G, för violin och orkester (2 fl, 2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg 12 september 1775.

Om detta verk tar Einstein i sin Mozartbiografi till stora ord: ”Om det ges ett under i Mozarts skapande så är det tillkomsten av denna konsert.” Han menar att det gick så fort: i juni skrev Mozart en konsert (K 211) av synnerligen konventionellt slag, och tre månader senare skrev han en ny, visserligen enkel i strukturen men rik på teman – i vilkas utveckling också orkestern får göra sig hörd och så att säga ha en mening – och framförallt starkt personlig i uttrycket. I adagiosatsen möter vi för första gången i fullödigt uttryck en melodisk svärmiskhet av Mozarts speciella art och anda; satsens milda ljuvlighet stryks under av att flöjter har fått ersätta de andra satsernas oboer. I finalrondot flödar Mozarts idérikedom och leklust – där kommer t.ex. en andanteepisod i moll som låter som en fransk romans (takt 252–264), vilken avlöses av en visa, fylld av tyskt gemyt, med lustiga musetteklanger (takt 264–288). Och vilket överlägset raffinerat sätt att sluta stycken demonstreras inte i denna konsert; soloviolinens överraskande pånyttsjungande i adagiots sista takter, blåsarna som i finalens sista takter lämnar scenen tom genom att liksom springa efter stråkarna som redan gått.

Se vidare K 219.

K 217 Aria (”Voi avete un cor fedele”), G, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), till text efter Carlo Goldini, daterad Salzburg 26 oktober 1775.

Arian var avsedd som inlaga i Baldasare Galuppis opera buffa ”Le nozze di Dorina”. Den ger vid handen hur väl Mozart redan förstod att opera buffas dramatiska möjligheter var vida överlägsna opera serias. Arian har rondoform, men både temat och episoderna i formen varieras, utvecklas dramatiskt, antyder ett skeende på scenen. Psykologen Mozart röjer sig i ett stycke som detta, det är ett varsel om vad som skulle komma i t.ex. ”Cosi fan tutte”.

K 218 Konsert, D, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg oktober 1775.

Se K 219.

K 219 Konsert, A, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg 20 december 1775.

För D-dur-konserten K 218 har Mozart uppenbarligen haft en ca tio år äldre violinkonsert av Luigi Boccherini som modell. Han har följt förebilden ganska noga: samma tonart, samma anläggning i stort, vissa likartade teman. Ändå är hans konsert genuint mozartsk: i värmen och själfullheten, i tonspråkets fyndighet, i frånvaron av allt som bara är effekt och virtuoseri. Han kallade verket ”Strassburgerkonserten” därför att han i rondot hade mer eller mindre citerat en musette, ”Ballo Strasburghese”, i Carl Dittersdorfs s.k. karnevalssymfoni.

Och A-dur-konserten K 219 är kanske den finaste av Mozarts fem violinkonserter – vi har bara fem som är otvivelaktigt äkta (se K 268 och 271 a). Den utsänder ett säreget ljus, en sällsam andlig förfining som aldrig störs men i högsta grad berikas av de många ”surpriserna”, t.ex. solofiolens första insats – liksom i en improvisation – i inledningssatsen (takt 40–45) och inslaget i sista satsen av ”turkisk musik” (takt 131–262), som så verkningsfullt kontrasterar mot det stillsamma menuettempo som är satsens ursprungliga och egentliga.

K 220 Missa brevis, C, 7 delar, för soli, kör och orkester (2 t, p, orgel, str), troligen komponerad i München januari 1775. Nytt nummer 196 b.

Denna mässa har blivit kallad ”Spatzenmesse”, ”Sparvmässan”, därför att en ackompanjemangsfigur i fiolerna i Credo erinrar om det enkla kvitter en gråsparv brukar ha för sig. Benämningen är emellertid faktiskt symbolisk för hela verket: det är mycket magert och summariskt, emotionellt fattigt, till ytterlighet homofont i anläggningen. Det visar den kyrkomusikaliska Salzburgstilen, biskop Colloredos mönster för kyrkomusik (se K 167), driven till sin spets – en märklig kontrast till den motett (K 222) som Mozart skrev bara några veckor senare.

K 221 Kyrie – av Ernst Eberlin.

K 222 Offertorium de tempore (”Misericordias Domini”), d, en motett för kör och stråkorkester med orgel, troligen skriven i München i början av år 1775. Nytt nummer 205 a.

Verket skrevs på beställning av kurfursten i München som ville höra ett kontrapunktiskt genomarbetat stycke av Mozart – han hade då nyligen hört buffaoperan ”La finta giardiniera” (K 196). Av kontrapunktiska konster blev också verket fyllt, så pass att Mozart sände det till sin gamle lärare padre Martini i Bologna (se sid. 5 och K 85), förmodligen för att försöka få rekommendationer. Men enbart skickligt arbete är inte K 222: som alltid när Mozart tillgriper d moll är det även här fråga om personlig inlevelse och meningsfyllt allvar.

K 223 Osanna, C, för kör och stråkorkester med orgel, troligen komponerat i Salzburg sommaren 1773 – om det är ett Mozartverk. Nytt nummer 166 e.

K 224 och 225 Kyrkosonater i F och A, förmodligen skrivna i Salzburg i början av 1776. Nya nummer 241 a och 241 b.

K 226 Kanon (”O Schwestern traut dem Amor nicht”), d, trestämmig – antagligen inte av Mozart.

K 227 Kanon – av William Byrd.

K 228 Dubbelkanon, F, för fyra sångstämmor utan text. Daterad Wien 24 april 1787. Nytt nummer 515 b.

K 229 Kanon (”Sie ist dahin”), c, för tre sångstämmor, troligen skriven i Wien ca 1782. Nytt nummer 382 a.

K 230 Kanon, c, för två sångstämmor utan text, troligen skriven i Wien ca 1782. Nytt nummer 382 b.

K 231 Kanon (”Leck mich im Arsch”), B, för sex sångstämmor, troligen skriven i Wien 1782. Nytt nummer 382 e.

K 232 Kanon (”Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli”), G, för fyra sångstämmor, troligen skriven i Wien våren 1787. Nytt nummer 509 a.

K 233 Kanon (”Leck mir den Arsch”), B, för tre sångstämmor, troligen skriven i Wien 1782. Nytt nummer 382 d.

K 234 Kanon (”Bei der Hitz im Sommer ess ich”), G, för tre sångstämmor, troligen skriven i Wien 1782. Nytt nummer 382 e.

K 235 Kanon för piano – av Ph. E. Bach.

K 236 Andantino, Ess, för piano – ett tema till en aria i Glucks ”Alceste”, som Mozart skrivit upp, kanske för att göra variationer på. Kanske gjorde han detta först år 1790; 588 b är därför en ny beteckning för K 236.

K 237 Marsch, D, för orkester (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, str). Se K 203.

K 238 Konsert, B, för piano och orkester (2 fl, 2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg januari 1776.

Efter sin första pianokonsert (K 175) väntade Mozart i dryga två år med att skriva en ny. Han hade under tiden av konserter komponerat en för fagott och fem för violin, och de sistnämnda har satt några spår i B-dur-konserten, vilken visar något av samma grace och ”artighet” – för att tala 1700-talsspråk – som violinkonserterna. K 238 är alltså inte en av de ”stora” konserterna. Mozart befann sig ännu i fråga om pianokonserter på ett förberedande stadium.

K 239 Serenad, D, 3 satser, daterad Salzburg januari 1776.

Detta är den s.k. Serenata notturna för två små orkestrar, den ena bestående av två solovioliner, viola och kontrabas, den andra av stråkkvartett och pukor. Anledningen till att Mozart skrev detta tjusande verk är inte känd, men han har uppenbarligen varit utomordentligt road och inspirerad av sin uppgift och har förmodligen haft en publik som väntat på ett skämt mitt i all skönheten – det var vanligt med ett sådant i musik av denna art här i Salzburg. Skämtet kommer – har senare tiders lyssnare antagit – i och med de båda episoderna i rondofinalen. Där finns ett adagio (takt 44–53) som ett slags inledning till ett rustikt allegro (takt 54–101). De båda avsnitten är sannolikt citat av musik som salzburgarna kände till, och som i detta sammanhang gjorde en komisk effekt. Vi tycker numera att det något bryter stilen. Mycket ofta har Mozart på detta sätt vitsat i verk som bär titeln kassation, notturno, divertimento.

K 240 Divertimento (2 o, 2 fg, 2 h), B, 4 satser, daterat Salzburg januari 1776.

Se K 213. Till 240 a har omnumrerats K 252, till 240 b K 188.

K 241 Kyrkosonat, G, daterad Salzburg januari 1776.

Som 241 a har betecknats K 224, som 241 b K 225.

K 242 Konsert, F, för tre pianon och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg februari 1776.

Verket har fått benämningen Lodronkonserten därför att den skrevs för grevinnan Antonia Lodron och hennes döttrar Aloisia och Giuseppina. Mozart uppskattade själv denna konsert ganska mycket, vilket framgår av brev från honom. Vi gör det inte, den förefaller oss tämligen obetydlig i sitt galanteri, och man tycker sig förstå att de tre damernas pianistiska talanger inte var så utpräglade.

K 243 Litaniae de venerabili altaris sacramento, 10 delar, Ess, för soli, kör och orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 3 b, orgel, str), daterad Salzburg mars 1776.

Verket – Mozarts andra tonsättning av texten, den första är K 125 – är voluminöst (det omfattar tio satser) och skiftande i stilen. Där finns omfångsrika arior i bravurstil à la neapolitansk opera, men där finns också hög och sträng kontrapunktisk stil, t.ex. i dubbelfugan ”Pignus, pignus futurae” (sats 8), vilken visst inte är enbart demonstration av kunnande (som så ofta i K 222), och där finns ett majestätiskt högtidligt ”Tremendum” (sats 5). Men trots brokigheten framstår K 243 som ett starkt personligt verk, och ordet brokighet är kanske mindre på sin plats än ordet rikedom.

K 244 och 245 Kyrkosonater i F och D, daterade Salzburg april 1776.

K 246 Konsert, C, för piano och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg april 1776.

Verket går under namnet Lützowkonserten därför att det komponerades för grevinnan Antonia Lützow, maka till kommendanten på fästningen i Salzburg. Hon var av konserten att döma en tämligen skicklig pianist, och Mozart skämdes inte för att själv spela konserten – han bad i varje fall sin far 1782 att skicka den till Wien där Mozart sannolikt ämnade framträda med den. Men för oss ter den sig mot bakgrunden av de konserter som komma skulle endast galant och ”artig” – som K 238 – och Mozart tog alltså här inte något steg framåt i sin utveckling.

Som 246 a placerar man numera K 262, som 246 c K 288.

K 247 Divertimento, F, 6 satser, daterat Salzburg juni 1776.

Verket komponerades till den 13 juni, som var grevinnan Antonia Lodrons namnsdag – hon fick f.ö. ett divertimento även året därpå (K 287) – men framfördes först den 18 juni. Det skulle kunna betecknas som en stråkkvartett med två obligata horn, och tillsammans med K 287 bildar det toppen på Mozarts rad av divertimenti. Första satsen bjuder flerstädes på en pikant diskussion mellan första fiolens konserterande fraser och andra motiv som förlänats en viss robust eller gemytlig karaktär av hornen (t.ex. takt 9–11). Andra satsen, ett graciöst andante, varslar om den långsamma satsen i ”Eine kleine Nachtmusik”. Adagiot är som en serenata d’amore, och finalen är på en gång burschikos och salongsgalant.

Marschen K 248 hör förmodligen till K 247.

K 248 Marsch, F, daterad Salzburg juni 1776.

Se K 247. Nummer 248 a anses numera vara riktigare för K 260 och 248 b för K 250.

K 249 Marsch, D, för orkester (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, str), daterad Salzburg 20 juli 1766.

Se K 250.

K 250 Serenad (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, str), D, 8 satser, daterad Salzburg juli 1776. Nytt nummer 248 b.

Haffnerserenaden kallas verket därför att det komponerades till borgmästardottern Elisabeth Haffners bröllop och spelades den 21 juli, kvällen före dagen för vigseln. Det är alltså pompös och storfestlig musik i hela nio satser (inklusive marschen K 249 som ram kring serenaden), och kanske

man kan finna det hela alltför brett emellanåt, i synnerhet rondot (sats 4) som är tredje sats i den violinkonsert som har sprängts in i serenaden – detta rondo har f.ö. blivit ett solistiskt bravurnummer i alla möjliga sammanhang utanför det ursprungliga. Och så – typiskt för Mozart – i serenadjargongen, i allt det festliga, retoriskt patetiska eller älskvärt förbindliga, ett utslag av pessimism, ett par mörka skuggor. De drar förbi i den första menuettens g moll (sats 3) och i trion till den andra menuetten (sats 5, d moll). Den ”demoniske” Mozart var aldrig långt borta i hans musik.

K 101 har omnumrerats till 250 a.

K 251

K 251 Divertimento (o, 2 h, str), D, 6 satser, daterat Salzburg juli 1776.

Verket är en present till Mozarts syster Nannerl på en hennes bemärkelsedag. Det vilar något franskt över det hela: oboen – ett ”franskt” instrument – konkurrerar med violino principale, den avslutande marschen (sats 6) kallas ”marcia alla francese”, den andra menuetten (sats 4) varierar på franskt maner, ”Rondeau” (sats 5) är inte bara benämnd på franska utan är också sant franskt douce. Ville Mozart locka fram hos systern minnen från deras franska resa tio år tidigare? Han erinrade i så fall uteslutande om ljusa och behagliga ting och tilldragelser i denna utomordentligt älskvärda musik.

K 252 Divertimento (2 o, 2 fg, 2 h), Ess, 4 satser, förmodligen skrivet i Salzburg januari 1776. Nytt nummer 240 a.

Se K 213.

K 253 Divertimento (2 o, 2 fg, 2 h), F, 3 satser, daterat Salzburg augusti 1776.

Se K 213.

K 254 Divertimento, B, 3 satser, daterat Salzburg augusti 1776.

Beteckningen divertimento för denna musik känns både riktig och felaktig. Riktig därför att verket är en pianotrio (för violin, violoncell och piano alltså) i vilken fiolen emellertid uppträder nästan enbart obligat och cellon nästan enbart som basförstärkning. Felaktig därför att verket är en gedigen sonat i tre satser, även om yttersatserna har en tämligen ”sällskaplig” musikalisk karaktär och endast adagiot en mera allvarlig. Men det var väl på försök som Mozart här tog kontakt med pianotrion, och han förnyade den inte på länge (först med K 496).

K 255 Recitativ och aria (”Io ti lascio”), F, för alt och orkester (2 o, 2 h, str), daterade Salzburg september 1776.

Stycket – ett rondo – skrevs för kastraten Francesco Fortini, som tillhörde en Salzburg gästande teatertrupp, och visar att Mozart inte hade förgätit sin gamle ”lärare” J. Chr. Bach, fastän han givetvis s.a.s. opererar fullt självständigt.

K 256 Aria (”Clarice cara mia sposa”), D, för tenor och orkester (2 o, 2 h, str), daterad Salzburg september 1776.

Troligen är denna aria (egentligen en scen) komponerad som inlaga i Nicolò Piccinnis opera buffa ”L’astratto ovvero il giocatore fortunato”. Det är en utomordentligt komisk musik i all sin enkelhet, och arian har ett crescendo som för tanken till Basilios s.k. förtalsaria i Rossinis ”Barberaren i Sevilla”.

K 257 Mässa, C, 7 delar, för soli, kör och orkester (2 o, 2 t, 3 b, p, orgel, str), daterad Salzburg november 1776.

Se K 259.

K 258 Mässa (Missa brevis), 6 delar, C, för soli, kör och orkester (2 t, p, orgel, str), daterad Salzburg december 1776. Se K 259.

Till 258 a har omnumrerats Anhang 13, ett fragment av ett Kyrie.

K 259 Mässa (Missa brevis), 7 delar, C, för soli, kör och orkester (2 t, p, orgel, str), daterad Salzburg december 1776.

Mozart fick alltså i slutet av år 1776 så att säga ett kyrkomusikaliskt ryck och komponerade på kort tid tre mässor. Alla går i C dur, och de har för åtskillnadens skull fått binamn: Credomässan (K 257), Spaurmässan (K 258) och Orgelsolomässan (K 259). Varför den första benämnts efter sitt Credo är litet dunkelt, den andra har fått sin etikett därför att den kanske skrevs för en greve Spaur, och den tredje sin därför att femte satsen, Benedictus, innehåller ett solo för orgel. Alla tre är i stilen enkla och rättframma, kyrkligt traditionell polyfoni finns där litet eller intet utav. De är tämligen koncentrerade i formen men ofta intensiva i uttrycket.

I Sanctus i K 257 träffar vi på Mozarts fyrtoniga ”devis”.

K 260 Offertorium de venerabili sacramento (”Venite populi”), D, daterat Salzburg 1776.

Verket är sannolikt skrivet till Kristi himmelsfärdsdag det nämnda året, alltså på våren, och det har fördenskull omnumrerats till 248 a. Det är till sin hållning en rak motsats till de tre mässorna K 257–259 och uppvisar en komplicerad struktur med kontrapunktiskt flätverk i två fyrstämmiga körer, med starka ekoeffekter – vid denna tid allmänt uppskattade i all slags musik – etc.

K 261 Adagio, E, för violin och orkester (2 fl, 2 h, str), sannolikt komponerat i Salzburg i slutet av 1776.

Kanske är stycket skrivet för konsertmästare Brunetti som ersättning för den långsamma satsen i violinkonserten K 219, vilken nämnda person fann för torrt, för mycket en skrivbordsprodukt, och i stället önskade sig något att exponera sin självfullhet uti. Vad hade Brunetti egentligen för själ att exponera och för musikalisk smak?

K 262 Mässa, C, 6 delar, troligen komponerad i Salzburg april 1776. Nytt nummer 246 a.

Verket är en pompös företeelse – det är Mozarts till omfånget största mässa – en körmässa med soloinsatser. Satsema ter sig nästan symfoniska i anläggningen (orkester: 2 o, 2 h, 2 t, 3 b, p, orgel, str), och Gloria och Credo avslutas med fuga i stor stil.

K 263 Kyrkosonat, C, för orkester (2 t, orgel, str), troligen skriven i Salzburg december 1776.

K 264 Variationer (9 stycken), C, för piano över ett tema (”Lison dormait”) av Nicolas Dezède, troligen skrivna i Paris sommaren 1778. Nytt nummer 315 d.

K 265 Variationer (12 stycken), C, för piano över visan ”Ah, vous dirai-je, Maman”, troligen skrivna i Paris sommaren 1778. Nytt nummer 300 e.

Förmodligen skrevs dessa variationer för någon av Mozarts kvinnliga parisiska elever. Kanske var hon mycket ung, den naiva (men utstuderade) humorn i verket tyder på detta. Temat, visan, heter på svenska ”Blinka lilla stjärna där” eller ”När vi sitta i vår bänk”.

K 266 Sonat (Trio), B, 2 satser, för två violiner och bas, troligen skriven i Salzburg våren 1777. Nytt nummer 271 f.

K 267 Fyra kontradanser för orkester (fl, 2 o, fg, 2 h, str), förmodligen skrivna för karnevalen i Salzburg 1777. Nytt nummer 271 c.

K 268 Konsert, Ess, för violin och orkester.

Om konserten är komponerad av Mozart, vilket mycket har diskuterats och starkt kan betvivlas – den är faktiskt tämligen ytligt och billigt virtuosmässig – så skrevs den förmodligen i Salzburg och München i slutet av 1780.

K 269 Rondo, B, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), sannolikt skrivet i Salzburg i slutet av 1776. Nytt nummer 261 a.

Kanske var stycket avsett som ny sista sats till violinkonserten K 207.

Till 269 a har omnumrerats K 286. Som 269 b har insatts kontradanser, som Mozart komponerade i Salzburg i januari 1777 på uppdrag av en greve Czernin.

K 270 Divertimento (2 o, 2 fg, 2 h), B, 4 satser, daterat Salzburg januari 1777.

Se K 213.

K 271 Konsert, Ess, för piano och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Salzburg januari 1777.

Detta är den s.k. Jeunehommekonserten: den skrevs nämligen för en ung och av allt att döma mycket skicklig fransk kvinnlig pianist, om vilken man ingenting vet, inte ens vilket förnamn som föregick namnet Jeunehomme. Man hade emellertid gärna velat känna till något om denna dam, som Mozart kallade Jenomy och för vilken han skrev ett så enastående verk, det kanske första verkligt stora, verkligt egenartat mozartska verket – Einstein har kallat Jeunehommekonserten för Mozarts Eroica med anspelning alltså på det verk med vilket Beethoven blev s.a.s. helt sin egen.

Aldrig tidigare hade Mozart som här på en gång ställt solisten och orkestern mot varandra i en fyndig dialog och låtit dem innerligt samsas och stödja varandra. För tiden och enkannerligen salzburgarna måste det ha förefallit chockartat att solisten kommer med en replik redan i konsertens andra takt innan orkestern hunnit med mer än ett fanfarartat anslag, och att han (hon) ödmjukar sig till att vara enbart ackompanjatör med enkla ackord under oboens föredragande av temat (takt 233–236 i första satsen). Märkvärdig och sällsam måste mellansatsen, andantinot, ha tett sig i samtida öron: satsen går i moll (c) – den första mollsatsen i en Mozartkonsert och ett kolossalt avsteg från den konventionella åsikten om att en konsert skulle vara enbart underhållning – och den klingar som en bekännelse i solistens fritt sjungande, nästan recitativiska spel. Mozart i moll, det är alltid något speciellt bakom. Han måste ha varit på något sätt upphetsad inför skapandet av konserten för ”Jenomy”, infallen och överraskningarna i verket är många och stora – den största överraskningen är kanske den i tonen allvarliga och smått stolta menuett med fyra variationer som står mitt i den virtuost briljanta finalsatsen. Och likväl och samtidigt: vilken enhetlighet över hela Jeunehommekonserten, vilken balans i spänningen mellan och inom de tre satserna!

En rad verk har omplacerats till siffran 271 i förteckningen: K 267 till 271 c, K 274 till 271 d, K 278 till 271 e, K 266 till 271 f, K 289 till 271 g, K 287 till 271 H. Som 271 k har placerats en oboekonsert som Mozart talade om i ett brev. Den kan vara försvunnen, men den också kan vara identisk med K 314.

Som K 271 i har upptagits en violinkonsert i D – den hade tidigare i förteckningen numret 271 a – vars äkthet emellertid är ytterst tvivelaktig, vilket var och en torde kunna lyssna sig till: den ter sig billig i uppfinningen och är virtuos på ett för Mozart liksom felaktigt vis.

K 272 Recitativ och aria (”Ah, t’invola agl’occhi miei”), c, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), till en text ur Giovanni Paisiellos opera ”Andromeda”, daterade Salzburg augusti 1777.

Arian komponerades för sångerskan Josefine Duschek från Prag. Den är dramatiskt ytterligt intensiv, och när Mozart i ett brev 1778 uppmanade Aloysia Weber att studera in den skrev han: ”Jag

lägger Er om hjärtat uttrycksfullheten. Tänk noga på ordens kraft och mening. Sätt Er allvarligen in i Andromedas stämning och läge, föreställ Er att Ni är hon.” Dramatikern Mozart talade.

K 277 har omnumrerats till 272 a, K 275 till 272 b.

K 273 Graduale (”Sancta Maria”), F, för fyrstämmig kör med stråkar och orgel, daterat Salzburg 9 september 1777.

Ett utsökt stycke, rent och skönt, med varsel om ”Ave verum corpus” (K 618).

K 274 Kyrkosonat, G, troligen skriven Salzburg under fastan 1777. Nytt nummer 271 d.

K 275 Mässa (Missa brevis), 6 delar, B, för soli, kör, stråkar och orgel, troligen skriven i Salzburg på sensommaren 1777. Nytt nummer 272 b.

Einstein tror att Mozart med denna mässa liksom velat uppsända en bön om att hans förestående Parisresa skulle få en lycklig utgång. Den är intim till karaktären, ofta sydtyskt naivt folklig i melodiken – i Credo citerar violinerna en på den tiden känd julvisa – och försiktig i polyfonin.

K 276 Regina Coeli, C, för kör och orkester (2 o, 2 t, p, orgel, str), kanske skrivet i Salzburg 1779. Nytt nummer 321 b.

K 277 Offertorium (”Alma Dei creatoris”), F, för soli, kör, stråkar och orgel, troligen skrivet i Salzburg sensommaren 1777. Nytt nummer 272 a.

K 278 Kyrkosonat, C, för orkester (2 o, 2 t, p, orgel, str), troligen skriven i Salzburg under fastan 1777. Nytt nummer 271 e.

K 279–283 Sonater för piano i C, F, B, Ess och G, tresatsiga, troligen komponerade i Salzburg under sista halvåret 1774. Nya nummer 189 d–h.

Förebilderna till dessa sonater – främst verk av Ph. E. Bach, J. Chr. Bach och Joseph Haydn – gör sig ganska breda i dem. Mozart själv visar sig emellertid i raffinerade detaljer och pikant fantasi och i sonaternas pianistiska ”riktighet” – Mozart var ju en boren pianist. Och i ett stycke som den fint meditativa mellansatsen i K 280 är han själv som en förebild, t.ex. till Franz Schubert. Under vistelsen i München 1774–75 och under resan 1777–78 spelade han flitigt dessa sonater vid olika tillfällen i salonger och på konsertestrader.

K 284 Sonat för piano, D, 3 satser, troligen komponerad i München februari/mars 1775. Nytt nummer 205 b.

För baron Thaddeus von Dürnitz, god amatörpianist, skrevs denna sonat, som därför går under namnet Dürnitzsonaten. Den är betydligt lödigare än sonaterna i serien K 279–283, briljantare (i första satsen), underfundigare (i mellansatsen, ”polonaise en rondeau”, där temat får en allt rikare ornamentering) och fantasifullare (i sista satsens tema med variationer, de intressantaste och mest innehållsdigra som Mozart dittills hade uppfunnit).

Som 284 a nämner Einstein fyra preludier för piano som Nannerl hade bett om och fått – och totalt slarvat bort. K 309, 311 och 307 har omnumrerats till respektive 284 b, 284 c och 284 d. Som 284 e betecknas en Mozarts instrumentering av en flöjtkonsert av J. B. Wendling och som 284 f ett rondo för piano, om vars öde eller existens man intet vet.

K 285 Kvartett, D, för flöjt, violin, viola och violoncell, 3 satser, daterad Mannheim 25 december 1777.

Verket skrevs för en rik holländare vid namn de Jean (egentligen hette han förmodligen van Britten Dejong), som spelade flöjt på fritid. För samma person var också avsedda de flöjtkvartetter

som nu bär numren 285 a, G, och 285 b, C, förmodligen komponerade i Mannheim januari/februari 1778; om den första visste Köchel ingenting och den saknas alltså i hans förteckning, den andra satte han in i sitt Anhang som nr 171. D-dur-kvartetten är den bästa, något konsertant i stilen i det flöjten beter sig nästan solistiskt (och har att blåsa ett utsökt vackert h-moll-adagio som står som inledning till sista satsen). De övriga är mozartsk mitt-emellan-musik, som man nästan tycker röjer den bristande vilja kompositören lär ha känt mot att effektuera beställningen på dem. Vi får hoppas att de Jean betalade bra. Sista satsen av Anhang 171 har dock ett visst intresse: den är urversionen av variationssatsen (sjätte satsen) i K 361.

Som 285 c och 285 d placeras numera flöjtkonserterna K 313 och 314 och som 285 e det andante för flöjt som Köchel gav numret 315.

K 286 Notturno, D, 3 satser, för fyra orkestrar (alla fyra innehåller 2 h och str), sannolikt skriven i Salzburg omkring nyåret 1777. Nytt nummer 269 a.

Ett serenadstycke i tre satser (troligen ofullbordat, ett finalrondo skulle ha tillkommit), byggt på ekoverkningar.

K 287 Divertimento, B, 6 satser, sannolikt komponerat i Salzburg juni 1777. Nytt nummer 271 H.

Liksom K 247 torde K 287 vara skrivet till grevinnan Lodrons namnsdag (se K 247), och liksom K 247 är K 287 ett kammarmusikaliskt betonat verk, en stråkkvartett med två obligata horn – fastän fader Leopold talade om de bägge divertimenti som ”den lodronska nattmusiken”, dvs. som serenader. Mästerligt är verket sammanfogat, äkta mozartskt i stämmornas samspråk och diskussion i första satsen, i de sex karaktärsmasker (Einsteins uttryck) som andra satsens sex variationer framställer, i den i sammanhanget egendomligt mörka (g moll) trion till första menuetten (tredje satsen), i adagiot (fjärde satsen) i högtidligt Ess dur med en kadens i första fiolen som direkt erinrar om violinkonserternas Mozart, i raljeriet i att som tema för sista satsen använda en gammal sydtysk slagdänga men inleda och interfoliera satsen med ett dramatiskt instrumentalt recitativ.

K 288 Divertimento (2 h, str), F, fragment, troligen påbörjat i Salzburg juni 1776. Nytt nummer 246 c.

K 289 Divertimento (2 o, 2 fg, 2 h), Ess, sannolikt komponerat i Salzburg försommaren 1777. Nytt nummer 271 g.

Se K 213.

K 290 Marsch, D, för orkester (2 h, str), troligen skriven i Salzburg eller Wien sensommaren 1773. Nytt nummer 167 AB.

Se K 205.

K 291 Fuga – finalsats till en symfoni av Michael Haydn som Mozart skrivit av.

K 292 Sonat för fagott och violoncell, B, 3 satser, antagligen komponerad i München i början av 1775. Nytt nummer 196 c.

Kanske skriven för friherre von Dürnitz, han som var god amatörpianist och fick sig sonaten K 284 tillägnad, och som också tyckte om fagott.

K 293 Fragment av en konsert för oboe och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), F, påbörjad förmodligen i Wien mars 1783. Nytt nummer 416 f.

Till 293 a–d har omnumrerats K 301–303 och 305, och som 293 e har upptagits nitton sångkadenser till tre operaarior av J. Chr. Bach.

K 294 Recitativ och aria (”Non sò, d’onde viene”), Ess, för sopran och orkester (2 fl, 2 k, 2 fg, 2 h, str) till text ur Pietro Metastasios ”Olimpiade”, daterad Mannheim 24 februari 1778.

Arian komponerades för Aloysia Weber: ”det är den bästa aria hon har”, ”med den har min kära ’Weberin’ gjort sig och mig en obeskrivlig heder, alla säger att ingen aria har rört dem så som denna”, heter det i brev från kompositören. Eftersom det var meningen att Aloysia med arian skulle visa upp allt vad hon kunde så har Mozart inte spart på koloraturen – ”uppskurna nudlar” brukade han annars kalla sådan – men den är fylld av melodisk friskhet och subtilitet. Mozart återkom till samma text (se K 512).

K 295 Aria (”Se al labbro mio non credi”), B, till text ur J. A. Hasses opera ”Artaserse”, för tenor och orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), daterad Mannheim 27 februari 1778.

Arian skrevs för Anton Raaff, en av sin tids mest berömda tenorer, och den röjer mycket om Raaffs stämma och föredragssätt, lyriskt kantabla. Mozart efterkom några förslag till ändringar som Raaff hade. ”Jag gillar nämligen att en aria passar en sångare lika precis som en välskuren dräkt” skrev han i ett brev om arian, och en dylik passform strävade han mestadels efter – han blev inte sämre musikdramatiker för det.

Som 295 a tar den senast reviderade Köchelförteckningen upp recitativ och aria (”Ah non lasciarmi”), Ess, för sopran och orkester (2 fl, 2 fg, 2 h, str), till text ur Pietro Metastasios ”Didone abbandonata”, komponerad i Mannheim 27 februari 1778 – han hann alltså med två stora arior den dagen. Arian skrevs för sångerskan Dorothea Wendling. Till 295 b har omnumrerats K 308.

K 296 Sonat, C, för violin och piano, 3 satser, daterad Mannheim 11 mars 1778.

De sju s.k. Mannheimsonaterna (K 296 och 301–306, fem skrivna i Mannheim, två i Paris, sex dedicerade till kurfurstinnan Maria Elisabeth av Pfalz, en – K 296 – skriven för Therese Pierron-Serrarius, dotter till Mozarts värd i Mannheim) är Mozarts första violinsonater i sann mening – jmf K 26–31. Fiolen har inte fått bara enstaka inpass, den växlar, dialogiserar med pianot. Till traditionen och J. Chr. Bach var Mozart dock alltjämt bunden i dessa sonater, och mellansatsen i K 296 är som en hyllning till denne Bach i det både temat och ackompanjemangssättet är hämtat från hans konsertaria ”Dolci aurette”.

Till 296 a och b har omnumrerats K 322 och Anhang 12, båda fragment av ett Kyrie. Som 296 c har insatts en skiss till ett Sanctus.

K 297 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), D, 3 satser, komponerad i Paris före 12 juni 1778. Nytt nummer 300 a.

Med rätta kallas verket ”Parissymfonin”. Den skrevs i Paris för de ”Concerts spirituels” som anordnades av en man vid namn Jean le Gros, och Mozart anpassade den ganska mycket i stilen till parispublikens smak: ”Jag har inte försummat ’premier coup d’archet’ ” – det var stråkarnas första insats i början av ett stycke, vilket de parisiska musikerna utförde med stor precision över vilken man var mäkta stolt – ”och det är ju nog. Det gör oxarna här stort väsen av. Va fan! Jag märker ingen skillnad. De börjar på en gång – som på andra orter...” (brev till fadern 12 juni 1778). Premier coup d’archet finns alltså i första satsen (takt 1–4), och några pustar av den franska uvertyrens pompa sveper genom samma sats (t.ex. takt 32–52). Men att parispubliken inte var helt doktrinär (men tydligen bullrande i sin musiknjutning) visar att denna publik mest uppskattade finalsatsen, enligt Mozarts vittnesbörd i brev: ”När jag fick veta att det sista allegrot här brukar börja som det första med alla instrument på en gång och oftast unisono, så började jag med andra fiolerna ensamma i piano i åtta takter. Därpå kom ett häftigt forte. Följaktligen hyssjade publiken (som jag hade väntat) vid pianot, sedan kom det häftiga fortet och till det kom applåderna med ens.” Nu får man hoppas att

parisarna förtjustes inte bara åt dylika knalleffekter utan också åt sådant t.ex. som det fugato som utgör andra temat i satsen (takt 45–61), vilket dyker upp i genomföringen (takt 117–149) men inte återkommer i reprisen. Det är, säger Einstein, ”ett av mästerdragen i denna mästerliga, mellan glänsande tumult och allvarlig grace skiftande sats”. Le Gros menade att ”det var den bästa symfoni som skrivits” för Concerts spirituels. Ändå var han inte nöjd med mellansatsen som han fann för lång. Mozart skreven ny och kortare och tyckte själv att båda var lika bra. Det tycker vi inte i dag, den ursprungliga synes oss bäst motsvara den ståtliga anläggningen av denna symfoni – en ”stor” symfoni men kanske mindre djup och älskvärt varm än flera av de tidigare Salzburgsymfonierna. Se f.ö. K 338.

Till 297 a har omnumrerats Köchels Anhang l, åtta vokala stycken (försvunna) för ett Miserere av Ignaz Holzbauer, och till 297 B Anhang 9, en (försvunnen) sinfonia concertante för blåsare – se emellertid K 297 b.

K 297 b Sinfonia concertante, Ess, 3 satser, för oboe, klarinett, fagott, horn och orkester (2 o, 2 h, str), komponerad i Paris sannolikt i början eller mitten av april 1778.

I Paris 1778 träffade Mozart fyra framstående medlemmar av orkestern i Mannheim, en flöjtist, en oboist, en fagottist och en hornist. De fyra bad honom skriva en konsert för dem, som de kunde spela på någon Concert spirituel (se K 297). Han villfor deras begäran, och det han åstadkom var väl det numera försvunna verk som Köchel tog upp i sitt Anhang som nr 9 och som nu betecknas 297 b. Le Gros (se K 297) köpte verket, men det spelades på grund av intriger aldrig på någon av hans konserter. Och så försvann det alltså; Mozart hade ingen kopia. Men vid mitten av 1860-talet fann man i ett bibliotek en avskrift av en sinfonia concertante av Mozart för oboe, klarinett, fagott och horn – en annan kvartettsammansättning alltså än Mannheimmusikernas. Mozart hade talat om att ur minnet på nytt skriva ned den konsert han hade gjort för dem. Var detta en avskrift av hans ”minnesskrift”? Men var är då hans autograf? Avskriften tyder f.ö. på bearbetning, dynamiska tecken, frasering m.m. är inte alls mozartska.

Verket är emellertid högst mozartskt, om en förfalskning kan det knappast vara tal. Det är äkta mozartsk färg över behandlingen av blåsarna, det är Mozarts ljuva sinnlighet och innerlighet över adagiosatsen – i vilken f.ö. ”devisen” träder fram i fioler och altfioler i satsens början (takt 5–8), flera små varsel om ”Trollflöjten” märks, och den ”demoniske” Mozart skymtar i en insats i fagotten (takt 54). Mozarts musikantiska bekymmerslöshet strålar ur variationssatsen (finalen) med den burschikosa refrängen på varje variation. Det är briljant, för solisterna ypperligt tillrättalagd, glädjemättad och glädjespridande musik.

Till 297 c har omnumrerats K 299.

K 298 Kvartett, A, för flöjt, violin, viola och violoncell, 3 satser, komponerad i Paris våren/sommaren 1778.

I Paris odlades vid denna tid livligt ett slags lätt underhållningsmusik, ”Quators d’air dialoguès”, och Mozart ville sannolikt med K 298 parodiera och driva med genren i allmänhet och med Giuseppe Cambini, en genrens flitige företrädare, i synnerhet. Överskriften över finalsatsen i Mozarts autograf är betecknande: ”Rondieaoux. Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Cosi-cosi-con molto garbo, ed Espressione.”

K 299 Konsert, C, 3 satser, för flöjt, harpa och orkester (2 o, 2 h, str), skriven i Paris sannolikt i april 1778. Nytt nummer 297 c.

Hertig de Guines, som var skicklig flöjtist, beställde denna konsert för sig och sin dotter, som spelade harpa med den äran. Mozart effektuerade beställningen med ett elegant, franskt charmant verk – mest franskt i rondot, tempo di gavotta – i vilket soloinstrumenten bedriver ett behagfullt samspel

och verkningsfullt avtecknar sig mot orkestern. Hertigen bör ha varit nöjd, men det visade han dåligt: ”Herr hertigen har ingen ära i kroppen... för fyra månader sedan fick han av mig en konsert för flöjt och harpa som han ännu inte har betalt” (Mozart i brev till fadern i juli 1778).

Till 299 a har omnumrerats K 354.

K 299 b Balettmusik (2 fl, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str) till pantomimen ”Les petits riens” (uvertyr och 13 nummer), komponerad i Paris i maj och juni 1778. Köchel tog upp detta verk i sin förteckning som Anhang 10.

Mozart skrev denna musik till en balett av Jean Georges Noverre, och stycket uppfördes den 11 juni 1778 tillsammans med Piccinnis opera ”Le finte gemelle”. Kompositörens namn angavs inte i samband med föreställningen, inte heller fick han något honorar. Musiken är på en gång mozartskt personlig och franskt utstyrd med drillar, staccaton och annat dylikt; inte av tonsättaren allvarligt menad annat än som ett försök att få fäste på Parisoperan. Om ytterligare ett sådant försök vittnar de skisser till ett balettintermezzo som i den nyaste Köchelförteckningen har tagits upp som 299 c.

Som 299 d har placerats Köchels Anhang 103, ett fragment av ett orkesterstycke, benämnt ”La chasse”.

K 300 Gavott, B, för orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), förmodligen skriven i Paris maj/juni 1778 och kanske egentligen avsedd för ”Les petits riens”.

Under siffran 300 har i den nyaste Köchelförteckningen omplacerats en rad verk: K 297 som 300 a, K 316 som 300 b, K 304 som 300 c, K 310 som 300 d, K 265 som 300 e, K 353 som 300 f, K 395 som 300 g, K 330 som 300 h, K 331 som 300 i, K 332 som 300 k och K 306 som 300 l.

K 301

K 301–303 Sonater för violin och piano i G, Ess och C, tvåsatsiga, komponerade i Mannheim januari/februari 1778. Nya nummer 293 a–c. Se K 296 och 306.

K 304 Sonat för violin och piano, e, 2 satser, komponerad sannolikt i Paris försommaren 1778. Nytt nummer 300 c. Se K 296 och 306.

K 305 Sonat för violin och piano, A, 2 satser, komponerad i Mannheim 1778. Nytt nummer 293 d. Se K 296 och 306.

K 306 Sonat för violin och piano, D, 3 satser, komponerad i Paris troligen sommaren 1778. Nytt nummer 300 l.

Om de s.k. Mannheimsonaterna har något talats i samband med K 296 (se alltså detta nummer). A-dur-sonaten K 305 och e-moll-sonaten K 304 är de mest mozartskt personliga av dem: i den första framträder den glatt men intelligent och överlägset skickligt konverserande Mozart, i den andra den ensamme när mörka tankar strömmar till. E-moll-sonaten varslar om Beethovens instrumentalmusikaliska dramatik, men den är inte patetisk – det passade inte Mozarts estetik – utan dämpad, inte flammande men glödande. Den lilla glimten av ljus och lycka i menuettsatsens trio mera skärper sonatens allvar än lättar det.

K 306 är en stor, stolt konsertsonat med en pianostämma som i yttersatserna ofta välver sig i stora vågor som soliststämman i en pianokonsert.

K 307 Ariette (”Oiseaux, si tous les ans”, text av Antoine Ferrand) för en röst med piano, C, skriven i Mannheim troligen i november 1777. Nytt nummer 284 d. Se K 308.

K 308 Ariette (”Dans un bois solitaire”, text av Antoine Houdart de la Motte) för en röst med piano, Ass, skriven i Mannheim troligen februari/mars 1778. Nytt nummer 295 b.

De bägge arietterna skrevs för Auguste Wendling, ”som sjunger dem oförlikneligt. Hos Wendlings” – herrn i huset var flöjtist och frun sångerska – ”sjungs det ständigt, de är fullständigt tokiga i det” (Mozart i brev till fadern 7 februari 1778).

K 309 Sonat för piano, C, 3 satser, komponerad i Mannheim oktober/november 1777. Nytt nummer 284 b.

Sonaten skrevs för Rose Cannabich, dotter till tonsättaren och hovkapellmästaren i Mannheim hos vilken Mozart ville ställa sig in. ”Hon spelar piano mycket nätt”, menade Mozart i ett brev, dock icke mera ”nätt” än att han gav henne en svårspelad sak som han senare gärna själv braverade med: ”en ståtlig sonata i C dur med en rondeau på slutet, den brusade på så att det dånade om det”. Detta var emellertid något oöverlagt ty flickan hade stora besvär med den (enligt Mozarts brev till fadern 14 november), mest med andantet – i vilket Mozart enligt egen uppgift hade försökt porträttera henne. Hur var hon? Det är svårt att säga, satsen är känslosam och allt mer ornamenterad i temat för var gång detta återkommer. Se f.ö. K 311.

K 310 Sonat för piano, a, 3 satser, komponerad i Paris sannolikt på försommaren 1778. Nytt nummer 300 d.

A-moll-sonaten är en tragisk sonat, en pendang till violinsonaten i e moll (K 304). Den är t.o.m. mörkare än denna, mera dramatisk och patetisk: Mozart överskrider faktiskt gränserna för sin estetik och blottar sitt ve. Finalen är nästan kuslig i sitt skugglika framilande; det är musik – i 1700-talets och Mozarts dräkt – av samma slag som finalsatserna till Beethovens d-moll-sonat op. 31 nr 2 och Chopins b-moll-sonat.

K 311 Sonat för piano, D, 3 satser, komponerad i Mannheim troligen i november 1777. Nytt nummer 284 c.

Liksom C-dur-sonaten K 309 är denna en sann konsertsonat – Mozart ansåg den själv som en av sina svåra. Det är nya pianistiska tag i bägge sonaterna – vänsterhanden är t.ex. inte bara ackompanjatör utan här och där verklig partner i en dialog. Det finns intressanta avvikelser i förstasatserna från den ”ordinarie” sonatformen.

Köchels Anhang 8, en numera försvunnen uvertyr som skulle ha skrivits i Paris sommaren 1778, har fått det nya numret 311 A. En uvertyr i B har antecknats som 311 a, men dess äkthet är tvivelaktig.

K 312 Sonatsats för piano, g, antagligen skriven i Wien sommaren 1790, kanske en början till en sonat för prinsessan Friederike av Preussen (se K 576). Nytt nummer 590 d.

K 313 Konsert för flöjt och orkester (2 o, 2 h, str), G, 3 satser, komponerad i Mannheim troligen i januari eller februari 1778. Nytt nummer 285 c.

Förmodligen skrevs konserten på beställning av amatörflöjtisten de Jean (se K 285). Att döma av verkets orkestrala friskhet och soloinstrumentets livaktighet och vackert kantabla sjungande var Mozart verkligt intagen av sin uppgift – trots att han inte lär ha tyckt särskilt mycket om flöjten och dess karaktär. Han skrev t.o.m. en långsam sats som är så egenartad och personligt underfundig att de Jean inte kunde klara den, och Mozart fick för hans del ersätta den med ett mera konventionellt och lättspelat andante (K 315).

K 314 Konsert, C eller D, för flöjt eller oboe och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, komponerad i Mannheim januari/februari 1778 eller i Salzburg 1777. Nytt nummer 285 d.

Kanske var denna flöjtkonsert en transkription – för de Jeans räkning (se K 285 och 313) – av en oboekonsert som Mozart lär ha skrivit för Giuseppe Ferlendis, oboist i Salzburg. Verket är inte särskilt

starkt personligt, men det kan noteras att temat för sista satsen kom igen i Blondchens aria i andra akten av ”Enleveringen ur Seraljen” (nr 12 i partituret).

K 315 Andante för flöjt och orkester (2 o, 2 h, str), C, komponerat i Mannheim troligen i början av 1778. Nytt nummer 285 e. Se K 313.

Omplacerade under siffran 315 är: till 315 b Anhang 3, en försvunnen scena för sopran och orkester som skrevs för kastraten Giusto Ferdinando Tenducci, till 315 c K 333, till 315 d K 264, till 315 e Anhang 11, musik till melodramen ”Semiramis” av Otto von Gemmingen – verket är försvunnet – och till 315 f Anhang 56, ett fragment av en konsert för piano, violin och orkester – ”det hör till konstens största förluster att Mozart inte fullföljde detta verk”, tycker Einstein, Som. 315 g – tidigare 315 a – har placerats åtta menuetter for piano, sannolikt skrivna i Salzburg i början av 1779.

K 316 Recitativ och aria (”Io non chiedo eterni Dei”, text av Ranieri de Calzabigi [ur Glucks ”Alceste”]) för sopran och orkester (o, fg, 2 h, str), C, daterade München 8 januari 1779. Nytt nummer 300 b.

En stor bravuraria, skriven helt med tanke på Aloysia Webers röst och föredragskonst (i brev till Aloysia skrev Mozart: ”då Jag har skrivit arian endast för Er behöver jag inget annat beröm än Ert – under tiden vill jag bara säga att bland alla mina arbeten av denna art är denna scen det bästa som jag har gjort i mitt liv” – ja, kärleken förblindar som bekant). Stycket påbörjades i Paris 1778 men avslutades efter brytningen mellan Mozart och henne.

Som 316 a nämns i den reviderade Köchelförteckningen K 365.

K 317 Mässa, C, 7 delar, för soli, kör och orkester (2 o 2 h, 2 t, 3 b, p, orgel, str), daterad Salzburg 23 mars 1779:

Denna mässa, som kallas Kröningsmässan eftersom den lär vara skriven för den krönta nådebilden av Jungfru Maria i Plain vid Salzburg, har blivit en av Mozarts mest kända. Den bjuder på en tämligen kontrastrik musik – där finns en smula folklighet och där finns raffinerade konstgrepp – men yttre stått tycks ha varit det Mozart mest ville ha fram. Sopransolot i Agnus Dei förebådar grevinnans aria ”Dove sono” I tredje akten av ”Figaros bröllop” (nr 19 i partituret).

Till 317 a har omnumrerats K 329, till 317 b K 146 till 317 c K 328 och till 317 d K 378.

K 318 Symfoni (snarare en uvertyr för 2 fl, 2 o, 2 fg, 4 h, 2 t, str), G, en sats (Allegro-Andante-allegrot i repris), daterad Salzburg 26 april 1779.

Stycket är utan tvivel tänkt som en uvertyr, kanske till sångspelet ”Zaide” (K 344). Det är svepande elegant i allegrot och inte särskilt eftertänksamt i andante-delen. Några effekter i allegrot kom, utvecklade och förstorade, tillbaka i uvertyren till ”Idomeneo” (K 366).

K 319 Symfoni (2 o, 2 fg, 2 h, str), B, 4 satser, daterad Salzburg 9 juli 1779.

Symfonin var ursprungligen tresatsig, menuetten lade Mozart till i Wien, troligen år 1782 – dess trio är också som en wiensk ländler och för tanken direkt till Franz Schubert. Annat allmänt wienklassicistiskt – erinringar och varsel om Haydn, Beethoven och Mozart själv – glimtar i verket: ”devisen” dominerar genomföringen i första satsen (den dyker upp och stannar helt omotiverat kan man tycka), och i finalen skymtar ett och annat som skulle komma i ”Figaro” och som skulle liksom spöka lätt i finalen till Beethovens åttonde symfoni.

K 320 Serenad (2 fl, flautino, 2 o, 2 fg, 2 h, posthorn, 2 t, p, str) D, 7 satser, daterad Salzburg 3 augusti 1779.

Posthornsserenaden, som detta verk plägar benämnas därför att ett posthorn uppträder i andra trion till den andra menuetten (sjätte satsen), är den sista av Mozarts serenader för stor orkester. Det finns skäl att säga att den är den märkligaste. Första satsen är anlagd i stor symfonisk stil med en långsam inledning med pikanta harmoniska kryddor (märk t.ex. växlingen b–h i takt 4) – detta adagio återkommer i reprisens början (med takt 152) men i satsens allegrotempo (ack, så raffinerat!) – och ett aggressivt allegro, spänt i vida bågar (märk t.ex. den stigande i takt 7–15, den fallande i takt 26–32 och den åter stigande i takt 33–39). Där finns också ett par magnifika crescendon i Mannheimskolans anda (takt 65–85 och 216–235). Tredje och fjärde satserna, ett andante och en rondeau i allegro, är ett concertante-avsnitt med flöjter, oboer, fagotter och horn som solister, andantet lyriskt ljuvt med en och annan skugga av vemod, rondeaun skälmsk, älsklig, varm, bägge med ett blåsarspel av utsöktaste art. Och i femte satsen (Andantino, d moll) är plötsligt allvaret där, ibland så pass sorgtungt att man vill tro att inte bara önskan om en kontrast frammanade denna sats. I sjätte satsen, den andra menuetten i serenaden – storvulen i tonen, med två triodelar – kommer i första trion en flautino (liten flöjt) som dubblerar violinstämman två oktaver högre, och i andra trion posthornet, med vars liksom uppmanande rop Mozart kanske ville ge uttryck åt sin längtan bort från Salzburg. Finalen är festligt briljant, litet i Joseph Haydns anda, när denna är uppsluppen.

De två marscherna K 335 var troligen avsedda som inlednings- respektive avslutningsstycke till Posthornsserenaden; nytt nummer för dem är sålunda 320 a.

Andra stycken står också numera under siffran 320: ett fragment av ett divertimento som 320 B, K 334 som 320 b, K 445 som 320 c, K 364 som 320 d och Anhang 104 som 320 e. Det sistnämnda är ett fragment av en sinfonia concertante för violin, viola och violoncell – 1778–79 var tydligen en Mozarts ”konsertanta” tid.

K 321 Vesperae de Dominica, C, för soli, kör och orkester (2 t, 3 b, p, str, orgel), 6 delar, komponerad i Salzburg 1779.

I likhet med Kröningsmässan (K 317) bjuder detta verk på kontrastrik musik. Just ingenting finns däri av traditionellt kyrklig musik – den hade ju Mozart i sin tidigare kyrkomusik också alltid lämnat därhän när den inte passade honom för det han ville uttrycka; han var visserligen som tonsättare traditionalist men ingen kadaverlydig sådan – och här står nu bredvid varandra som del 4 och del 5 ”Laudate pueri”, en körsats i motettstil, och ”Laudate Dominum”, en koloraturaria med obligat orgel. Orkesterpartierna i verket tenderar mot symfonisk anläggning och självständighet, utan att helhetsverkan fördenskull äventyras. Och ”devisen” uppenbarar sig mot slutet av ”Dixit” (verkets första del).

Som 321 a har inplacerats ett fragment av ett Magnificat, förmodligen en första skiss till Magnificat i K 321. Till 321 b har omnumrerats K 276.

K 322 Kyrie för kör och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str, orgel), Ess, troligen komponerat i Mannheim i januari/februari 1779. Nytt nummer 296 a.

Ett så storstilat och mästerligt utarbetat stycke att man djupt beklagar att inte hela den mässa blev skriven, som detta Kyrie skulle inleda och som var avsedd att imponera på kurfursten av Pfalzbayern.

K 323 Kyrie (fragment) för kör och orkester, C, skrivet i Salzburg troligen år 1779. Köchel hade ursprungligen stycket i sitt Anhang som nr 15.

Som 323 a står numera Anhang 20, ett fragment av ett Gloria för kör och orkester.

K 324 Hymn (”Salus infirmorum”) – troligen inte av Mozart.

K 325 Hymn (”Sancta Maria”) – troligen inte av Mozart.

K 326 Hymn – av Ernst Eberlin.

K 327 Hymn – av Quirino Gasparini.

K 328–329 Kyrkosonater, C, sannolikt skrivna i Salzburg i början av år 1779. Nya nummer respektive 317 c och 317 a.

K 330–332 Sonater för piano i C, A och F, tresatsiga, komponerade i Paris sannolikt sommaren 1778. Nya nummer 300 h–k.

Dessa sonater skrevs alltså inte långt efter a-moll-sonaten K 310, och åtminstone C-dur-sonaten tycks vittna om en strävan hos Mozart att komma ur a-moll-sonatens dystra stämning – temat i C-dur-sonatens första sats erinrar faktiskt något om temat i a-moll-sonatens första sats. Men detta om stämningar och erinringar är kanske bara något som vi inbillar oss – Mozart var som nämnts inte någon ”dagbokskompositör”. A-dur-sonaten är den kanske mest kända av Mozarts pianosonater: det är den med en första sats i variationsform (temat för variationerna använde Max Reger som bekant som tema för sina orkestervariationer op. 132) och med ett rondo ”alla turca” som sista sats, vilket verkligen är effektfullt efter variationssatsen och mellansatsen-menuetten och inte bara får betraktas som något slags publikfrieri – ”turkisk” musik var en 1700-talets musikaliska modenyck.

K 333 Sonat för piano, B, 3 satser, komponerad i Paris förmodligen sensommaren 1778. Nytt nummer 315 c.

Än en gång den galante Mozart – galant i bl.a. J. Chr. Bachs musikaliska anda – men samtidigt en mogen Mozart med storvulna drag: finalsatsen t.ex. har i anläggning, volym och pianistisk glans nästan drag av pianokonsert.

K 334 Divertimento, D, 6 satser, skrivet i Salzburg sannolikt sommaren 1779. Nytt nummer 320 b.

Detta är Mozarts sista divertimento (divertimentot, kassationen etc. var så att säga en salzburgsk angelägenhet och blev aldrig en wiensk), avsett för något festligt tillfälle hos salzburgfamiljen Robinig, med vilken Mozarts var goda vänner – det familjärt intima markeras redan av att verket är skrivet för stråkkvartett med två obligata horn. Trots att det är en festmusik vilar stundom över den en skugga av vemod, vilken förtätas till nära nog sorg i andantesatsen (andra satsen) – en variationsräcka på sex variationer av vilka den tredje och sjätte klingar rent av demoniskt. Men annars: vilket solsken över musiken, över dess utsökta blandning av kammarmusikaliskt och konsertant – det konsertanta är lämnat åt första fiolen som är rent solistiskt behandlad i den briljanta och sinnligt sköna sista satsen och som går egna vägar också i den stämningsstarka fjärde satsen ett innerligt sjungande adagio. Vilken strålande avslutning på Mozarts rad av divertimenti är inte detta verk!

K 335 Två marscher för orkester (2 fl eller o,2 h, 2 t, str), D, skrivna i Salzburg troligen augusti 1779. Nytt nummer 320 a.

Se K 320.

K 336 Kyrkosonat, C, daterad Salzburg mars 1780. Nytt nummer 336 d.

I övrigt har under siffran 336 insorterats K 345 som 336 a, K 344 som 336 b och K 343 som 336 c.

K 337 Mässa (Missa solemnis), C, 7 delar, för soli, kör och orkester (2 o, 2 fg, 2 t, 3 b, p, orgel, str), daterad Salzburg mars 1780.

Detta var Mozarts sista mässa för Salzburg. Låg hans motvilja mot biskopen bakom den märkliga stämningen – skall vi kalla den revolutionär? – över Benedictus (femte delen)? I mörkt och kärvt a moll går den, dissonansrik är den och strängt kontrapunktiskt utformad. Benedictus brukar vara en

ljus och varm hyllning till Kristus (”Benedictus, qui venit in nomine Domini”, Välsignad vare han som kommer i Herrens namn”). Här är det en i sin trotsighet nästan vild musik.

K 338 Symfoni (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), C, 3 satser, daterad Salzburg 29 april 1780.

I utformningen erinrar denna symfoni delvis om Parissymfonin (K 297), t.ex. däri att expositionsdelen i första satsen utan repetition leder in i genomföringen och att reprisen (återtagningen) ter sig som en förstorad coda. Men i tonspråket förnims inga välska tonfall. Det är mycket mozartskt i sin blandning av buffalynne och tungt allvar, det svänger ofta och häftigt mellan dur och moll, det modulerar djärvt – märk t.ex. i första satsen övergången till Ass dur (takt 124) – och det är icke sällan dramatiskt skarpt – märk t.ex. i första satsen blåsarna i takt 134–150; i ”Figaro” och ”Don Juan” kom sådana effekter igen som där presenteras. Någon gång går det dramatiska över i demoni – märk takt 217 i sista satsen.

Liksom Mozart utökade symfonin K 319 med en menuett ör ett uppförande i Wien 1782, har han för samma ändamål fogat en menuett till K 338. Det menar åtminstone Einstein, som utpekar K 409 som tillägget.

K 339 Vesperae solennes de confessore, C, 6 delar, för soli, kör och orkester (fg, 2 t, 3 b, p, orgel, str), daterad Salzburg 1780.

Mycket litet av traditionell kyrkomusikalisk anda vilar över den vesper som Mozart skrev ett år före K 339 (se K 321), men ännu mer annorlunda ter sig denna. Den är kontroversiell på samma sätt som mässan K 337 är det, och den bjuder på märkliga kontraster. Den skarpaste står emellan Laudate pueri (fjärde delen), en tung fuga med ett strävt förminskat septimsprång i temat (det finns hos många äldre tonsättare, t.ex. Buxtehude och Händel, och det skulle komma tillbaka i Kyrie-fugan i Requiem), och Laudate Dominum (femte delen), ett sopransolo av fantastisk innerlighet och lyrisk mättnad – något av det skönaste Mozart gjort, vilket ju inte vill säga litet. Får man betrakta verket som ett utslag av Mozarts oro och jäsande sinne inför det Salzburg som han nu så intensivt längtade bort ifrån? Får man tro att biskopen inte hade sämre öron än att han förstod att något kanske låg bakom den fräna kontrasten mellan de båda Laudate och bakom den stolta hållningen på Magnificat, verkets avslutande del? I varje fall blev K 339 det sista kyrkomusikverk som Mozart skrev för Salzburg.

K 340 Kyrie (skiss) för fyra sångstämmor – av Mozart?

Till 340 a har omnumrerats K 392, till 340 b K 391 och till 340 c K 390.

K 341 Kyrie, d, för kör och orkester (2 fl, 2 o, 2 kl, 2 fg, 4 h, 2 t, p, orgel, str), troligen komponerat i München i slutet av 1780 eller början av 1781. Nytt nummer 368 a.

Förmodligen var det för att ånyo ge kurfursten ett prov på sitt kyrkomusikaliska kunnande (jämför K 222) som Mozart skrev denna första del av en mässa. D-moll-kyriet överträffar i expressivitet och personligt färgat tonspråk allt vad Mozart dittills hade skrivit av kyrklig musik. Det är inte ”revolutionärt” (som K 337 och 339), men det är mättat av allvar – han skrev det ju i d moll, hans städse mest patetiska och ”demoniska” tonart – det är brett och mäktigt upplagt med finaste balans mellan det vokala och det instrumentala (för den största orkester han använt i ett stycke kyrkomusik) och med utsökt detaljarbete. Så synd att han aldrig fullföljde den så storslaget påbörjade mässan!

K 342 Offertorium – av Leopold Mozart.

K 343 Två kyrkovisor, F och C, för en röst med ackompanjemang, till tyska texter, förmodligen skrivna i Salzburg 1779. Nytt nummer 336 c.

De båda enkla styckena ar i sin protestantiska anstrykning ett sällsamt inslag i Mozarts oeuvre.

K 344 ”Zaide”, sångspel i två akter (15 nummer) till text av Johann Andreas Schachtner, komponerat i Salzburg 1779/80. Nytt nummer 336 b.

”Zaide” – ett namn som sattes på stycket under 1800-talet; ursprungligen hette det ”Das Serail” – är ett ofullbordat verk. Mozart skrev det för en teatertrupp som 1779 gästade Salzburg och hade väl tänkt sig ett uppförande i Wien, av vilket det alltså ingenting blev. ”Zaide” är en ”allvarlig operett” med mycken fin musik – framhävas bör kanske Zaides ”slummeraria” (nr 3), terzetten i första akten (nr 8) och kvartetten i andra akten (nr 15) – och musikhistoriskt intressant är melodramen i första akten (nr 2); en melodram var år 1779 en tämligen ny och uppseendeväckande företeelse. Det är kanske att beklaga att ”Zaide” har blivit relativt glömd, men Mozart slog själv s.a.s. ihjäl den med ”Enleveringen ur Seraljen”, vars innehåll är nästan detsamma som ”Zaides”, men som förhåller sig till ”Zaide”, säger Einstein, ”som en rikt utvecklad variation till ett enkelt tema”.

Sinfonian K 318 kan ha varit avsedd som uvertyr till sångspelet.

K 345 Körer och mellanaktsmusik (8 nummer) till Tobias Philipp von Geblers heoiska drama ”Thamos, konung av Egypten”, skrivna i Salzburg 1779. Nytt nummer 336 a.

Mozart fick beställning på denna scenmusik redan 1773. Han skrev då två körer och fem instrumeritalstycken. År 1779 omarbetade han för Johann Böhms teatersällskap körerna och lade till en tredje, och antagligen retuscherade han också instrumentalmusiken. Dessutom tillät han att sinfonian K 184 begagnades som uvertyr. Böhm använde emellertid musiken för skådespelet ”Lanassa” av Karl Martin Plümicke, ett ”indiskt” drama, och den var alldeles för god även för detta. Särskilt den första kören, en morgonhymn i rondoform med mansrösterna och kvinnorösterna ”uppspaltade”, är ett magnifikt stycke. Kanske åtog sig Mozart att skriva musik till Geblers undermåliga pjäs därför att den i alla fall bar på idén om kontrasten och kampen mellan mörker och ljus, den idé som han senare skulle möta i Emanuel Schikaneders ”Trollflöjten” och så märkligt stimuleras av.

K 346 Notturno (”Luci care, luci belle”), F, för två sopraner och bas till ackompanjemang av tre bassetthorn, text kanske av Pietro Metastasio, förmodligen komponerad i Wien 1783. Nytt nummer 439 a. Se K 439.

K 347 Kanon (”Lasst uns ziehn”), D, för två sopran- och fyra tenorstämmor, komponerad troligen i Wien 1782. Nytt nummer 382 f.

K 348 Kanon (”V’amo di core teneramente”), G, för tre fyrstämmiga körer, komponerad troligen i Wien 1782. Nytt nummer 382 g.

K 349 ”Die Zufriedenheit” (”Was frag ich viel nach Geld und Gut”, text av Johann Martin Miller), sång för en röst med mandolinackompanjemang, G, skriven troligen i Wien i slutet av 1780 eller i München i början av 1781. Nytt nummer 367 a.

K 350 Wiegenlied (”Schlafe, mein Prinzchen”) – av Bernhard Flies.

K 351

K 351 Sång (”Komm, liebe Zither”) för sopran med mandolinackompanjemang, C, skriven troligen i München 1780/81. Nytt nummer 367 b.

K 352 Variationer för piano (6 stycken), F, över kören ”Dieu d’amour”. ur operan ”Les Mariages Samnites” av André Grétry, troligen skrivna i Wien juni 1781. Nytt nummer 374 c.

K 353 Variationer för piano (12 stycken), Ess, över ”La belle Françoise”, troligen skrivna i Paris sommaren 1778. Nytt nummer 300 f.

K 354 Variationer för piano (12 stycken), Ess, över ”Je suis Lindor”, romans av Antoine-Laurent Baudron i Beaumarchais ”Barberaren i Sevilla”, troligen skrivna i Paris sommaren 1778. Nytt nummer 299 a.

Ett av Mozarts paradstycken vid egna konserter.

K 355 Menuett för piano, D, kanske skriven i Wien 1789. Nytt nummer 576 b.

Ett ganska märkligt stycke, kärvt i klangerna, egendomligt dissonant. Var det ursprungligen tänkt som sats i en pianosonat?

K 356 Adagio för glasharmonika, C, sannolikt komponerat i Wien under första hälften av 1791. Nytt nummer 617 a.

Se K 617.

K 357 Allegro för piano fyra händer, G, förmodligen skrivet i Wien sommaren 1786. Nytt nummer 497 a.

Antagligen hade Mozart ämnat skriva en hel fyrhändig sonat, men det stannade vid denna sats. Man kan tycka att Franz Schuberts fyrhändiga pianoverk förebådades i detta stycke.

K 358 Sonat för piano fyra händer, B, 3 satser, förmodligen skriven i Salzburg april/maj 1774. Nytt nummer 186 c.

Mozart skrev sannolikt denna sonat – i vilken endast adagiosatsen är fullt lödig – för sig och systern Nannerl. Jämför K 381.

K 359 Variationer (12 stycken) för violin och piano, G, över ”La Bergère Célimène”, troligen skrivna i Wien juni 1781. Nytt nummer 374 a.

K 360 Variationer (6 stycken) för violin och piano, g, över ”Hélas, j’ai perdu mon amant”, troligen skrivna i Wien juni 1781. Nytt nummer 374 b.

K 361 Serenad, B, för tretton blåsare (2 o, 2 kl, 2 bassetthorn, 2 fg, 4 h och kontrafagott eller kontrabas), 7 satser, skriven sannolikt i München och Wien första halvåret 1781. Nytt nummer 370 a.

Troligen skrev Mozart denna serenad med tanke på de skickliga blåsarna i hovkapellet i München och naturligtvis för att ytterligare demonstrera sin talang för kurfursten (se sid. 9). Denne hade möjligen blivit vederbörligen imponerad om Mozart kunnat presentera verket för honom, men han fick det ju inte färdigt i München. Det är nämligen ett av Mozarts utsöktaste verk och därmed ett av de finaste i hela musiklitteraturen.

Kanske är det själva klangen i verket som tjusar mest, klangerna i deras skönhet ackord för ackord och i deras fantastiska kombinationer och växlingar, i deras intensiva men ändå så utomordentligt klara färgspel. Alla instrument får framträda och exponera sin personlighet, ensamma och i olika sällskap. Sann serenadton har väl endast inlednings- och avslutningssatserna – den sistnämnda ett rondo nästan alla turca – och menuetterna (andra och fjärde satserna), medan tredje satsen är ett stycke förtätad poesi (”något av en Romeo-scen under stjärnhimlen, där de älskandes elegiska längtan destilleras till en len fläkt”, som Einstein så utsökt beskriver satsen), femte satsen är en romans, dels smäktande och dels skorrande burlesk, och den sjätte en mästerlig variationssats (se K 285) med märkligt nya aspekter i varje variation; sällsammast är den femte och sista med dess atmosfär av saga.

Sannerligen: serenaden för tretton blåsare är ett av dem man måste ha på den där obebodda ön, dit man får ta med sig bara tio musikverk.

K 362 Marsch för orkester – nr 14 i operan ”Idomeneo” (K 366).

K 363 Tre menuetter för orkester (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), sannolikt skrivna i Salzburg 1780.

K 364 Sinfonia concertante, Ess, för violin, viola och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, troligen skriven i Salzburg sommaren 1779. Nytt nummer 320 d.

Detta blev Mozarts sista konsertanta sinfonia – det konsertanta renodlade han i framtiden i solokonserten, framförallt i pianokonserten, det symfoniska i symfonierna. Ett strålande slutkrön är den, en glänsande slutsumma av det han insupit av konsertant musik hos barockmästarna, av det han utvecklat i de konsertanta partierna i sina egna serenader och av det han lärt i genren i Mannheim och Paris. Inget galant eller buffaartat finns emellertid kvar i detta verk, det är allvarligt menat, inte bara i det på en gång tungsinta, nästan sentimentala andantet (c moll) utan också i yttersatserna, den ena ett maestoso, den andra visserligen ljus och lustig i tonen men fylld av överraskningar. Samspelet och växelspelet mellan soliststämmorna är förundransvärt intimt, briljant – men än en gång sagt fjärran från ytligt galanteri – i ytterstämmorna, känslomättat i mellansatsen.

K 365 Konsert, Ess, för två pianon och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), 3 satser, sannolikt komponerad i Salzburg i början av 1779. Nytt nummer 316 a.

Mozart skrev denna dubbelkonsert – som ter sig som ett slags pianistisk motsvarighet till K 364 – för syster Nannerl och sig själv. Det skedde omedelbart efter hemkomsten från den tragiska resa under vilken hans mor dog och hans älskade svek honom, men någon depression färgar inte verket; konserten är ett av de eklatantaste bevisen för att musikskapande för en konstnärsnatur och -typ som Mozart sällan eller aldrig var något slags bekännelseskriveri. Den är frejdig till andan – några kontraster mellan dur och moll i andra och tredje satserna inskränker knappast detta – den är sprudlande infallsrik, fantasirik och spänstig i temauppfinningen och i olika inpass och glad i konkurrensen mellan de båda likvärdiga soliststämmorna.

Som 365 a har numera placerats K Anhang 11 a, en aria (försvunnen) som Mozart skrev i München i november 1780 som inlaga i ett skådespel, vilket Emanuel Schikaneder hade på sin teatertrupps repertoar.

K 366 ”Idomeneo, Rè di Creta, ossia Ilia ed Idamante”, opera seria i tre akter (uvertyr och 32 nummer) till text av abbé Giambattista Varesco i Salzburg, komponerad i Salzburg och München oktober 1780 till januari 1781 på beställning från München, uppförd där f.f.g. den 29 januari 1781.

Operan handlar om konung Idomeneo av Kreta och de förvecklingar – med lyckligt slut – som uppstod med anledning av att kungen för att komma undan en storm lovade havsguden att till honom offra den första som han – Idomeneo – mötte i land.

”Idomeneo” blev en för tiden djärv och ny opera seria, ett verk fyllt av en otroligt rikt flödande musikalisk uppfinning och samtidigt ett verk som visar vilka starka krav tonsättaren haft på dramatisk logik hos texten och dess musikaliska utformning. Ett inflytande från Gluck kan spåras i uvertyrens allvar och patos och i de aktiva körerna, t.ex. ”Coriamo, fuggiamo” i andra akten (nr 18). (Märklig är körbehandlingen i scenen med skeppsbrottet – första akten, nr 5 – där två körer, en på scenen och en på avstånd åstadkommer en sällsam klanglig och dramatisk verkan.) En för en normal opera seria främmande dramatisk kraft uppvisar ensemblerna i verket, särskilt kvartetten i tredje akten (nr 21), i vilken kärlek, raseri, förtvivlan och resignation behärskar respektive deltagande person. De skilda känslorna får i deras stämmor klart individuella uttryck som i den musikaliska satsen samspelar eller motspelar. Kvartetten är den första verkligt stora ensemblen i en opera seria och den första verkligt stora av Mozart, ensemblens störste mästare. Genomgående i verket visar också Mozart sitt utomordentliga handlag med orkestern, som skimrar i fina klangfärger och smidigt följer skeendet i dramat – Mozarts dramatiska orkester är i ”Idomeneo” på väg att växa fram.

”Idomeneo” är en magnifik portal till Mozarts stora operor, och vi finner i verket en hel del som skulle komma igen. Ilias och Idamantes duett i tredje akten (nr 20) varslar sålunda om Don Juans och Zerlinas och Ilias aria i andra akten (nr 11) om grevinnans entréaria i ”Figaro”. Det är samma tonart (A respektive Ess) och besläktade tonfall – det är märkligt hur hos Mozart en tonart lockar honom till likartade motiv och vändningar (det märks inte bara i hans dramatiska musik), och hur han gärna förknippar en och samma tonart med vissa stämningar eller företeelser. Vi möter t.ex. E dur i samband med tal om milda vindar över havet två gånger i ”Idomeneo”, i kören ”Placido è il mar” i andra akten (nr 15) och i Ilias aria ”Zefiretti lusinghieri” i tredje akten (nr 19) – i ”Cosi fan tutte” kommer tonarten igen i liknande sammanhang i terzetten ”Soave sia il vento” i första akten (nr 10).

Mozart själv menade emellertid att ”Idomeneo” var mer än en portal. Han lär ha älskat denna opera mer än något annat av sina verk. En nutida publik, för vilken opera serians form kan förefalla förlegad, har kanske svårt att förstå detta. Eller beror det bara på nutida öron? När pappa Mozart var orolig för att musiken i ”Idomeneo” på grund av sonens alla avsteg från vad som var normalt och vanligt i opera seria inte skulle vara tillräckligt populär, bad Mozart honom att inte bekymra sig: ”I min opera finns det musik för alla sorts människor – utom för dem med långa öron” (brev av den 16 december 1780).

K 367 Balettmusik (5 nummer) till operan ”Idomeneo”, komponerad i München före 18 januari 1781.

Till 367 a har omnumrerats K 349, till 367 b K 351.

K 368 Recitativ och aria (”Sperai vicino il lido”, text ur Pietro Metastasios ”Demofoonte”), F, för sopran och orkester (2 fl, 2 fg, 2 h, str), sannolikt skriven i München januari 1781.

Stor bravuraria men mättad av sann lidelse och fri i formen – kanske ett uttryck för det upproriska sinnelaget hos Mozart vid denna tid. Troligen skrevs den för Elisabeth Wendling, som hade sjungit Elettra på ”Idomeneo”-premiären.

Till 368 a har omnumrerats K 341, till 368 b K 370.

K 369 Scen (recitativ och aria: ”Ah! non son’ io che parlo”, text ur Pietro Metastasios ”Ezio”), Ess, för sopran och orkester (2 fl, 2 h, str), daterad München 8 mars 1781.

Scenen skrevs för grevinnan Baumgarten, kurfurst Karl Theodors dåvarande favoritälskarinna, och är ett stycke fint balanserande mellan vad texten kräver och sångerskan förmådde.

K 370 Kvartett, F, för oboe, violin, viola och violoncell, 3 satser, komponerad i München i början av 1781. Nytt nummer 368 b.

Kvartetten skrevs för oboisten Friedrich Ramm i München och är ett litet mästerverk. Det konsertanta dominerar – oboepartiet är nästan som en soliststämma – men det förenas elegant med kammarmusikaliska element. Finalen bjuder på ett litet raffinemang, ovanligt hos Mozart: oboen släpper plötsligt 6/8-takten, blåser en stund (takt 95–107) i 4/4-takt och glider sedan åter in i de sex åttondelarnas lättsinnighet.

Under siffran 370 har numera inrangerats K 361 som 370 a. Till 370 b har utnämnts ett fragment av en sats i en konsert (Ess) för horn och orkester, som kan ha skrivits i Wien i mars 1781.

K 371 Rondo, Ess, för horn och orkester (2 o, 2 h, str), daterat Wien 21 mars 1781.

Stycket, som kanske skulle utgöra sista sats i den konsert till vilken K 370 b (se ovan) var skisser till en första sats, föreligger inte fullbordat av Mozart själv. I nyare tid har man emellertid färdigställt det – en överloppsgärning då det rör sig om tämligen obetydlig musik, vilket Mozart väl själv tyckte eftersom han släppte den. Det enda egentligen intressanta med rondot är att det ganska träget bearbetar

ett motiv som kom igen och spelar stor roll i finalen till andra akten av ”Figaros bröllop” (”Susanna, son morta”).

K 372 Allegro (ofullbordat), B, till en sonat för violin och piano, daterat Wien 24 mars 1781.

Som 372 a står numera K 400.

K 373 Rondo, C, för violin och orkester (2 o, 2 h, str), daterat Wien 2 april 1781.

Ett elegant stycke, charmerande trots att det var ett rent rutinarbete (skrivet för violinisten Brunetti från Salzburg att spelas hos furst Rudolph Colloredo i Wien, far till Salzburgbiskopen).

Som 373 a nämns numera K 379.

K 374 Recitativ och aria (”Or che il cielo”), Ess, för sopran och orkester (2 o, 2 h, str), daterat Wien april 1781.

Ett konsertstycke (rondo) för en skicklig kastratsångare (Salzburgsångaren Ceccarelli), graciöst som ett rondo för t.ex, violin.

Till 374 a har omnumrerats K 359, till 374 b K 360, till 374 c K 352, till 374 d K 376, till 374 e K 377, till 374 f K 380 och till 374 g K Anhang 46, ett fragment av ett andantino (B) för violoncell och piano, sannolikt från sommaren 1781.

K 375 Serenad, Ess, för 2 klarinetter, 2 fagotter och 2 horn (i en senare version tillkom 2 oboer), 5 satser, skriven i Wien i oktober 1781 (omarbetningen skedde i Wien i juli 1782).

”Denna musik gjorde jag för Theresiadagen [15 oktober], för fru von Hickels syster, svägerska till hovmålaren herr von Hickel; hos dem blev den också uppförd för första gången... Framförallt gjorde jag den emellertid för att herr von Strack (som kommer dit varje dag) skulle få höra något av mig, och därför gjorde jag den ganska förnuftig. Den vann också livligt bifall. På Theresianatten spelades den på tre olika ställen”, rapporterade Mozart i brev till fadern (3 november 1781). De sex musikanterna (”stackars tiggare som emellertid blåser riktigt bra tillsammans”) spelade den också för Mozart själv natten till hans namnsdag (31 oktober) och fick väl en slant då också.

Mozart var i gång med att visa inflytelserikt folk i Wien vad han kunde – skilsmässan mellan honom och biskopen var klar, och han var vad som på modernt språk kallas en frilans. Han gjorde alltså sin musik ”ganska förnuftig”, dvs. den är mer än tillfällighets- och festmusik. Verket är innehållsrikare och mera slutet än en ”vanlig” serenad. Där finns sålunda ingen inledande marsch, denna är i stället ett med första satsen som har marschens hållning men är en sonatsats, i vilken alla instrumenten spelar framträdande roller. Menuetterna (andra och fjärde satserna) är smått kärva i tonspråket. Finalen – vars första tema skulle kunna fattas som en reverens för Joseph Haydn – är visserligen fest och fyr men ack! så mycket artistiskt träffsäkert och så mycket tänkvärt den rymmer.

Numret 375 är kraftigt utökat i den nyaste Köcheleditionen. Till 375 a har omtytts K 448. Som 375 b och c har placerats K Anhang 42 och 43, fragment av sonater (i B) för två pianon, vilka Mozart troligen sysslat med i Wien våren 1782. Till 375 d, e, f och g har omnumrerats K Anhang 45, K 401, K 153 och K Anhang 41 – alltsammans fragment av arbeten med fugaformen: i G för två pianon och i g, Ess och G för ett piano. Som 375 h har insatts ett fugafragment i F för piano. Einstein tror att alla dessa studier i fuga gjordes i Wien våren 1782; det var ju då Mozart mötte Bach-fanatikern van Swieten och började fördjupa sig i Bachs polyfona konst (se sid. 9 och 16).

K 376–380 Sonater för violin och piano i F, F, B, G och Ess, tresatsiga utom K 379 som är tvåsatsig, komponerade: K 378 förmodligen i Salzburg i början av 1779, K 379 i Wien 7 april 1781, de övriga förmodligen i Wien sommaren 1781. Nya nummer respektive 374 d, 374 e, 317 d, 373 a och 374 f.

När dessa sonater (samt K 296, alltså sammanlagt sex stycken) gavs ut 1781 som Mozarts opus 2, talade en musiktidskrift entusiastiskt om att de var enastående i sitt slag, ”rika på idéer röja de överallt kompositörens stora begåvning”. Det är så sant som det var sagt. Dialogen mellan instrumenten är oftast intensiv, de melodiska idéerna fyndiga, briljanta eller känslomättade – det är märkligt hur påtagligt Mozart emellanåt förebådar Beethoven i tonfall och klangrörelser och hur han ibland kan tyckas vara rent romantisk i 1800-talsanda; i denna grupp violinsonater möter man sådant. Vissa satser i dessa sonater går naturligtvis speciellt direkt in i lyssnarens sinne och minne: det är den slagkraftigt briljanta första satsen i B-dur-sonaten (K 378), de tungt svårmodiga d-moll-variationerna i F-dur-sonaten K 377, det lidelsefulla g-moll-allegrot i G-dur-sonaten (K 379) och finalen till Ess-dur-sonaten (K 380) med dess tema à la jaktfanfar – ett tema för en hornkonsert eller pianokonsert.

Den 8 april 1781 gav Mozart en konsert i Wien. ”Då spelades tre verk av mig... en sonata med ackompanjemang av en violin, som jag komponerade natten till i går; men för att hinna skrev jag ut bara Brunettis stämma, jag fick ha mitt parti i huvudet” (brev till fadern 8 april 1781). Det var alltså K 379.

K 381 Sonat för piano fyra händer, D, 3 satser, sannolikt skriven i Salzburg i början av 1772. Köchel har alltså svårligen feldaterat verket vilket som nytt nummer fått 123 a.

Ett repertoarstycke för Mozart och systern Nannerl.

K 382 Rondo, D, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 h, 2 t, p, str), sannolikt skrivet i Wien mars 1782.

Beteckningen rondo är Mozarts egen – variationssats kunde han i stället ha sagt. Stycket skrevs som ny final till pianokonserten K 175 – kanske därför att Mozart trodde att den ursprungliga finalsatsen skulle förefalla wienarna för lärd och svår, men kanske också därför att en viss improvisationslusta och förtjusning att pröva något nytt drev honom: ”När jag spelar denna konsert gör jag alltid vad som faller mig in” (brev till fadern 23 januari 1783). Helheten, stilen i pianokonserten bröts genom tilltaget, men i sig själv är rondot ett mästerligt litet verk, överdådigt i lekandet med instrumentkombinationer, sprakande av humor och musikantglädje. Och vilken underfundig liten solokadens (takt 218–238)! Mozart själv älskade detta sitt rondo. Han skickade det till fadern den 23 mars 1782: ”Jag ber er bevara det som en klenod och inte låta någon... spela det. Jag har skrivit det bara för mig själv, och ingen utom min kära syster får spela det efter mig.”

Till siffran 382 har i nyaste Köchelförteckningen förts K 229 som 382 a, K 230 som 382 b, K 231 som 382 c, K 233 som 382 d, K 234 som 382 e, K 347 som 382 f, K 348 som 382 g och K 119 som 382 h.

K 383 Aria (”Nehmt meinen Dank”), G, för sopran och orkester (fl, o, fg, str), daterad Wien 10 april 1782.

Ett ganska sentimentalt stycke, skrivet för Aloysia Lange (f. Weber).

K 394 har omnumrerats till 383 a, K Anhang 33 och 40 (fragment av en fuga för piano, F) till 383 b, K Anhang 32 (fragment av en fantasi för piano, f) till 383 C, K Anhang 38 (ett tema, C, kanske till en variationsräcka för orgel) till 383 c, K Anhang 39 (fragment av en fuga, c, för piano) till 383 d, K 408 nr 1 till 383 e, K 408 nr 3 till 383 F, K 409 till 383 f, K Anhang 100 (en försvunnen symfoni) till 383 g samt K 440 till 383 h. En skiss till en symfonisats i C från 1781/82 har fått numret 383 i.

K 384 ”Die Entführung aus dem Serail” (”Enleveringen ur Seraljen”), sångspel i tre akter (uvertyr och 21 nummer) till text av Christoph Friedrich Bretzner i bearbetning av Gottlieb Stephanie, beställt av Wiener Nationalsingspiel, komponerat i Wien mellan 30 juli 1781 och 29 maj 1782, uppfört f.f.g. i Wien 16 juli 1782.

I en wiensk tidskrift stod i december 1782 att läsa: ”Under året gavs här Die Entführung aus dem Serail; musiken till denna opera har herr Mozart den yngre förfärdigat. Den är fylld av skönhet... Den överträffade publikens förväntningar, och tonsättarens smak och nya idéer, vilka är beundransvärda, inhöstade allmänt och högljutt bifall.”

”Enleveringen” är ett av Mozarts ljusaste verk, buret av ungdomlig glädje och optimism. Han var nu starkt medveten om sin musikdramatiska förmåga, vilket framgår av de brev till fadern i vilka han kommenterade sitt arbete med operan. I ett av dem (13 oktober 1781) fastslog han att ”i en opera måste poesin helt och hållet vara en musikens lydiga dotter”, men han menade inte därmed att musiken i en opera skulle vara till för sin egen skull. Den var enbart till för dramats skull. Visserligen hade han angående Osmins aria (nr 3) ”tydligt förklarat för herr Stephanie hur jag vill ha arian, och det väsentliga i musiken till den var färdigt redan innan han visste någonting”, men att det var Osmin som människa och dramatisk företeelse det gällde och dessutom den sångare som skulle göra rollen framgår av fortsättningen av brevet (av den 26 september 1781): ”Vid utformandet av arian har jag låtit hans” (sångarens) ”vackra djupa toner komma till sin rätt. Hans ’Drum beim Barte des Profeten’ har samma tempo men med snabba toner, men då hans ilska hela tiden växer så måste – då man tror att arian är slut – ett allegro assai i ett helt annat tempo och i annan tonart ha stor effekt. Ty en människa som är så rasande förlorar all besinning och går över alla gränser, han är alldeles utom sig, och då måste också musiken bli utom sig.” Men sedan talade musikern, esteten och etikern Mozart: ”Dock eftersom lidelser, hur starka de än må vara, aldrig får uttryckas så att man får avsmak för dem, och eftersom musik inte ens i de hemskaste situationer får såra örat utan även då måste behaga, det vill säga alltid förbli musik, så har jag inte valt en för F (arians grundtonart) främmande tonart utan en befryndad, men inte den närmaste, d moll, utan en mera avlägsen, a moll.”

Mozarts brevkommentarer är som ett hans musikdramatiska credo. Hans psykologiska insikter är stora – det är grunden till att han väl är den hittills störste musikdramatikern – och han strävar att teckna sina personer rätt i olika situationer, yttre såväl som inre, i tonfallen i deras repliker såväl som i den musik (orkestern) som skall illustrera dem och deras beteenden. Men han glömmer ändå aldrig att musiken hör till de sköna konsterna. Inget av detta hindrar emellertid att han skriver med tanke på den speciella förmåga som hans artister kan ha, och han kan t.o.m. skriva rent publikfriande. Som konstnär var Mozart estet och etiker – och realist.

I ”Enleveringen” har nu den dramatiska situationen bestämt musiken, fött melodiken, tonfallen, rytmen, klangerna – ibland också formen – dock så att den ”alltid förblir musik”. Musiken tecknar personerna i pjäsen och illustrerar deras olika stämningslägen – åtminstone mestadels ty det givs också rena virtuosnummer, i vilka Mozart tänkt för mycket på sina artisters förmåga (t.ex. nr 11 i partituret, Konstanzes andra aria i andra akten – vilken skillnad mot den första!). Mästerligast porträtterad är Osmin, styckets bov; han är inte som nästan alla tidigare basroller i komiska operor en rent buffonesk figur utan en mycket realistisk uppenbarelse. I ensemblerna – ”Enleveringen” har sju stycken – stegras ofta karakteristiken av personerna och drivs handlingen framåt; en Mozartensemble är sällan en vilopunkt, ett lyriskt utbrott. Den märkligaste av ”Enleveringens” ensembler är den kvartett som avslutar andra akten (nr 16). Belmonte och Konstanze, Pedrillo och Blondchen framträder där. Det är två socialgrupper, herrskapsfolk och tjänare, men det är fyra individer. I den musikaliska karakteristiken är de båda grupperna klart åtskilda och de fyras tonfall individuella. Orkestern driver under deras stämmor ett aktivt spel – Mozarts dramatiska orkester är i ”Enleveringen” fullt utvecklad – understödjande och kommenterande, och berättar sådant som personerna av någon anledning inte kan utsäga. Dylika förtydliganden blev en specialitet för dramatikern Mozart.

Under siffran 384 står numera som 384 A K 389 och som 384 a K 388. Som 384 B betecknas ett fragment av ett andante i Ess för åtta blåsare, kanske en refuserad skiss till en sats i K 388, och som

384 b ett fragment av en marsch i B också för åtta blåsare. Som 384 c anges K Anhang 96: skisser till ett allegro i B likaledes för åtta blåsare.

K 385 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), D, 4 satser, daterad Wien juli 1782.

Verket. kallas Haffnersymfonin. Borgmästare Siegmund Haffner i Salzburg (se K 250) hade blivit adlad, detta skulle firas och en beställning på en festserenad avgick till Mozart. I största hast effektuerade han beställningen. När han sedan hans verk spelats för den nye adelsmannen fick det tillbaka, blev han angenämt överraskad av sin egen musik: ”Den nya Haffnerserenaden har förvånat mig, ty jag kom inte ihåg en ton av den. Den måste göra stor verkan” (brev 15 februari 1783). I mars 1783 satte Mozart denna Haffnermusik på programmet för en konsert men tog då bort den inledande marschen (K 408 nr 2, komponerad i augusti 1782 efter den övriga musiken) och en menuett (numera så vitt man vet försvunnen), så att resten blev en fyrsatsig symfoni.

Att Haffnersymfonin egentligen var en serenad märks på dess pompöst festliga anläggning och i synnerhet på andantesatsens älskvärda spel (sidotemat!) och menuettens stolta hållning och gracen i dess trio. Finalen är också ett stycke festyra – Mozart ville att den skulle spelas så snabbt som möjligt (brev 7 augusti 1782) vilket de ärade dirigenterna borde uppmärksamma – och dess melodik (huvudtemat och en fras i codan, takt 253–256) vittnar om verkets närhet till ”Enleveringen ur Seraljen”. Men första satsen är inte enbart serenadpompa. Den bjuder på ett grandiost kontrapunktiskt arbete. Ett enda tema – det fem takter långa som genast sätter in – är grunden till satsen och nästan hela dess byggnadsmaterial, det finns i alla tre grupperna i sonatformens exposition, det förs i kanon i genomföringen. En nästan alltför demonstrativ uppvisning? Nå, men så ståtlig, så medryckande trots all skickligheten!

Många nyplaceringar finns i den reviderade Köchelförteckningen under siffran 385. Som 385 a har satts K 408 nr 2, som 385 b K 393, som 385 c K 403, som 385 d K 404, som 385 E K Anhang 48 (ett utkast till en violinsonat i A), som 385 e K 402, som 385 f K 396, som 385 g K 397, som 385 h K Anhang 34 (ett fragment av ett adagio för piano), som 385 i K 399, som 385 k K 154, som 385 n ett fugafragment [äldre beteckningar 385 l och m har omtytts till 404 b respektive 405 a], som 385 o en skiss till pianokonserten K 414 och som 385 p nämnda K 414.

K 386 Rondo, A, för piano och orkester (2 o, 2 h, str), daterat Wien 19 oktober 1782.

Kanske den ursprungliga finalsatsen till K 414.

Som 386 b betecknas numera K 412 (som 386 a tidigare K 414), som 386 c K 407 och som 386 d K Anhang 25: en ofullbordad sång med piano, ”Bardengesang auf Gibraltar”, till text av en professor Denis om amiral Howes undsättning av det belägrade Gibraltar – en dikt som Mozart fann ”upphöjd, skön, allt vad ni vill, dock för överdrivet svulstig för mina fina öron” (brev till fadern 28 december 1782).

K 387 Stråkkvartett, G, 4 satser, daterad Wien 31 december 1782.

Det är den första av de sex kvartetter som under beteckningen opus 10 utgavs på hösten 1785 och tillägnades Joseph Haydn. De övriga fem är K 421, 428, 458, 464 och 465. Se vidare K 465.

Till 387 a har omtytts K 413, till 387 b K 415.

K 388 Serenad, c, för 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter och 2 horn, 4 satser, skriven i Wien i slutet av juli 1782. Nytt nummer 384 a.

”Jag har i hast måst göra en nattmusik”, skrev Mozart till fadern den 27 juli 1782. För vem och för vad? Ville beställaren verkligen ha en så allvarlig musik eller blev den bara så, liksom oemotståndligt

vällande fram ur Mozarts stämningar och tankar? Var detta verkligen en ”nattmusik”, en musik för utomhusbruk?

Serenad kallas den, men den är ingen ”sällskapsmusik”, den är introvert kammarmusik. C moll, serenadens tonart, är en för Mozart dramatiskt ytterligt intensiv tonart – i t.ex. pianokonserten K 491 och i scenen framför dödens port i Trollflöjten. Om pianokonserten varslar också första satsen i serenaden (redan i huvudtemat takt 1–5) och sista satsens mörka variationer – första satsen bär också förebud om Beethovens femte symfoni (påtagligast igenomföringen takt 122–128). Menuetten är fylld av kontrapunktiska konststycken – dock icke på slak lina s.a.s. utan genomträngda av allvar – det är idel kanonbildningar, i trion t.o.m. kanon i motrörelse. Menuettens karaktär av dans är borta, det är emellertid inte fråga om något scherzoartat utan om musik i menuettens form men i en helt annan anda. Denna nya anda i tredje (eller andra, överhuvudtaget i menuetten) satsen i ett cykliskt sonatverk blev alltmer påtaglig hos Mozart (stråkkvartetten K 499, g-moll-symfonin K 550 för att nämna ett par exempel). Endast i andra satsen i serenaden släpper dysterheten, den är lyriskt mättad i skönt Ess dur – andas äkta fromhet tycker Einstein.

Att Mozart själv starkt uppskattade sin c-moll-serenad tyder det på att han omarbetade den till stråkkvintett (K 406), ett företag som emellertid inte blev lyckat.

K 389 Duett för två tenorstämmor med orkester, ofullbordad, ursprungligen avsedd för ”Enleveringen ur Seraljen” och alltså under arbete i Wien i april/maj 1782. Nytt nummer 384 A.

K 390–392 Sånger för en röst med piano i respektive d, g och F, ”An die Hoffnung”, ”An die Einsamkeit” och ”Verdankt sei es dem Glanz”, till texter ur J. T. Hermes roman ”Sophiens Reise von Memel nach Sachsen”, sannolikt skrivna i Salzburg 1780. Nya nummer respektive 340 e, b och a.

Sångerna beställdes troligen av redaktören för en s.k. Almanach. De är känslomässiga i tonfallen i den för tiden typiska stilen (Berlinskolan).

K 393 Solfeggier för en sångstämma, troligen skrivna i Wien augusti 1782. Nytt nummer 385 b.

Avsedda som övningar för Konstanze Mozart, som skulle vara solist i Mozarts c-moll-mässa.

K 394 Preludium och fuga för piano, C, komponerade i Wien april 1782. Nytt nummer 383 a.

I brev till systern (20 april 1782) skrev Mozart: ”Här sänder jag dig ett preludium och en trestämmig fuga... De är oskickligt nedskrivna, ty jag hade redan tänkt ut fugan och skrev ned den medan jag tänkte ut preludiet. Min kära Konstanze är orsaken till att denna fuga kom till. Baron van Swieten, till vilken jag går varje söndag, har lånat mig alla Händels och Sebastian Bachs verk… När Konstanze hörde fugorna blev hon alldeles betagen i dem... När hon nu allt oftare hörde mig spela fugor ur minnet, så frågade hon om jag inte själv ännu hade skrivit några. Och när jag svarade nej klandrade hon mig ganska mycket för att jag inte ville skriva det vackraste och mest konstnärliga i musik och gav sig inte förrän jag gjorde en fuga, och så blev den till. Med flit har jag skrivit Andante maestoso över den så att man inte spelar den för fort, ty om en fuga inte spelas långsamt så kan man inte höra temats inträde klart och tydligt, och den får följaktligen ingen verkan.”

(Det blev emellertid så småningom uppenbarat att Konstanzes fugakärlek inte var särskilt djup.)

K 395 Capriccio för piano, C, sannolikt skrivet i Paris juli 1778. Nytt nummer blir alltså betydligt lägre: 300 g.

K 396 Sonatsats för violin och piano, c, ofullbordad. Mozart arbetade med den sannolikt i Wien augusti/september 1782. Nytt nummer 385 f.

K 397 Fantasi för piano, d, förmodligen komponerad i Wien 1782. Nytt nummer 385 g.

K 398 Variationer (6 stycken), för piano, F, över ”Salve tu, Domine” ur Giovanni Paisiellos opera ”I filosofi immaginarii”, sannolikt skrivna i Wien mars 1783. Nytt nummer 416 e.

K 399 Svit för piano, C, tre satser fullbordade, en fjärde påbörjad, sannolikt skriven i Wien 1782. Nytt nummer 385 l.

Troligen hade van Swieten uppmanat Mozart till detta försök ”i Händels stil”.

K 400 Allegro, B, för piano, antagligen skrivet i Wien 1781. Nytt nummer 372 a.

K 401

K 401 Fuga för piano, g, oavslutad (av Mozart), troligen skriven i Wien våren 1782. Nytt nummer 375 e.

K 402 Sonat för violin och piano, A, troligen komponerad i Wien augusti/september 1782. Nytt nummer 385 e.

Ett inledande adagio i A är färdigt, den följande fugan i a lämnade Mozart därhän; den har fullbordats av annan person.

K 403 Sonat för violin och piano, C, troligen skriven i Wien augusti/september 1782. Nytt nummer 385 c.

Två satser har Mozart fullbordat, av den tredje skrev han bara tjugo takter – den har senare gjorts färdig av annan person. Verket är skrivet för Mozarts hustru Konstanze: violinstämman för Mozarts egen färdighet, pianostämman för hustruns pianistiska medelmåtta.

K 404 Andante och Allegretto, C, för violin och piano (ofullbordade av Mozart), skrivna förmodligen i Wien 1782. Nytt nummer 385 d.

Som 404 a tas i nyaste Köchelförteckningen upp sex trestämmiga fugor av Sebastian Bach (5) och Friedemann Bach, vilka Mozart arrangerade (för söndagssammankomsterna hos van Swieten 1782) för violin, altfiol och cello. Han komponerade därvid nya preludier till fyra av dem. Till 404 b har omtytts K 443.

K 405 Fem fugor, fyrstämmiga, ur Bachs ”Wohltemperiertes Klavier”, av Mozart arrangerade (1782 eller 1783) för 2 violiner, viola och violoncell.

Som 405 a anges K Anhang 77, ett fragment av en fuga i C för 2 violiner, viola och cello, troligen från 1782.

K 406 Kvintett, c, för 2 violiner, 2 altfioler och violoncell, 4 satser.

En omarbetning – kanske i avsikt att låta den ingå i en kvintettserie (se K 515), tämligen onödig, icke på något sätt en förbättring och knappast en ny belysning av verket – av blåsarserenaden K 388, som Mozart sannolikt gjorde i Wien våren 1787. Köchels nummer torde därför vara alldeles fel, ett bättre nummer är 516 b.

K 407 Kvintett, Ess, för horn, violin, 2 altfioler och violoncell, 3 satser, sannolikt komponerad i Wien i slutet av 1782. Nytt nummer 386 c.

Troligen är alla de Mozarts verk i vilka ett horn uppträder som soloinstrument (K 371, 407, 412, 417, 447, 495), skrivna för Ignaz Leutgeb, som en tid var medlem av orkestern i Salzburg men som sedan flyttade till Wien och blev osthandlare. Han var en synnerligen duktig hornist men ingen intellektuell och djup person, och Mozart lade skickligt den musik han skrev för honom inom hans andliga horisont. Den är alltså inte att ta riktigt på allvar – utom kanske K 447 – och särskilt gäller väl detta kvintetten, i vilken det skämtas friskt men älskvärt med hur bra hornet duger till fanfarer (t.ex. i

rondofinalen takt 16–22) och raljeras med hornisten som ibland liksom sätts i förlägenhet (första satsen takt 49–51 och 126–129). Men andra satsen i verket är ett innerligt stycke musik, en lyriskt varm duett mellan hornet och (främst) violinen. Kvintetten är som antytts genomgående konsertant, som en liten konsert för horn och fyra stråkar.

K 408 Tre marscher, C, D och C, för orkester, sannolikt skrivna i Wien 1782. Nya nummer respektive 383 e, 385 a och 383 F.

Marsch nr 2 hörde förmodligen till den serenad ur vilken Haffnersymfonin (K 385) uppstod.

K 409 Menuett för orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), C, troligen komponerad i Wien maj 1782. Nytt nummer 383 f.

Einstein tror att denna menuett skrevs som komplettering av symfonin K 338.

K 410 Adagio för 2 bassetthorn och fagott, F, förmodligen skrivet i Wien i slutet av 1785. Nytt nummer 484 d.

K 411 Adagio för 2 klarinetter och 3 bassetthorn, B, förmodligen skrivet i Wien i slutet av 1785. Nytt nummer 484 a.

K 412 Konsert, D, för horn och orkester (2 o, 2 fg, str), 2 satser, den första troligen skriven i Wien i slutet av 1782, den andra (K 514) daterad Wien 6 april 1787. Nytt nummer 386 b.

Verket är skrivet för Leutgeb (se K 407), ett stycke alltså 1782 och ett stycke fem år senare. Satserna hör inte andligen ihop, det hela är sannerligen tillfällighetsmusik.

K 413–415 Konserter, F, A och C, för piano och orkester (413: 2 o, 2 fg, 2 h; 414: 2 o, 2 h; 415: 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p; för alla tre dessutom str), tresatsiga, komponerade i Wien sannolikt hösten–vintern 1782/83. Nya nummer respektive 387 a, 385 p och 387 b.

Mozart – nu alltså frilans-musiker i Wien – hade förstått att det effektivaste sättet att nå publik och bli känd var att spela solostämman i egna konserter. De tre konserterna K 413–415 blev de första verk han sålunda skrev för ”akademier” som han själv gav. På ”akademin” den 22 mars 1783 spelade han C-dur-konserten och en till – vi vet inte vilken – och en pressröst förmälde: ”Akademin hade en utomordentligt stor tillslutning, och de båda nya konserterna och övriga fantasier, som hr Mozart spelade på piano, mottogs med det starkaste bifall. Vår monark, som mot sin vana hedrade hela akademin med sin närvaro, och hela publiken gav så helhjärtat sitt bifall att man här inte har sett maken. Inkomsterna av akademin uppskattas till 1600 gulden brutto.” Om de tre konserterna skrev Mozart till fadern (28 december 1782, då bara en konsert var fullbordad): ”Konserterna står just mitt emellan för svårt och för lätt, är mycket briljanta, behagliga för örat – naturligtvis utan att förfalla till tomhet – här och var, kan också tillfredsställa kännaren, dock så att icke-kännaren måste vara belåten med dem utan att veta varför.” Vilken balansgång för tonsättaren! Men han hade tydligen träffat wienarnas smak.

För att lättare kunna få spridning på konserterna – han bjöd ut dem i avskrift till subskriptionspris – hade Mozart skrivit blåsarstämmorna så att de kan utelämnas; de erbjuder ingenting som inte stråkarna meddelar, strör bara in litet färg och några rytmiska accenter. Konserterna kan t.o.m. framföras av en pianist till stråkkvartett, det påpekar Mozart själv i ett brev till en förläggare (26 april 1783).

Dessa tre verk hör alltså inte till Mozarts ”stora” pianokonserter. Den första (F) klingar ganska naivt i första satsen – ett skolexempel på konsertant sonatform – sött i mellansatsens italienskt operamelodiska sjungande och pastoralt i finalen à la menuett. Den andra (A) är präglad av solig melodisk skönhet, som breder ut sig över första satsens graciösa virtuositet, blir nästan poetisk i

mellansatsen och skimrar genom rondofinalens eleganta formbyggnad. (Rondot K 386 kan ha varit den ursprungliga finalsatsen till K 414.) Den tredje konserten (C) är den pompösaste – med pukor och trumpeter – den mest briljanta och konventionella men där finns egenartade och raffinerade detaljer: den orkestrala kontrapunktiska bearbetningen i första satsen av alla tre temana och den egendomliga c-moll-episoden i final rondot, vilken några har funnit överdriven och missriktad i sammanhanget och andra blivit skakade utav.

K 416 Recitativ och rondo (”Ah, non sai, qual pena”, text av Gaetano Sertor ur Pasquale Anfossis opera ”Zemira”), B, för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), daterat Wien 8 januari 1783.

Verket skrevs för Aloysia Lange: ett praktfullt recitativ och en både virtuos och känslomättad aria med starka dramatiska utbrott. Det synes som om Mozart vid denna tid fortfarande var djupt imponerad av Aloysias stämma och vokala talang och kanske alltjämt inte alldeles ointresserad av hennes person.

Som 416 a anger Einstein en opera på tyskt språk som Mozart skulle ha arbetat på enligt brev till fadern 5 februari 1783: ”Jag skriver nu för mig själv på en tysk opera. Jag har valt en komedi av Goldoni, Il servitore di due Padroni. Första akten är redan färdigöversatt – översättare är baron Binder – men alltsammans är en hemlighet tills det hela är färdigt...” Av operan finns emellertid numera inga säkra spår. Omtydningar till siffran 416 är f.ö.: K 435 till 416 b, K 433 till 416 c, K 446 till 416 d, K 398 till 416 e och K 293 till 416 f.

K 417 Konsert, Ess, för horn och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 27 maj 1783.

Skriven för Ignaz Leutgeb (se K 407), som här fick tillfälle att visa sin duktighet i andantets ljuva sjungande och rondots jaktfanfarer.

Till siffran 417 har omnumrerats: K 427 till 417 a (skisser till K 427 har upptagits som 417 B), K 421 till 417 b, K Anhang 76 till 417 c – ett fragment av en stråkkvartettsats i d, kanske en studie för K 421 – ett fragment av en stråkkvartettsats i e till 417 d och K 178 till 417 e.

K 418 Aria (”Vorrei spiegarvi, oh Dio”), A, för ssopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 20 juni 1783.

Se K 420.

K 419 Aria (”No, no, che non sei capace”), C, för sopran och orkester (2 o, 2 h, 2 t, p, str), komponerad i Wien juni 1783.

Se K 420.

K 420 Aria (”Per pietà, non ricercate”), Ess, för tenor och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 21 juni 1783.

K 418–420 skrevs till Pasquale Anfossis opera ”Il curioso indiscreto”, som skulle ges i Wien av en italiensk operatrupp i vilken Aloysia Lange och tenoren Valentin Adamberger medverkade. Det ansågs att ett par arior, tillrättalagda för dem, skulle starkt bidra till deras framgång, och Mozart gick till verket utan att bekymra sig om stilen i Anfossis musik. Åt Aloysias virtuositet offrade han en hel del, mest i K 419, men dramatiskt sting och en viss psykologisk finess finns det i bägge hennes arior och ännu mer dramatik i Adambergers.

K 421 Stråkkvartett, d, 4 satser, förmodligen skriven i Wien juni 1783. Nytt nummer 417 b.

Den andra av de sex kvartetter som tillägnades Joseph Haydn. Se vidare K 465.

Till 421 a har omnumrerats K 432 och till 421 b K 428.

K 422 ”L’oca del Cairo”, ”dramma giocoso” i två akter till text av Giovanni Battista Varesco komponerad under andra halvåret 1783, ofullbordad.

En del charmfull musik – bl.a. en frisk duett och en stor buffafinal – hann Mozart skissera innan han insåg att Varescos text var komplett omöjlig.

Till 422 a har omnumrerats K Anhang 14, ett fragment av ett Kyrie i D för kör och orkester, med vilket Mozart torde ha sysslat något i Salzburg sommaren 1783.

K 423 och 424 Duos i G och B, tresatsiga, för violin och viola, komponerade i Salzburg sensommaren 1783.

När Mozart ovannämnda sommar besökte Salzburg för att presentera sin hustru för sin familj, gjorde han visit också hos gamla vänner, bland dem Michael Haydn. Honom fann han till sängs, sjuk och förtvivlad över att han – Haydn – inte kunde slutföra ett beställningsarbete från hovet på en serie duetter. För att hjälpa Haydn – givetvis inte för att på något vis glädja biskopen – skrev Mozart de bägge duetterna. Haydn blev tacksam, får vi förmoda, men hur kände han sig inför det mästerskap de mozartska verken visar, inför deras oerhörda överlägsenhet över resultatet av hans egna bemödanden? Instrumentala duos var en gammal musikgenre, egenartad i sin blandning av solostycke (för det ena instrumentet med det andra obligat ackompanjerande) och duett i egentlig mening, med inslag av virtuositet och kontrapunktiska konster (särskilt under barocktiden). Mozarts duos bjuder på allt detta, på virtuositet, på melodiskt skönt sjungande, på litet polyfon uppvisning – alltsammans friskt och osökt sprunget ut ur hans enastående fantasi och kunnighet och förståelse för det violinistiska. De båda duetterna hör trots att de är just bara duetter till hans stora verk.

K 430 har fått det nya numret 424 a.

K 425 Symfoni (2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), C, 4 satser, komponerad i Linz oktober/november 1783.

På återresa från Salzburg efter sommaruppehållet där 1783 stannade Mozart till i Linz, och ”tisdagen den 4 november skall jag ge en akademi på teatern här. Och då jag inte har en enda symfoni med mig så skriver jag hals över huvud en ny som måste vara färdig till dess...” (brev till fadern 31 oktober 1783).

Detta hals över huvud märks mycket litet i verket. Det har allmänt ansetts att Joseph Haydns inflytande över Linzsymfonin – som verket naturligtvis kallas – är stort. Visst finns det – redan den långsamma inledningen är s.a.s. en haydnsk företeelse, och Mozart hade inte tidigare försett någon symfoni med en dylik. Men Haydn hade aldrig tidigare skrivit en symfoniinledning så innehålls- och motsättningsrik – ståtlig, öm, dramatisk – som denna; här hade han att lära och han gjorde det också. Den långsamma satsen ter sig kanske något haydnsk till sin typ, men den mystiska förtätningen i genomföringen (takt 45) och doften av Paminas aria i ”Trollflöjten” (takt 55–59) tillhör inte Haydns värld – åtminstone inte förrän han hade lyssnat till Mozart. Idén att bygga en genomföring på ett bitema, på något som bara i förbigående drar förbi i expositionen, utvecklar Haydn gärna. Mozart gör det i Linzsymfonin i bägge yttersatserna, men vilket temperament, vilken fruktbar oro i dem! – en oro som inte är brådskans utan en själens inneboende, ett utslag av den mozartska demonin. Ändå är Linzsymfonin bara en station på vägen mot de stora symfonierna.

K 444 är numera omnumrerat till 425 a och K 431 till 425 b.

K 426 Fuga, c, för två pianon, daterad Wien 29 december 1783.

Liksom en uppvisning av allt Mozart tekniskt lärt av Sebastian Bach; inte mycket av fugala knep och konster saknas i stycket, som sannerligen är präglat av stor flit. Fugan arrangerade Mozart senare för stråkorkester, se K 546.

Som 426 a upptas numera K Anhang 44, ett fragment av ett allegro i c för två pianon, kanske tänkt som preludium till fugan K 426 och i så fall under arbete i Wien i december 1783.

K 427 Mässa, c, för soli, kör och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, 3 b, p, orgel, str), komponerad i Wien sommaren 1782 – maj 1783. Nytt nummer 417 a.

Verket fullbordades aldrig av Mozart – vad vi vet. Han gjorde färdigt Kyrie och Gloria, Sanctus utom en kör i Osanna, samt Benedictus. Av Credo finns mer eller mindre utförligt skisserat ”Credo in unum Deum” och ”Et incarnatus est”, av resten och av Agnus Dei inte en not. Emellertid uppfördes mässan i Salzburg i augusti 1783. Otänkbart med hänsyn till katolsk liturgi är att den framfördes som torso. Troligen använde Mozart satser ur tidigare skrivna mässor för att fylla ut det som fattades, trots att en störande stilblandning därigenom måste ha uppkommit, då det inte finns något tidigare sakralt verk av Mozart som kan liknas vid c-moll-mässan i emotionell och musikalisk frihet och mognad.

Mozart hade avgivit ett löfte – måhända bara för sig själv – att när han fått sin Konstanze och visade upp henne i Salzburg, han där skulle låta uppföra en nyskriven mässa: ”jag har verkligen lovat det i mitt hjärta och hoppas också kunna hålla det – till bevis för att jag faktiskt avgivit löftet tjänar det partitur till en halv mässa som ligger och väntar på fullbordan” (brev till fadern 4 januari 1783). För Konstanzes röst tänkte han också direkt vissa partier i verket och hon var en av solisterna vid framförandet i Salzburg (se K 393).

Att c-moll-mässan blev endast en torso hindrar inte att den är Mozarts märkligaste kyrkomusikaliska verk före Requiem, storartad i sin frihet och i det personliga religiösa engagemang som den vittnar om. Mozart hade visserligen sällan eller aldrig varit dogmatisk i sin kyrkomusik, men här är han friare än någonsin, fri som Bach i sin h-moll-mässa och Beethoven i sin Missa solemnis – c-moll-mässan har också betecknats som ett mellanled, musikstilistiskt-historiskt sett mellan dessa båda verk. Att Mozarts upplevelse av Bach ligger bakom c-moll-mässan är f.ö. uppenbart. Den mäktiga körsatsen – för två fyrstämmiga körer – i ”Qui tollis” och den breda ackompanjemangsfigurationen därunder med dess punkterade rytm och kärva kromatik äger bachsk väldighet, likaså ”Osanna”-fugan i Sanctus, en dubbelfuga likaledes för två fyrstämmiga körer. Men mer än Bach är omsmält i verket. Det har starka ”italienska” inslag: i sopransolot ”Laudamus te” som är som en italiensk operaaria, i sopranduetten ”Domine Deus” med dess utsökta kontrapunktiska ackompanjemang i violiner och altfioler, i ”Et incarnatus est” som med sin koloratur och sina språng i solostämman (sopran) och sin ”cadenza” med figurationer för solisten och tre obligata blåsare ter sig mycket ”världslig”. Bakom c-moll-mässan står alltså inte endast Bach, den bär sannerligen vittne om att Mozarts musikaliska stil är en syntes av olika stildrag, hämtade från ett helt tidevarv. Men hans inre eld brann i det han skapade och gjorde honom till Mozart ”den ende”.

Delar av c-moll-mässan använde Mozart senare för kantaten ”Davidde penitente” (K 469).

K 428 Stråkkvartett, Ess, 4 satser, komponerad i Wien juni eller juli 1783. Nytt nummer 421 b.

Den tredje av de sex kvartetter som tillägnades Joseph Haydn (i originalutgåvan nr 4). Se vidare K 465.

K 429 Kantat (”Dir, Seele des Weltalls”, text av L. Haschka), oavslutad av Mozart, som arbetade med den i Wien troligen år 1785. Nytt nummer 468 a.

Kanske avsedd för den frimurarloge i vilken Mozart var medlem. Abbé Maximilian Stadler har ”fullbordat” verket.

K 430 ”Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante”, opera buffa i två akter till text av (förmodligen) Lorenzo da Ponte, icke fullbordad, under arbete sannolikt i Salzburg och Wien andra halvåret 1783. Nytt nummer 424 a.

Full färdiga gjorde Mozart endast uvertyren, en kvartett och en terzett, av vilka den sistnämnda är det bästa stycket, fyllt av både komik och lidelse hos och för de i musiken psykologiskt fint tecknade figurerna.

K 431 Recitativ och aria (”Aura, che intorno”), Ess, för tenor och orkester (2 fl, 2 fg, 2 h, str), troligen skriven i Wien december 1783. Nytt nummer 425 b.

K 432 Recitativ och aria (”Aspri rimorsi atroci”, text ur Pietro Metastasios ”Temistocle”), f, för bas och orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), troligen skriven i Wien 1783. Nytt nummer 421 a.

K 433 Aria (”Männer suchen stets zu naschen”), F, för bas och orkester, skiss troligen från 1783. Nytt nummer 416 c.

K 434 Terzett (”Del gran regno delle amazoni”, text av Giuseppe Petrosellini), B, för en tenor och två basar, ofullbordad, under arbete i Wien förmodligen i slutet av 1785. Nytt nummer 480 b.

K 435 Aria (”Müsst ich auch”), D, för tenor och orkester, ofullbordad, under arbete troligen i Wien 1783. Nytt nummer 416 b.

K 436–439 Notturnos (”Ecco quel fiero”, ”Mi lagnerò tacendo”, ”Se lontan, ben mio, tu sei”, ”Due pupille amabili”, texter av Pietro Metastasio), i F, G, Ess och F, för två sopraner och bas till ackompanjemang av 3 bassetthorn (436, 439) eller 2 klarinetter och bassetthorn (437, 438), förmodligen skrivna i Wien 1783.

Dessa terzetter (tillika med K 346 som har fått det nya numret 439 a) skrevs för en familj Jacquin som sedan länge hörde till Mozarts intima vänner. Det är elegant sällskapsmusik, som ibland, speciellt i K 438 och 346, har karaktär av lätt romantisk sångserenad (”manskvartett”).

Som 439 b numrerar Einstein K Anhang 229, fem femsatsiga divertimenti, alla i B, för 2 bassetthorn eller klarinett och fagott, vilka Mozart sannolikt skrev i Wien 1783, troligen för nyssnämnda familj Jacquin.

K 440 Aria (”In te spero, o sposo amato”, text ur Pietro Metastasios ”Demofoonte”), C, ofullbordad, under arbete förmodligen i Wien våren 1782. Nytt nummer 383 h.

K 441 ”Das Bandel” (”Liebes Mandel, wo is’s Bandel?”), terzett, G, för sopran, tenor och bas, förmodligen skriven i Wien 1783.

Ett skämtstycke, enligt en anekdot tillkommet med anledning av ett band, som Konstanze hade förlagt, och som återfanns av Mozart, Gottfried Jacquin och familjen Mozarts hund.

Som 441 a har Einstein tagit upp en skämtvisa för basröst som Mozart kanske skrev i Wien 1783.

K 442 Tre satser, d, G och D, för piano, viola och violoncell, ofullbordade (av Mozart), under arbete förmodligen i Wien 1783.

K 443 Fuga, G, för violin, viola och violoncell, förmodligen skriven i Wien 1782. Nytt nummer 404 b.

K 444 Inledning, G, till en symfoni av Michael Haydn, förmodligen skriven i Linz november 1783. Nytt nummer 425 a.

Skrevs för den konsert för vilken Linzsymfonin (K 425) komponerades, och vid vilken Haydns symfoni också uppfördes.

K 445 Marsch, D, för orkester (2 h, str), troligen skriven i Salzburg sommaren 1779 och alltså felnumrerad av Köchel: nytt nummer 320 c.

Hörde kanske till divertimentot K 334.

K 446 Musik till en pantomim, skiss, komponerad i Wien februari 1783. Nytt nummer 416 d.

Brev från Mozart till fadern berättar om ett litet spektakel som Mozart och några av hans vänner hade för sig under karnevalen i Wien 1783, varvid denna pantomim skulle ha spelats.

K 447 Konsert, Ess, för horn och orkester, (2 k, 2 fg, str), troligen skriven i Wien 1783.

Denna konsert förefaller mera meningsfylld – särskilt är mellansatsen, en ”romanza”, mycket expressiv – och har en soliststämma mera fordrande än Mozarts övriga hornkonserter – utan att det fördenskull är fråga om ”stor” musik. Om Mozart skrev den för Ignaz Leutgeb (se K 407) så menade han väl inte allvar när han kallade honom ”den där åsnan Leitgeb”.

K 448 Sonat, D, för två pianon, 3 satser, troligen skriven i Wien november 1781. Nytt nummer 375 a.

Ett i sitt slag mästerligt verk. Första satsen har nästan symfonisk hållning, i övrigt förekommer mycket passageverk men dialogen mellan de båda stämmorna är lekfullt elegant och välbalanserad, och att sonaten blev ett paradnummer vid Mozarts ”akademier”, då han själv och fröken Aurnhammer eller fröken Ployer spelade den kan man gott förstå (brev till fadern 24 november 1781 och januari 1782).

Till 448 a har omnumrerats K 461, till 448 b K 462 och till 448 c K 463.

K 451

K 449–451 Konserter, Ess, B och D, för piano och orkester (2 o, 2 h, str; fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str; fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 9 februari, 15 mars och 22 mars 1784.

Med K 449 börjar Mozarts egen förteckning av sina verk (se sid. 1). Med konserten i Ess börjar också raden av de tolv ”stora” pianokonserter som Mozart skrev inom loppet av knappt tre år, från februari 1784 till december 1786. Dessa tolv konserter anses allmänt som höjdpunkten i hans instrumentala skapande, vilket egentligen inte är en så oerhörd åsikt som man kan tycka med tanke på verk som serenaden för tretton blåsare, stråkkvartetten i D dur K 499, Pragsymfonin, de tre symfonierna från sommaren 1788, klarinettkvintetten. Vackert gav Yngve Flyckt uttryck åt den nämnda åsikten i sin bok om Mozarts pianokonserter: ”Vari består då mästerskapet i dessa tolv pianokonserter? Ja, är det någon mening i att försöka pressa in Mozarts rika ande i en formel? ... Må ingen tveka att göra allt för att tillägna sig dessa tolv konserter, leva sig in i dem en efter en, år efter år. Vad som sedan finns tillvaratataget inom en av denna musik, det kan inte redovisas i ord. Det påverkar ens syn på livet, ens livsåskådning, det förändrar ens leende, ens blick.”

Om den första av dessa stora skrev Mozart i brev till fadern (26 maj 1784): ”Den i Ess... är av alldeles speciellt slag, skriven mera för en liten än en stor orkester...” För Mozarts elev Barbara Ployer är den komponerad, och kanske var det för att ge henne så många tillfällen som möjligt att spela den, som Mozart förklarade att blåsarstämmorna i verket kunde undvaras – detta trots att de visst inte är enbart utfyllnad. Men det speciella låg förmodligen för Mozart inte i detta och gör det absolut inte för oss. Det ligger – för oss – i musikens dramatiska oro, i dess lyriska intensitet, i dess glada kontrapunktik. Dramatiken finner vi i den första satsen: i de snabba dynamiska växlingarna, i det heta drillmotivet – exponerat i takt 3–5, flera gånger i genomföringen uppflammande (i partiet takt 182–202), nästan exploderande i takt 204–211 – och i den lätta nervositeten i sidotemats kromatik. Det finns en tämligen nära frändskap mellan denna sats och första satsen i c-moll-konserten K 491. Andra satsen är ett andantino, men man må inte låta lura sig av det lätta tempot, det löper hemlighetsfulla ränningar i musikväven och en liksom naken expressivitet lyser ur solostämman – om pianisten Mozarts ömsinthet och tillgivenhet mot och för sitt instrument bär den ljuvligt vittne. Den kontrapunktiska leken i finalen är smått allvarsam, men det är inte längre mödans allvar, ty det bemödande med kontrapunkten som Sebastian Bach gav Mozart impuls till är överståndet.

Kontrapunkten har nu blivit Mozarts egendom, han behärskar den med mästerskap, den stänger inte hans fantasi, den är ett hans naturliga tonspråk, den ingår organiskt i en stilsyntes. Att som i denna sats vara så meningsfullt uppsluppen, så leende djupsinnig, så spontant sinnrik, förmådde bara Mozart – den ende.

Fem veckor efter Ess-dur-konserten var konserten i B (K 450) färdig och en vecka senare konserten i D (K 451). ”Jag kan inte välja mellan dessa båda konserter, jag anser dem bägge svettdrivande. Dock är den i B svårare an den i D...” (brev till fadern 26 maj 1784).

Ändå är D-dur-konserten mest virtuosnummer av de två. I den tematiska uppfinningen är den ganska allmän, med en första sats à la marsch, ett enkelt andante och ett finalrondo som smakar Joseph Haydn. Den bärs emellertid av feststämning – samma stämning som senare den s.k. Kröningskonserten (K 537), också den i D, har och som så ofta Mozarts musik i D dur visar – och i otaliga detaljer i instrumentationen (orkestern är ju tämligen väl tilltagen) och i växelspelet mellan solisten och orkestern skymtar geniet Mozart. Men bara skymtar – av de tolv ”stora” pianokonserterna är D-dur-konserten kanske den minsta.

Virtuositet finns det också i B-dur-konserten, men andra egenskaper hos den är intressantare. Den är trots all briljans mycket starkt personlig i tonspråket, vilket är det omedelbart betydelsefulla för den som avnjuter verket. Men den är också intressant därigenom att Mozart här tar ett bestämt steg från konserten som sällskaps- och underhållningsmusik mot konserten som symfonisk företeelse, i vilken konflikter – mer eller mindre allvarliga – mellan olika individualiteter kan uppstå och måste lösas: mellan olika teman mellan solostämman och orkestern, mellan olika klanggrupper i orkestern. Det var ett ytterst betydelsefullt steg – musikvetenskapama tar till ordet ”historiskt” och finner följder av detta steg ända in i nutiden. Starka konflikter finns nu inte i B-dur-konserten, en älskvärt konsertant anda dominerar den, men nyssnämnda individualiteter framträder klart. Redan exponerandet av huvudtemat i första satsen visar detta: två takter i enbart blåsare (+ stråkbas) och ett svar i stråkarna (takt 1–4). Solistens ignorerande av det sidotema som orkestern (takt 25–41) föreslår och hans införande av ett nytt och eget sidotema (takt 103–107) är ett annat exempel. Men motsättningarna mellan parterna växer sig alltså inte stora, till samverkan kommer det oftast, dock så att var och en hävdar sin självständighet. I symfonisk anda och med symfonisk teknik sker detta gärna (t.ex. i första satsen takt 182–210, och i sista satsen, ett rondo med ett huvudtema av den hos Mozart så vanliga och av hans publik sannolikt så uppskattade jaktfanfartypen, i ett lustigt bollande med ett motiv mellan pianot, oboen och flöjten i takt 198–210).

K 452 Kvintett, Ess, för piano, oboe, klarinett, fagott och horn, 3 satser, daterad Wien 30 mars 1784.

”Jag har skrivit två stora konserter och sedan en kvintett, som mottagits med utomordentligt bifall; jag anser själv att den är det bästa som jag i mitt liv hittills har skrivit”, menade Mozart i brev till fadern 10 april 1784. Bifallet strömmade mot kvintetten vid en konsert den l april.

Vi finner det väl diskutabelt att kvintetten skulle vara det bästa Mozart skrev före april 1784, men ett utsökt verk är det, vars charm bottnar i Mozarts känsla för de fyra blåsinstrumentens respektive personlighet, för deras timbre – just som i serenaden K 361 – och i den perfekta balans med vilken de rör sig i varandras sällskap. I sitt uppträdande snuddar de vid ett konsertant beteende, men de förivrar sig aldrig i sitt tal, de iakttar det kammarmusikaliska spelets regler om de än tolkar dem med fantasi. Beethoven blev mycket förtjust i verket och ställde med sin kvintett op. 16 liksom upp till tävlan, men med Mozarts förfining gick och går det inte att tävla.

Einstein vill införa K Anhang 54, 55 och 65 under siffran 452 som respektive a, b och c. Det rör sig om fragment av en kvintettsats för piano och blåsare, av en sats av ett kammarmusikaliskt verk för

piano, 2 horn och stråkar samt av en mellan sats till en pianokonsert, alltsammans kanske från våren 1784.

K 453 Konsert, G, för piano och orkester (fl 2 o 2 fg, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 12 april 1784.

Man kan insinuerande undra om Barbara Ployer – dotter till biskopens av Salzburg agent i Wien – som allvarligt studerade för Mozart (ett häfte övningar i harmonilära för henne tar Einstein upp som nummer 453 b i Köchelförteckningen), för honom endast var en duktig pianist och elev. Ty vilka verk skrev han inte för henne! Först pianokonserten K 449 och sedan K 453: den första sannerligen ”av alldeles speciellt slag” och den andra ett underverk av ingivelse och ingivelsers tyglande och styrande, av omedelbarhet och medvetet raffinemang, av lek och allvar med och bakom leken. Men G-dur-konserten är så sublim att vi trots andantesatsens ömma och bitterljuva, ibland nästan passionerade, ibland resignerade tonfall bör lämna Barbara Ployer därhän. För inspirationen till och i G-dur-konserten och för den enastående talangfullhet med vilken den är utformad vill man ta till ord som gudomlig och olympisk.

I konsertens första sats drivs ett obeskrivbart rikt skiftande spel med de sex temana i sonatformen (de fem första uppträder i orkesterns inledande exposition takt 1–74, det sjätte är solistens eget sidotema takt 110–121). Det är ljus musik, inte uppsluppet glad men leende – varmt, förstulet eller vemodigt leende. Det är utomordentligt färgrik musik, inte färgstark sådan utan ett lugnt glidande färgspel mellan solist och orkester, inom orkestern mellan instrumentgrupper och mellan enskilda instrument (spelet mellan pianot och blåsarna takt 277–284 och takt 311–316!), ett färgspel skapat och spetsat genom en sällsam modulatorisk rörlighet (sidogruppen takt 35–57 med den oväntade övergången från G dur till Ess dur i takt 48–49 och de lätta mollskuggorna i de bägge sidotemana i dur takt 35–49 och 110–121!). Det är en överdådig uppvisning av en den musikaliska plastikens mästare när han är som störst – och då är han störst, i världen och i tiden.

Finalen har formen av tema med variationer. Temat torde att döma av en anteckning av Mozart ha haft något samröre med en tam stare, som han hade i bur. Antingen har staren givit honom uppslaget till det, eller också lärde han staren att vissla det. Fågellikt är det i varje fall, det för tanken direkt till Papageno och Papagena i ”Trollflöjten” – och kanske Mozart tänkte på sin stare och hans vissling när han koncipierade musiken kring de båda fågelmänniskorna i operan. Fem variationer har temat fått, fyra glittrande virtuosa och en – den fjärde – eftersinnande mollfärgad, och därefter kommer en final med nya temabildningar uti, lika lång som de fem variationerna. Opera buffans anda svävar över den, som en buffafinal – av Mozart nota bene! – är den psykologiskt intrikat, musikaliskt tekniskt genomarbetad och klanglikt sinnligt skön.

Av de tolv stora är G-dur-konserten inte den största i ståt eller patos, men den är bestämt den rikaste.

Som 453 a tar den nyaste Köcheleditionen upp en liten sorgmarsch i c moll för piano, troligen skriven i Wien 1784.

K 454 Sonat för violin och piano, B, 3 satser, daterad Wien 21 april 1784.

Sonaten skrevs för Regina Strinasacchi från Mantua. Till konserten med henne fick Mozart endast violinstämman färdig och utskriven, sin egen pianostämma måste han ”fylla i” då den bara var flyktigt skisserad. Det som på konserten fylldes i sattes senare också på pränt, och som sonaten nu föreligger bjuder den på ett utsökt växelspel mellan de båda instrumenten och på en verkningsfull sammansmältning av känslofullhet och konsertant figurspel.

K 460 har omnumrerats till 454 a.

K 455 Variationer (10 stycken), G, för piano över ”Unser dummer Pöbel meint” ur Glucks sångspel ”Die Pilgrimer von Mekka” (”La rencontre imprévue”), daterade Wien 25 augusti 1784.

Egentligen koncipierades dessa variationer redan 1783, då Gluck besökte en av Mozarts ”akademier” och av konsertgivaren hyllades med improviserade variationer på Glucks visa.

K 456 Konsert, B, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 30 september 1784.

Mozart skrev denna konsert för den blinda wienska pianisten Maria Theresia Paradis, som skulle ut på konsertturné med Paris som första station. Han visste ju av egen erfarenhet vad parispubliken ville ha och gestaltade Paradis-konserten elegant enkelt, litet konventionellt, utan nymodigheter eller djupsinnigheter, utan s.k. understatements. Raskt marscherar första satsen fram, liksom lekfullt militäriskt – hur många gånger har inte förstasatserna i de mozartska pianokonsertema marschkaraktär med punkterad rytm och/eller fanfarartade motiv, och hur olika ter de sig ändå inte: festliga (K 451, K 467, K 537), lätt dansanta (K 456, K 459), pompösa (K 503), underfundiga (K 453) – och vackert kontrasterande mot denna bekymmerslösa marsch står andra satsen, ett lätt elegiskt andante i moll, en serie variationer över en liten liksom småängslig visa, en sådan som Barbarina i ”Figaros bröllop” sjunger om den borttappade knappnålen – med den visan företer konsertens andante f.ö. vissa likheter. Med finalen, ett ”jaktrondo”, måste en skicklig pianist utan vidare kunna utlösa bifallsåskor från en entusiasmerad publik.

K 457 Sonat för piano, c, 3 satser, daterad Wien 14 oktober 1784.

Bara ett par veckor efter den problemfria och bekymmerslösa B-dur-konserten (K 456) denna mörka och tunga sonat! Vad var det som värkte fram? Så mycket var det att sonaten inte förslog när Mozart senare konstnärligt kritiskt granskade den. Inför publiceringen av verket komponerade han (i maj 1785) en inledning, en uppladdning. Det var fantasin K 475, en rik och djärv musik, virtuos, lyrisk och patetisk på en gång, i sig själv ett drama före sonatens drama. Från c-moll-sonaten går direkta trådar till c-moll-konserten K 491, ett även till anläggning och form tillräckligt omfångsrikt verk för att allt det patetiska skulle få rum, och vidare till det Beethovens speciella c-moll-patos som slår fram i t.ex. sonaten op. 13, i femte symfonin och sonaten op 111.

K 457 och 475 är tillägnade Mozarts elev Therese von Trattner, en bokhandlardotter i Wien.

K 458 Stråkkvartett, B, 4 satser, daterad Wien 9 november 1784.

Verket, som kallas ”Jaktkvartetten”, är nr 3 av de sex kvartetter som tillägnades Joseph Haydn. Se vidare K 465.

Som 458 a och b tar den nyaste Köchelförteckningen upp K Anhang 75 och 71, ett par utkast till stråkkvartettsatser, kanske till K 458.

K 459 Konsert, F, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 11 december 1784.

Detta var den sjätte mozartska pianokonserten under år 1784 – hälften av de tolv ”stora” konserterna skrevs alltså under ett och samma år. Men inte ett spår av avmattning eller upprepning förmärks i F-dur-konserten. Såvida man inte vill betrakta som upprepning att första satsen är dansant marschartad. Men i så många av Mozarts konserter har första satsen marschkaraktär och en så olikartad sådan (se K 456) att man inte kan tala om upprepning, snarare om en Mozarts spontana förtjusning åt att på detta sätt marschera. Einstein har i sin bok om Mozart dragit in Viotti och dennes violinkonserter i sammanhanget och menar att Mozart, som uppskattade sin samtida store violinist och hans verk, skulle ha tagit intryck av de med en viss militärisk hållning marscherande förstasatserna i

dessa verk. Det är svårt att tro, Mozart tågade nog på egna ben. Första satsen i F-dur-konserten är sålunda genuint mozartsk: klar i fakturen, överlägsen i melodiglädjen, raffinerat lustig och skicklig i leken satsen igenom med huvudtemats punkterade rytm.

Marschen i första satsen har liksom ett mål. Först allegrettot (andra satsen), enkelt i de melodiska motiv det arbetar med men drömskt och lyriskt mättat – mycket i satsen varslar om stämningen i Susannas sista aria i ”Figaro” (”Deh vieni non tardar”) – och framförallt genomgående tjusande rörligt. Det är som om marschens rörelseenergi strömmade vidare i det nya medium som allegrettosatsen erbjuder för att tömmas ut och flöda fritt i finalen: en lekfull rondodans med ”lärda” inpass, t.ex. det brett anlagda imiterandet, nästan en fugering, takt 33–50 och takt 289–321. Det är sannerligen en krönande final, ett stort slutmål.

F-dur-konserten kallas emellanåt ”den andra kröningskonserten”. Vid sin ”akademi” i Frankfurt am Main 1790 i samband med kejsarkröningen där spelade Mozart två pianokonserter. Den ena var den s.k. Kröningskonserten (K 537). Den andra var förmodligen F-dur-konserten, som då i orkesterpartiet troligen hade fått en festlig förstärkning med två trumpeter och pukor.

Som 459 a tas numera upp K Anhang 59, en påbörjad sats till en pianokonsert, kanske ett refuserat uppslag till mellansats för K 459.

K 460 Variationer för piano, A, 8 stycken (varav endast två med visshet äkta Mozart), över en aria i Giuseppe Sartis opera ”Fra i due litiganti il terzo gode”, komponerade troligen i Wien juni 1784. Nytt nummer 454 a.

K 461 Fem menuetter (en sjätte påbörjad) för orkester (2 o eller fl, 2 fg, 2 h, str), komponerade sannolikt i Wien januari 1784. Nytt nummer 448 a.

K 462 Sex kontradanser för stråkorkester (senare kompletterad med 2 o och 2 h), komponerade sannolikt i Wien januari 1784. Nytt nummer 448 b.

K 463 Två menuetter med inlagda kontradanser för orkester (2 o, fg, 2 h, str), komponerade sannolikt i Wien januari 1784. Nytt nummer 448 c.

K 464 Stråkkvartett, A, 4 satser, daterad Wien 10 januari 1785.

Den femte av de sex kvartetter som tillägnades Joseph Haydn. Se K 465.

Som 464 a anges numera K Anhang 72, en oavslutad kvartettsats i A som kanske var tänkt för K 464.

K 465 Stråkkvartett, C, 4 satser, daterad Wien 14 januari 1785.

Den sjätte och sista av de kvartetter som tillägnades Joseph Haydn.

Haydn hade 1781 publicerat sex kvartetter, hans op. 33, de s.k. ryska kvartetterna. Om dem påpekade han själv att de var skrivna ”på ett alldeles nytt och särskilt sätt”. Det nya bestod i att det s.k. tematiska arbetet inte bara var förlagt till sonatformernas genomföringsdelar, det genomsyrade alltsammans, hela strukturen – för att kanske i genomföringar stegras till dramatik. Inget enstaka instrument, ingen enstaka stämma spelar en helt dominerande roll (något undantag från den regeln gavs det förstås), det obetydligaste motiv har en mening i sig och kan få en stor roll att spela. Det är inte fråga om egentlig kontrapunktik – ehuru sådan naturligtvis också kan förekomma – det är quasi kontrapunktik: en konversation mellan individuellt anlagda stämmor i en principiellt homofon sats – liksom mellan fyra intelligenta och spirituella personer – en konversation i vilken stämmorna än för fram den ledande tematiska tanken, än har hand om beledsagningen – en melodiskt och motiviskt klart

profilerad sådan. Obligat ackompanjemang har man kallat denna sats teknik, som fick stor musikhistorisk räckvidd.

På Mozart gjorde dessa Haydns kvartetter ett djupt intryck, och han började själv – efter nära tio års tystnad på området – skriva stråkkvartett. Nyårsafton 1782 daterade han den första och mer än tre år senare den sista i en serie på sex, ”frukten av ett långt och mödosamt arbete” som han skrev i dedikationen av kvartettserien till Joseph Haydn, ”du ryktbare man och min käraste vän”.

Mozart hade tidigare av Haydn-kvartetter stimulerats till egen kvartettproduktion (K 168–173). Den gången imiterade han mer eller mindre sin förebild. Nu lärde han av sin vän men tappade inte bort sig själv. Lärandet hade varit ”långt och mödosamt” men av mödan märks ingenting i de mozartska kvartetterna, de är genomlysta av hans egen ingivelse, hans egen personlighet – kanske finns det inte några mer intensivt och intimt personliga verk av Mozart än dessa kvartetter.

Den skugga som drar över musiken i trion till menuetten i G-dur-kvartetten (K 387) är inte tung, och den skymningsmystik som färgar några takter (58–70) i andantesatsen i samma kvartett är inte djup, bara romantiskt ljuv. Solighet och glädje strömmar genom och ut från verket, spontant varmt i första och tredje satserna, raffinerat lekfullt i menuetten – som står som andra sats och här och i alla dessa kvartetter är ett slags karaktärsstycke och inte bara en dansform – och framförallt i finalen. Denna är i sin fugering av huvudtemat – ett svärmiskt tema som genom kontrapunktiken slår ut i blomning – ett varsel om finalen i Jupitersymfonin, och ger i det kontrasterande humoristiska sidotemat (takt 92–107) en vacker hommage à Haydn. Genomföringen i satsen är unik: endast en kromatisk rörelse som smygande leder in i återtagningen (takt 123–142).

G-dur-kvartettens Mozart är en avspänd och leende Mozart; i d-moll-kvartetten (K 421) möter vi pessimisten Mozart. Den skymningsmystik som genomföringen i första satsen (takt 42–70) här andas är mera demonisk än romantisk, och märk den starka spänningen i återgången (över cellons orgelpunkt) i de tre sista takterna! Och hur liksom på en gång vilset och ödestungt klingar inte menuetten, och hur på en gång resignerad och rastlös är inte finalen!

Solen lyser ånyo i Ess-dur-kvartetten (K 428), vars märkligaste sats är den andra, andantet: en egenartat drömsk musik, romantiskt intensiv så som ingen tidigare av Mozart. Ljus till sinnet är också B-dur-kvartetten (K 458), somm tack vare första satsens fanfartema i 6/8-takt blivit kallad Jaktkvartetten. En romantikens blå blomma slår ut också i detta verk: är det inte som en aning om Robert Schumann i första fiolens fras takt 15–16 och 37–38 i adagiosatsen? Finalen är åter en reverens för Haydn, men dar Haydn hade varit robust är Mozart enbart skälmsk.

A-dur-kvartetten (K 464) bjuder på en intressant variationssats (den tredje, Andante), som går långt utöver figurvariationens gränser, och på en finalsats, fylld av den lättsamma lärdom som bara Mozart har kunnat utveckla: det är med häpnad och beundran man konstaterar att denna smidiga och omväxlande musik rör sig med och kring ett enda tema.

C-dur-kvartetten (K 465) har fått namnet Dissonanskvartetten av det a och det g som första fiolen i bryskt s.k. tvärstånd sätter in i takt 2 respektive 6 i den långsamma inledningen till första satsen. Dramatiskt effektfullt klingar det, men det är mer än enbart effekt: det är som en blixt från en blottad värja, det är en deklaration av att den musik som följer trots det ljusa C dur inte är alldeles sorgfri och ogrumlad. I genomföringen i första satsen färgas temat av ett vemod som stegras till en övergivenhetens smärta i cellons fras takt 121–124 och 147–150. I andantet inträder några högtidlighetens ögonblick (takt 75–80 och 85–94) med en fras som varslar om ett mättat ställe i den långsamma satsen i Ess-dur-symfonin (K 543, takt 60–68). Menuettens trio bryter med sitt c moll tvärt av den robusta lustigheten i själva menuetten. Den sista av de mozartska Haydnkvartetterna är sannerligen en musik med många bottnar – vilket f.ö. i mer eller mindre hög grad gäller alla sex.

K 466 Konsert, d, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterad Wien 10 februari 1785.

Mozart var ingen ”dagbokskompositör” har vi sagt oss. Att det löper mörka ränningar i C-dur-kvartettens (K 465) väv bör vi sålunda kanske inte fatta som direkta utslag av mörka tankar hos tonsättaren. Men en månad efter kvartetten låg d-moll-konserten färdig, och vi kan inför den inte värja oss för att dess spänningsmättade dysterhet vittnar om själslig vånda, om något som måste värka ut. Varför annars detta brott mot konventionen, varför detta åsidosopande av uppfattningen om pianokonserten som främst, för att inte säga enbart, glättig underhållning? En konvention som Mozart väluppfostrat dittills mestadels hade åtlytt.

D-moll-konserten är musik fylld av skarpa kontraster, av konflikter som aldrig når en lösning. Mot varandra står liksom oförsonligt i första satsen orkesterns lidelse och hotfullhet och soloinstrumentets klagan (solisten ställer ett eget tema mot orkesterns) – vilken stegras till kuslig övergivenhet när F-dur-melodin (solistens sidotema), som först (takt 127–135) klingar så ljust och befriande, i återtagningen träder fram i d moll (takt 302–310). Häftigt bryts i andra satsen den idyll sönder, som den första B-dur-melodin har frammanat, genom g-moll-avsnittets (takt 84–113) exploderande och dess härjande framfart. Ingen tror längre på idyllen när B-dur-melodin kommer tillbaka, liksom ingen tror på soligheten alldeles i slutet av finalsatsen, då D dur inträder efter den tunga mollfärg och den furiösa lidelse som härskat i satsen. Det är bara som om Mozart hade erinrat sig den pianokonsertens konvention som han brutit emot och liksom ville släta över något.

Men det är endast en gest efter en bikt. Hur många ställde sig vid ”akademierna” den 11 och 15 februari 1785 förstående till denna bikt? Fader Leopold gjorde det – egendomligt nog; han var ju alltid angelägen om att inte gå emot gängse smak, men han var också en äkta musiker och fattade när något musikaliskt var stort och märkligt – och Beethoven gjorde det: det är signifikativt att han skrev kadenser till de bägge yttersatserna. Det romantiska 1800-talet satte d-moll-konserten högst bland Mozarts konserter, och musikhistorikerna har fastslagit verkets rang av milstolpe i pianokonsertens utveckling.

K 467 Konsert, C, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterad Wien 9 mars 1785.

Svårligen kan man tänka sig en större kontrast än den mellan öppnandet av d-moll-konserten (K 466) och av den en månad yngre C-dur-konserten (och f.ö. mellan bägge verken i deras helhet). Hot, ångest och demoniskt mörker i d-moll-konserten, mod, stolthet och olympiskt ljus i C-dur-konserten. Mera utmanande käckt än det marschtema som inleder första satsen – och spelar en huvudroll däri – klingar intet sådant i en Mozartkonsert. Ett marschtema igen – hade Mozart alltså återvänt till den konvention för pianokonserter mot vilken han så flagrant bröt i d-moll-konserten? Mera nej än ja. Ty C-dur-konserten vittnar väl också om sådant som Mozart var fylld av och som måste fram, om än inte värka fram. Mycket hade han därvid att slösa med – enbart i första satsen rör sig fem klart profilerade teman. Och allt annat än konsertkonventionellt är denna sats byggd, den är furstligt symfonisk i strukturen (och i det inre sambandet mellan de tre satserna) och visar en grandios uppvisning i växlande användning av de orkestrala medlen: märk t.ex. stegringen och utvecklingen av huvudtemat i takt 12–26 och det omedelbart därpå (takt 28–36) följande pikanta växelspelet i blåsarna, märk den raffinerade förberedelsen för solistens insats (takt 68–74) – det är, har en kommentator sagt, som om solisten leddes vid handen till sin stol. Men det symfoniska bygget har inte skett på solistens bekostnad, intet övrigt av briljans finns att önska i C-dur-konserten.

Att lyssna till andantesatsen är som att vandra i en förtrollad trädgård, mättad av ett sällsamt harmoniskt ljusdunkel, och i vissa avsnitt (takt 37–55!) viskar samma romantiska drömmeri som senare i Fields och Chopins nocturner. (Vi måste innerligen hoppas att det är en övergående idioti att

C-dur-konserten, därför att dess andra sats använts som musikalisk ingrediens i en film, på svenska har kommit att benämnas ”Elvira Madigan-konserten”.)

Motsättningen mellan den högresta förstasatsen och den drömska andrasatsen å ena sidan och den ystra rondofinalen å den andra verkar nästan litet chockerande. Mästerligt har Mozart lekt med teman, orkesterklanger och konsertant växelspel, men han har gjort det utan att betänka vad han liksom hade lovat och börjat hålla med de båda första satserna.

K 468 ”Gesellenreise” (”Die ihr einem neuen Grade”, text av Franz Joseph Ratschky), sång (B) för en röst med piano, daterad Wien 26 mars 1785.

Sången skrevs för frimurarbruk, närmast för fader Mozarts inträde i andra graden.

Som 468 a antecknas i nyaste Köchelförteckningen K 429.

K 469 ”Davidde penitente”, kantat för soli, kör och orkester, sammanställd i Wien i mars 1785.

Mozart fick i uppdrag att bidraga till programmet vid de konserter som den wienska Tonkünstler-Sozietät skulle ge under fastan 1785. Han satte ihop en kantat (oratorium) av satser ur c-moll-mässan K 427 (med texten översatt till och arrangerad på italienska) samt ett par nyskrivna arior.

K 470 Andante till en violinkonsert, daterat i Mozarts egen förteckning den 1 april 1785 men numera försvunnet.

K 471 ”Die Maurerfreude” (”Sehen, wie dem starren Forscherauge”, text av Franz Petran), kantat (Ess) för tenor, manskör och orkester (2 o, k, 2 h, str), daterad Wien 20 april 1785.

Frimurarmusik alltså.

K 472 ”Der Zauberer” (”Ihr Mädchen, flieht Damöten ja”, text av C. F. Weisse), sång (g) för en röst med piano, daterad Wien 7 maj 1785.

En visa i söt rokoko, dock färgad av dramatikern Mozart.

K 473 ”Die Zufriedenheit” (”Wie sanft, wie ruhig fühl’ ich hier”, text av C. F. Weisse), sång (B) för en röst med piano, daterad Wien 7 maj 1785.

K 474 ”Die betrogene Welt” (”Der reiche Tor, mit Gold geschmücket”, text av C. F. Weisse), sång (B) för en röst med piano, daterad Wien 7 maj 1785.

Den 7 maj 1785 tycks alltså för Mozart ha varit en visans dag.

K 475 Fantasi, c, för piano, daterad Wien 20 maj 1785.

Verket – av vilket man kan tycka sig få en vision av Mozarts improvisationskonst när denna var som störst – skrevs som inledning till pianosonaten i c moll. Se K 457.

Som 475 a har tagits upp K Anhang 26, ett fragment av en sång, ”Einsam bin ich”, för en röst med piano, sannolikt skriven i Wien 1785.

K 476 ”Das Veilchen” (”Ein Veilchen auf der Wiese stand”, text av Goethe), sång (G) för en röst med piano, daterad Wien 8 juni 1785.

Att detta blev Mozarts mästerstycke på liedens område beror kanske på att han här sprängde liedens ram. ”Das Veilchen” är en scen, främst lyrisk men samtidigt inte så litet dramatisk och tragisk. Avlyssnad på håll så att säga kan den lilla sången förefalla enbart älskvärd och oskuldsfull, avlyssnad noggrant röjer den starka känslor och ett intensivt engagemang hos tonsättaren.

K 477 ”Maurerische Trauermusik” för orkester (2 o, kl, 2 bassetthorn, kontrafagott, 2 h, str), skriven i Wien i juli 1785 enligt Mozarts egen förteckning. Emellertid sägs det i denna förteckning också att

stycket var skrivet till hertigens av Mecklenburg begravning, och eftersom nämnde hertig inte dog förrän den 6 november, så har Mozart kommit ihåg fel då han införde verket i listan. Det nya Köchelnumret har fördenskull blivit 479 a.

Musiken är förstås förtätat högtidlig och dyster men något konventionell.

Som 477 a anges numera K Anhang 11 a, en kantat för en röst och piano som Mozart kanske skrev i Wien i september 1785. Verket är försvunnet.

K 478 Kvartett, g, för piano, violin, viola och violoncell, 3 satser, daterad Wien 16 oktober 1785.

En pianokvartett var år 1785 egentligen en alldeles ny form av kammarmusik – före Mozarts g-moll-kvartett hade mycket få och mycket trevande försök gjorts på området. Med Mozarts verk var pianokvartetten med en gång skapad – och fulländad. Det skedde så plötsligt att wienpubliken inte hann med utan ställde sig så avvisande att förläggaren Hoffmeister, som lär ha tänkt sig en större serie pianokvartetter av Mozart, bromsade, och det blev bara ytterligare en (K 493).

G-moll-kvartetten är ett djupt allvarligt verk – därav till stor del oförståelsen hos en publik som helst förband klaverspel med mer eller mindre ytligt virtuoseri eller med dilettantiska prestationer. Einstein har använt ordet ”ödesmotiv” om det liksom befallande huvudtemat i första satsen, och som detta uppträder under satsens förlopp och slutgiltigt liksom uttalar en dom i de sista tretton takterna skulle det kunna kännas förskräckande om det inte vore fråga om äkta kammarmusik, där ett intellektuellt musikaliskt resonemang dämpar och tyglar starka lidelser.

Andantets mildhet och finalens älskvärdhet är idel och ädel kammarmusikalisk balans, men allvaret är inte alldeles försvunnet. Det lyser fram inte bara i en e-moll-episod i sista satsen (från takt 170) utan i själva de ledande temana i samma sats, så durbetonade de än må vara – de är som leenden under tårar. Endast den lilla om J. Chr. Bach erinrande melodi som ilar förbi (takt 60–64) för att aldrig återkomma (i detta verk men väl i rondot K 485) är enbart sprittande glädje.

K 479 Kvartett för sopran, tenor och två basar med orkester (2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, str), Ess, daterad Wien 5 november 1785.

Se K 480. Som 479 a anges numera K 477.

K 480 Terzett för sopran, tenor och bas med orkester (2 fl, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, str), A, daterad Wien 21 november 1785.

Kvartetten K 479 och terzetten K 480 är inlägg i Francesco Bianchis buffaopera ”La villanella rapita”, som gavs i Wien den 25 november 1785. De skrevs för artister som tillhörde Mozarts vänkrets, främst för sångerskan Celeste Coltellini, och vittnar vältaligt om Mozarts dramatiska förmåga och iver – en iver som äntligen kunde få brinna ohämmat, ty han hade börjat arbetet på Figaros bröllop.

Som 480 b anges numera K 434.

K 481 Sonat för violin och piano, Ess, 3 satser, daterad Wien 12 december 1785.

Ett innehållsdigert verk, i vilket det invecklade modulerandet i andra satsen och sista satsens sex variationer över ett enkelt tema – variationerna förebådar starkt Beethoven – bjuder på det intressantaste.

K 482 Konsert, Ess, för piano och orkester (fl, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), 3 satser, daterad Wien 16 december 1785.

En ny säsong för ”akademier” var inne och det var dags för Mozart att skriva flera pianokonserter. Tre stycken blev det under säsongen – samtidigt med att han intensivt arbetade med ”Figaros bröllop”

(påbörjad i oktober 1785)! Ess-dur-konserten, den första av de tre, talar mestadels ett tonspråk som tycks tyda på att Mozart ännu mer än vad fallet eventuellt var i C-dur-konserten K 467 ville ”sona” sitt brott mot konsertkonvenansen (med d-moll-konserten K 466). Enbart älskvärdhet och musikantlust strömmar ur Ess-dur-konsertens yttersatser. Den första simmar i blåsinstruments (klarinetters, horns och trumpeters) klangsalighet och flödar av tematiska uppslag, vilka emellertid – liksom i C-dur-konserten K 467 – är styrda med fast hand: där är ingen tillstymmelse till rapsodisk lösaktighet; den starka tråden löper sammanfogande genom det hela, den tråd, ”il filo”, med vilken enligt fader Leopold en mästare sydde men en klåpare icke ägde. Sista satsen är en lättfotad dans, en ”chasse” i snabb 6/8-takt med ett litet menuettavsnitt uti, vars klangvärld ger eko av den i den samtidiga ”Figaro”.

Men mellansatsen är emotionellt högspänd, den är sorgbunden med tonfall av förtvivlan och tonfall av trött resignation. Bl.a. medelst starka och häftiga kontraster mellan moll och dur – varslande om det sätt på vilket romantikens tonsättare så ofta skulle bete sig – har Mozart nått detta: mot det elegiska c moll som är variationsradens grundtonart står de båda durepisoder i vilka soloinstrumentet tiger, en varmt innerlig i Ess dur för enbart blåsare (takt 64–92) och en kristallklar i C dur för soloflöjt, solofagott och stråkar (takt 124–144).

Mozart skrev kanske andantesatsen liksom endast för sig själv. I varje fall lär han ha blivit utomordentligt förvånad över att den vid en abonnemangskonsert dagen före julafton begärdes da capo. Men publiken uppgick vid detta tillfälle till endast 120 personer – förmodligen eliten av Wiens musikälskare.

K 483 och 484 Sånger i B och G för soloröst, trestämmig kör och orgel, förmodligen skrivna i Wien i december 1785. Texter (”Zerfliesset heut’, geliebte Brüder” och ”Ihr unsre neuen Leiter”) av Augustin von Schittlersberg.

Musik för en frimurartilldragelse.

Som 484 a numreras numera K 411; som 484 b K Anhang 95, ett fragment av ett Allegro assai för två klarinetter och bassetthorn; som 484 c K Anhang 93, ett fragment av ett Adagio för klarinett och tre bassetthorn; som 484 d K 410 och som 484 e ett Allegro, kanske för bassetthorn och något annat instrument – alltsammans troligen skrivet i Wien i slutet av 1785.

K 485 Rondo, D, för piano, daterat Wien 10 januari 1786.

Stycket skrevs antagligen för en fröken Würben. Temat för rondot är ett lån från en kvintett av J. Chr. Bach (det hade skymtat redan i finalen till g-moll-kvartetten K 478), och Mozart har också tillåtit sig att något imitera C. Ph. E. Bach. Det var kanske därför som han inte tog upp verket i sin egen kompositionsförteckning.

K 486 ”Der Schauspieldirektor”, komedi med musik (uvertyr och 4 nummer) i en akt, text av Gottlieb Stephanie d.y., daterad Wien 3 februari 1786 (terzetten i stycket den 18 januari).

”Der Schauspieldirektor” skrevs för en fest som kejsar Joseph II gav för Nederländernas generalguvernör, hertig Albert av Sachsen-Teschen, och uppfördes i Orangeriet på Schönbrunn den 7 februari 1786 (och sedan några gånger på Kärntnertorteatern). Det är rolig musik, det allra bästa däri är uvertyren, symfonisk i anläggningen men ändå idel sprudlande buffalynne.

Som 486 a anges numera K 295 a.

K 487 Tolv duos för blåsinstrument (troligen bassetthorn), daterade Wien 27 juli 1786 (icke upptagna i Mozarts egen förteckning). Fördenskull anses 496 a vara ett bättre nummer.

K 488 Konsert, A, för piano och orkester (fl, 2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 2 mars 1786.

Förbluffande enkel i strukturen är A-dur-konsertens första sats. Där är inget slösande med tematiska idéer (som i konserterna K 467 och 482), bara tre teman som presenteras ”normalt” och utvecklas till en ”regelmässig” konsertant sonatform. Och ändå: vilken rikt och skönt blommande musik, lyriskt ljus och mild – som alltid när Mozart tog till A dur (pianosonaten K 331, violinsonaten K 526, klarinettkvintetten). Men Mozart hade inte långt till sin ensamhets rum: adagiosatsen i fiss moll – en för Mozart sällsynt tonart – är inåtvänd och sorgbunden men mera beslöjad, mera övergiven i uttrycket än den mellansats som så markant vänder sig från yttersatsernas glättighet i den föregående pianokonserten (Ess, K 482). ”Codan förtonar som med fjärran fågelrop”, tycker Yngve Flyckt i sin analys av konserten. ”Dödslängtans fåglar?” frågar han. Musiken gör frågan berättigad, men törs man tolka in så mycket hos Mozart – som inte var någon ”dagbokskompositör”?

Rondofinalen jagar inte bort skuggorna i mellansatsen, den suger liksom in dem (det finns ett par mollepisoder, takt 106 och följande, takt 230–260) och smälter dem i sin varma glädje. Denna tar sig inte minst uttryck i tematisk rikedom, vilken flödar men inte flödar över och rinner bort. Satsens formella fasthet är storartad: mästaren har ånyo visat sin färdighet med ”il filo” (se K 482).

Tre nummer från den ursprungliga Köchelförteckningen har fått ny plats under siffran 488. Det är K Anhang 58, 63 och 64, fragment av satser i pianokonserter, vilka fått nummer 488 a, b och c. Som 488 d anges ett fragment av ett rondo till en pianokonsert. Med dessa ting torde Mozart ha sysslat i Wien i februari/mars 1786.

K 489 Duett (”Spiegarti non poss’ io”) för sopran och tenor med orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), A, daterad Wien 10 mars 1786.

Ny musik till en duett i tredje akten av ”Idomeneo”, skriven för ett privat uppförande av operan hos furst Karl Auersperg den 13 mars 1786.

K 490 Scen och rondo (”Non temer, amato bene”) för tenor, soloviolin och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), B, daterat Wien 10 mars 1786.

Ny musik till början av andra akten av ”Idomeneo”, skriven för samma tillfälle som K 489. Mozart återkom till denna text några månader senare (se K 505).

K 491 Konsert, c, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterad Wien 24 mars 1786.

Som om ett inre tryck hade blivit för starkt kom som en explosion pianokonserten i d moll (K 466). Som vittnesbörd om ett liknande tryck framträdde mellansatserna i pianokonserterna i Ess (K 482) och A (K 488). Som om trycket ånyo hade blivit för stort sprang c-moll-konserten fram. Varför i och med pianokonserter? Därför att klaveret var så i högsta grad Mozarts eget instrument, medlet för hans mest personliga utgjutelser. Det är orsaken till att hans stora pianokonserter är verk av omätlig innehållsrikedom, musik med märkliga stämningsväxlingar, musik full av kostliga överraskningar.

I det forcerade arbetet med ”Figaro” var det alltså något annat än det glada och underfundiga i denna opera som måste fram hos Mozart. I ett laddat unisont huvudtema bröt det genast igenom i c-moll-konserten, ett väldigt, hårt accentuerat, farligt lidelsefullt tema. Det utgör ett stort förspel i satsen – solisten kommer med ett eget tema, i vilket dock huvudmotivet skymtar. Detta egna tema understryker det egenvärde som klaveret hade för Mozart, och det var på samma sätt i d-moll-konserten – och huvudtemat är allestädes närvarande i satsen. Det fungerar som ritornell, som ett slags refräng alltså, det bär upp hela den jäsande, rasande genomföringen – men genomföringen är ändå klassiskt klar och tyglad – ”lidelser, hur häftiga de än må vara, får aldrig uttryckas så att de blir osmakliga...” (se sid. 17). Temat viskar också bakom det spöklika passageflimmer i soloinstrumentet i

vilket satsen dör bort. Satsen är mera symfonisk än konsertant; den rör sig också med den största orkester som Mozart använt (med undantag för en del av hans dansmusik).

Efter denna lidelsefulla första sats har larghettots (Ess) insats en nästan chockerande verkan. Den är i melodik och harmonik ytterligt enkel, nästan primitiv, och satsen fortsätter i samma enkelhet, även i formen. Ändå slappnar lyssnaren inte av inför denna musik. Dess naivitet är nämligen skenbar och egentligen är den spännande, musiken är sublim i sin enkelhet, satsen kan mera tyckas vara en uppladdning till finalen än en avspänning efter första satsen.

Ty finalen, som består av åtta variationer över ett enkelt tema, är åter mörk i färgen. Ett par durepisoder (fjärde och sjätte variationerna) lättar endast för stunden. Särskilt skarpa är accenterna i tredje och sjunde variationerna, och ur den första och sista variationen klingar den där vilsenheten och övergivenheten som hos Mozart emellanåt öppet bryter fram eller förtäckt skymtar och som det liksom gör ont att lyssna till. I denna konsert försökte Mozart alltså inte som i d-moll-konserten (K 466) att vid avskedet ”släta över”.

C-moll-konserten var det sista avbrottet i arbetet med ”Figaro” och operan kunde nu ostört gå mot sin fullbordan. Närheten till ”Figaro” märks i konserten: den fantasirikedom med vilken Mozart i operan har använt blåsinstrumenten visar sig även i konserten (f.ö. i alla tre konserterna från ”Figaro”-tiden). En engelsk musikhistoriker menar att ingen kompositör efter Mozart i samma grad som han har förstått att i en full orkester utnyttja blåsinstrumentens individualitet.

Som 491 a placeras numera K Anhang 62, ett fragment av en sats till en pianokonsert från mars 1786.

K 492 ”Le nozze di Figaro” (”Figaros bröllop”), opera buffa i 4 akter (uvertyr och 28 nummer), text av Lorenzo da Ponte, påbörjad i Wien i oktober 1785, fullbordad i Wien 29 april 1786, uppförd i Wien 1 maj 1786.

Da Pontes bearbetning av Beaumarchais drama till operatext avlägsnade från detta det mesta av dess revolutionära tendens. Det torde inte ha betytt någonting för Mozart. Han intresserade sig inte för sociala förhållanden i allmänhet, men han intresserade sig för människor, för deras karaktärer och sätt att reagera, och i den ypperliga operatext han nu fick, finns det gott om människor med olika beteendemönster. Mer eller mindre direkt styrda av Eros strider dessa människor med varandra om Figaros bröllop skall äga rum eller ej.

Musiken i Figaro är en pjäsens utsökt vackra och smakfulla klädnad och samtidigt dess blod och saft. Den belyser det som direkt tilldrar sig på scenen, och den röjer vad som rör sig bakom det yttre skeendet och inuti själarna. Den är samtidigt både medel och mål, men den ”förblir alltid musik” – en oändligt skön sådan, ett underverk: längre och högre än i detta verk har operakonsten hittills inte nått.

Figaro benämns opera buffa, men den är ingen egentlig sådan även om där finns ett och annat för genren buffa stilistiskt typiskt. Figaro är en musikalisk komedi, en återspegling av ett stycke verkligt liv med livets bitterhet och löje. Liv är rörelse och utveckling, och Figaro är detsamma. Skeendet stannar aldrig upp, handlingen drivs ständigt framåt, i recitativen och i sångnumren, t.o.m. i dansen, fandangon i tredje akten. Ingen av ariorna är enbart lyrik – trots att den lyriskt musikaliska skönheten i dem ofta är överväldigande – de ger också en bild av den person i vars mun arian är lagd och förklarar vederbörandes tänkande och handlande i den aktuella situationen.

Men framförallt är den musikalisk-dramatiska aktiviteten stor i ensemblerna, vilka i Figaro är lika många som ariorna. Psykologen Mozart visste nämligen att nyanserna i en människas karaktär tydligast framträder då vederbörande konfronteras med andra människor i olika sammanhang. Och i Figaros ensembler visar de deltagande sina karaktärsdrag spontanare än i ensamma recitativiska

funderingar eller stämningsmärkta ariautbrott. Replikerna kommer ofta lika snabbt som i ett taldrama, en speciellt meningsfylld replik tränger ofta skarpt igenom den musikaliska satsen utan att dock störa dennas fortgång.

Ensembler är också de stora aktfinalerna i ”Figaro”, märkligast den till andra akten, en s.k. kedjefinal av väldiga mått. Den innehåller sju scener, och för varje scen tillkommer en eller flera personer som tillför spelet en ny affekt. Orkestern arbetar för varje scen med ett nytt huvudmotiv, och scenen blir sluten och hel i en fri musikalisk form – en mästare på såväl musikdramatikens som symfonins område har här liksom överfört dramatisk aktion i symfoniskt anlagd musik. Och till slut visar sig hela finalen vara en enhet, en organism – spännande i de förvecklingar som författaren och kompositören låtit uppstå ur människors avsikter och slumpens lek, fantastisk i musikens skönhet. Orkestern har alltså en huvudroll i Figaro, och särskilt frapperande är den fantasirikedom med vilken Mozart har utnyttjat blåsinstrumenten, vilka än förlänar orkestersatsen en raffinerad färg, än direkt stegrar spänningen i det som sker på scenen, än gör diskreta påpekanden och förtydliganden.

Musiken i Figaro för lyssnaren in på livet på pjäsens personer. Ingen av dem är enbart staffage, men några framträder givetvis oftare och tydligare: den hederlige Figaro, den högsinta grevinnan, den förslagna men hjärtevarma Susanna – Mozarts kanske mest tjusande kvinnofigur och styckets musikaliskt utförligast skildrade person. Mest fascinerande är dock greven och pagen Cherubin tecknade. Mozarts greve är inte bara en billig flickjägare, han är en av sina lidelser styrd man, något av demon. Och Cherubin är den mest betagande person som Mozart har skapat. Med en sannerligen märklig förståelse är pagen i två arior och några fraser i sista aktens final skildrad i sin pubertetsoro, sitt svärmeri, sitt pojkhumör. Cherubins första aria är kanske det mest utsökta i denna den utsöktaste av operor.

K 493 Kvartett, Ess, för piano, violin, viola och violoncell, 3 satser, daterad Wien 3 juni 1786.

Ett till sinnet ljusare – tonarten är ju Mozarts varma Ess dur – och till strukturen något lättare verk än g-moll-kvartetten (K 478). Det är ett mästerligt verk, man lyssnar till det och låter sig betagas av dess rent sinnliga skönhet och/eller dras med av dess spirituella lek med kontrapunktiken och dess fina balanserande mellan konsertant spel i vart och ett av de fyra instrumenten och kammarmusikalisk flätning av deras stämmor.

Som 493 a tas numera upp K Anhang 53, ett utkast till en sats för pianokvartett, förmodligen den ursprungliga början på finalen till K 493.

K 494 Rondo för piano, F, daterat Wien 10 juni 1786.

Rondot ”kompletterades” ett halvår senare med ett allegro och ett andante till en pianosonat. Se K 533.

Som 494 a står numera ett fragment av en konsertsats för horn och orkester, troligen nedskrivet i Wien i juli 1786.

K 495 Konsert, Ess, för horn och orkester (2 o, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 26 juni 1786.

Ännu en konsert, den sista, för Ignaz Leutgeb (se K 412, 417 och 447), som här speciellt i den charmigt melodiösa mellansatsen hade tillfälle att visa sitt fina musikerskap.

K Anhang 52 har omnumrerats till 495 a. Det är ett fragment av en sats för pianotrio och har väl samband med K. 496.

K 496 Trio, G, för piano, violin och violoncell, 3 satser, daterad Wien 8 juli 1786.

Något utifrån, t.ex. från musikamatörer, kommande önskemål satte väl i gång Mozarts intresse för pianotrio, en genre som han dessförinnan bara hade snuddat vid (genom divertimentot K 254 år 1776). G-dur-trion är äkta kammarmusik (till skillnad från nämnda divertimento) med alla tre instrumenten deltagande i konversationen, med litet dramatik i första satsen och med emellanåt egendomliga klangfärger i både andantet och finalsatsens variationer (de fyra första takterna av andra reprisen i fjärde variationen, den i moll, bjuder sannerligen på för tiden och t.o.m. för den så ofta överraskande Mozart säregen harmonik).

Till 496 a har omnumrerats K 487.

K 497 Sonat för piano fyra händer, F, 3 satser, daterad Wien 1 augusti 1786.

Ett fint verk i denna ur klangsynpunkt och balans mellan exekutörerna tämligen vanskliga genre – fint framförallt därför att de bägge spelarna här har att utföra en verklig dialog som ter sig än elegant konserterande, än lågmält kammarmusikalisk.

Som 497 a numreras numera K 357.

K 498 Trio, Ess, för piano, klarinett och altfiol, daterad Wien 5 augusti 1786.

Mozart älskade klarinetten, altfiolen syntes honom som det intressantaste av stråkinstrument, och klaveret var hans eget instrument. Att ett Mozartverk för just dessa tre skulle bli av speciellt intresse är alltså naturligt, och trion K 498 är också ett mästerstycke av tjusande melodik och spirituell kontrapunktisk diskussion mellan instrumenten. Verket skrevs kanske för Mozarts elev Franziska von Jacquin, och eftersom det gick ett rykte att han skulle ha skrivit det i ett sällskap som spelade käglor, har det fått benämningen ”Kegelstatt-trion”.

Som 498 a upptar den reviderade Köchelförteckningen K Anhang 136, en sonatsats och en menuett för piano (B), vilka troligen är skrivna av Mozart.

K 499 Stråkkvartett, D, 4 satser, daterad Wien 19 augusti 1786.

Mozarts stråkkvartetter hade tidigare kommit i grupper (K 155–160, K 168–173 och de sex s.k. Haydnkvartetterna) och en grupp till skulle komma (de s.k. preussiska kvartetterna). Men K 499 har inte på samma sätt några nära grannar; Einstein har därför, dock endast i förbigående, kallat den ”der Einzelgänger”, ”Enslingen”.

Men namnet passar bra på verket inte bara i ”yttre” bemärkelse, det är ett namn som med anledning av andan i denna musik kunde syfta på dess skapare. Kvartetten står i D dur – ja, men vemodet och ensamhetskänslan anmäler inte sällan sin närvaro. Det ligger ett slags ängslan i vändningen till fiss moll i första satsens femtiåttonde takt och likaledes i det djärva tonartsbytet takt 64–65 (A dur-F dur, en direkt övergång à la Schubert mellan s.k. tersbefryndade tonarter). Altfiolens b i menuettens fjärde takt är som ett stick av smärta, och dess svar i takt 22–24 på första fiolens fras klingar nästan ångestfyllt. Triolerna i menuettens trio vibrerar av nervositet, och denna återkommer efter adagiosatsens milda ro (är den så rofylld? – med den svåra dissonansen g-giss i takt 94!) i finalen, som nog ilar i väg men liksom glädjelöst. Ändå finns det ingenting upprivande i musiken, den är snarare meditativ även när tempot är högt.

K 500 Variationer (12 stycken), B, för piano över ett allegretto, daterade Wien 12 september 1786.

Som 500 a upptas numera K 357.

K 501

K 501 Varitioner (15 stycken), G, över ett andante för piano fyra händer, daterade Wien 4 november 1786.

Som 501 a upptas K Anhang 51, ett fragment av en sats för pianotrio, förmodligen nedskrivet i Wien i november 1786.

K 502 Trio, B, för piano, violin och violoncell, 3 satser, daterad Wien 18 november 1786.

Einstein tycker att B-dur-trion i konsertant stil uttrycker allt som kan uttryckas inom ramen för en pianotrio. Det är ett högt betyg, men naturligtvis inte oförtjänt.

K Anhang 60, ett fragment av en sats för en pianokonsert, troligen skrivet i Wien i november 1786, har fått numret 502 a.

K 503 Konsert, C, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), 3 satser, daterad Wien 4 december 1786.

För en ”akademi” i adventstiden 1786 skrev Mozart denna konsert; han spelade den också på en ”akademi” i mars 1787. Och sedan gav han inte flera ”akademier”. K 503, den sista av de tolv ”stora” pianokonserterna, blev ett tack och farväl till hans abonnemangspublik. I och med att han slutade med sina subskriptionskonserter upphörde han att i rask takt skriva pianokonserter – det blev bara ytterligare två. Kanske resonerade han som så att om hans publik inte ville anstränga sig med att ta för sig av rikedomen i hans konserter och därför uteblev från ”akademierna”, så fick det för hans del vara med både ”akademier” och konserter.

Ett magnifikt farväl sade han med K 503. Konserten hänger andligen samman med c-moll-konserten (K 491), ur vars lågor den har stigit upp som en fågel Fenix, och med den tidigare C-dur-konserten (K 467), vilken den liksom utvidgar och fullbordar. Den är mera episk än dramatisk. Kontrasterna mellan orkestern och solisten står inte hårda mot varandra, i ett väldigt flöde strömmar musiken fram – det gäller särskilt första satsen. Där finns schatteringar (och vilka raffinerade sådana!) i klangfärgerna, just schatteringar, inga häftiga växlingar – märk t.ex. hur det första sidotemat i första satsen inträder i moll (takt 50–58) och omedelbart repeteras i dur (takt 58–06) och att molltonarten bara ter sig som en skuggning, inte som en skugga. Där bedrivs ett fascinerande spel med rytmen , som dyker upp i takt 18 i första satsen och sedan rör sig, dominerande eller i bakgrunden, i de flesta av satsens återstående 414 takter – ja, verkets episka bredd år också rent kvantitativ, detta är den längsta förstasats som Mozart har skrivit – men rytmen uppträder aldrig hotfullt eller hetsande (som samma rytm gör i första satsen av Beethovens femte symfoni) – ”ödet” klappar inte på porten i denna Mozarts kanske stoltaste pianokonsert, i denna hans mest majestätiska förstasats.

Mellansatsen är meditativ, ett skymningsstycke fyllt av både gripbar skönhet och hemlighetsfullt undanglidande sådan. Den finalsats till vilken adagiosatsen leder har av en del bedömare ansetts inte motsvara de förväntningar som den långsamma satsen föder – det har talats om att Mozart skulle ha haft bråttom och haft sin koncentration på Pragsymfonin (som är daterad endast två dagar senare än konserten!). Men är denna nedvärdering rättvis? I sista satsen dröjer mellansatsens mystik kvar på ett spännande sätt, t.ex. i den mollfärgning som rondotemat får i takt 16–22 (vilket vackert leende i upplösningen i durtersen i takt 23!) Och nog är triolerna i solostämman vitala – alls icke nervösa som i D-dur-kvartetten K 499 – en strålande konsekvens av första satsens stolta hållning. Och sedan – vilket väl går utmärkt ihop med konsertens anda och syfte – så härligt Figaros bröllop ekar i rondots tonspråk: i det delikata blåsarspelet takt 187–220, i pianots väldiga passagebåge takt 331–341, som så förtjuste Mozart att han måste repetera den (takt 344–355) – i de sistnämnda partierna tycks greve Almaviva åter stå på scenen så som han gör det i den stora arian i början av tredje akten av Figaros bröllop.

K 504 Symfoni (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), D, 3 satser, daterad Wien 6 december 1786.

Pragsymfonin har man kallat detta verk. Mozart skrev det nämligen sannolikt för Prag, dit han blivit inbjuden – man var ju där hänförd över ”Figaros bröllop” – och i Prag dirigerade han symfonin den 19 januari 1787. Den har också benämnts ”symfonin utan menuett”. Det är en klokare benämning än det först kan förefalla vid tanke på att många av Mozarts ungdoms symfonier saknar menuett. Men det handlade om sinfonior i lättsam italiensk stil. Pragsymfonin har inga drag av sinfonia, det är ett högtsyftande och innehållsdigert verk. Kanske menade Mozart att en dansant form inte hade i Pragsymfonins speciella sammanhang att göra.

Att mycket av ”Figaro” finns i Pragsymfonin, särskilt av orkestertekniken i operan (blåsarna!), är inte underligt. Märkligare är att ett verk – ”Don Juan” – om vilket Mozart ännu ingenting kunde ana så starkt kastar sin skugga framför sig i symfonin. Som stengästens dånande slag på Don Juans port ljuder de första takterna av adagioinledningen till första satsen, som den galante och överlägsne Don Juan klingar huvudgruppens andra tematanke i första satsen (takt 43–44) – det är den Don Juan alltså som träder fram i operauvertyrens allegro – och varslande om Zerlina i duetten med Don Juan kommer sidogruppens andra tema i andra satsen (takt 35–39). Det allvarliga, demoniska, trotsiga och melankoliska som färgar så mycket av musiken i ”Don Juan” fanns alltså inom Mozart innan da Pontes text utlöste det. Pragsymfonin bär vittne därom: i den mystik som första satsen trots den fasta formen och det magnifika kontrapunktiska arbetet andas, i det vemod som skimrar igenom värmen och innerligheten i huvudtemat i andra satsen, i det liksom ihåliga i sista satsens glädjeyra.

Det kontrapunktiska arbetet i första satsen varslar också om kommande Mozartverk, om musik ännu längre fram i tiden än ”Don Juan”. Det första av de fyra temana i huvudgruppen har en omisskännlig likhet med huvudtemat i uvertyren till ”Trollflöjten” och behandlingen av det likaså, och hela satsens kontrapunktiska struktur är som en föregångare till den i finalen till Jupitersymfonin (K 551). Kontrapunktiken lever i så gott som varje takt, men den fordrar inte lyssnarens oavlåtliga uppmärksamhet: liksom i Jupitersymfonin är den på något sätt självklar, på en gång ytterst komplicerad och till omärklighet smidig. Detta trots att den är synnerligen utspekulerad: man har hittat ett skissblad på vilket Mozart har experimenterat med temana i Pragsymfonin, frestat deras bärighet, prövat ut de kontrapunktiska kombinationerna. Och givetvis måste även en Mozart med sin gudomliga begåvning arbeta så. All hans stora musik är ”frukten av ett långt och mödosamt arbete” – som han skrev om Haydnkvartetterna – mer eller mindre långt, mer eller mindre mödosamt men aldrig skakad ur ärmen. ”Det finns väl underverk nog ändå i Mozarts musik!” utbrister Einstein.

Man brukar tala om de tre symfonierna från sommaren 1788 (K 543, 550 och 551) som kulmen på Mozarts symfoniskapande. Detta tal är för snålt, Pragsymfonin ingår utan vidare i denna kulmen.

Som 504 a antecknas numera K Anhang 105, ett fragment av en symfonisats, kanske ett utkast till en mellansats för K 504.

K 505 Scen och rondo (”Non temer, amato bene”, text ur ”Idomeneo”), Ess, för sopran, obligat klaver och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), daterat Wien 26 december 1786.

När Mozart några månader tidigare skrev musik till denna text ur ”Idomeneo” skedde det för ett privatuppförande av operan (se K 490). Om anledningen till nykomponerandet då vet vi intet, och musiken hör väl inte till Mozarts märkligaste. Men bakom K 505 låg det kanske större allvar. Det subjektiva i musiken där, den intima dialog som utvecklas mellan sångstämman och den obligata klaverstämman, har i varje fall övertygat Einstein om att stycket är en kärleksförklaring i toner till den som fick sig verket tillägnat, sångerskan Nancy Storace. Hon var en begåvad artist med en vackert varm stämma – hon sjöng Susanna på ”Figaro”-premiären – och hon var dessutom som kvinna attraktiv. Det är alltså möjligt att Mozart här för en gångs skull skrev s.a.s, ett direkt stycke musikalisk dagbok.

K 506 ”Lied der Freiheit” (”Wer unter eines Mädchens Hand”, text av A. Blumauer), F, för en röst med piano troligen skriven i Wien 1786.

Som 506 a antecknas ett häfte med studieuppgifter för Mozarts elev Thomas Attwood.

K 507 och 508 Kanons (”Heiterkeit und leichtes Blut”, ”Auf das Wohl aller Freunde”), F, för två sopraner och tenor, troligen skrivna i Wien 1786.

Som 508 A och a tas upp ytterligare en kanon och en samling av åtta kanons från samma tid.

K 509 Sex tyska danser för orkester (2 fl, piccolaflöjt, 2 o, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Prag 6 februari 1787.

Dessa danser skrevs för en bal i Pragsocieteten – troligen hölls den hos en greve Pachta – och de är de första av Mozarts ”stora” danser, vilka är till både uppfinning och utformning (orkesterbesättning) betydligt märkligare än dem han skrev för Salzburg.

Till 509 a har omnumrerats K 232. Som 509 b och c har Einstein tagit upp ett par utkast till musikaliska lustspel, med vilka Mozart tycks ha sysslat i början av år 1787.

K 510 Nio kontradanser – sannolikt inte av Mozart.

K 511 Rondo för piano, a, daterat Wien 11 mars 1787.

Ett märkligt verk, lidelsefyllt, i harmoniken avancerat. Där finns ingenting av det ”gamla” rondots galanteri och älskvärdhet, det är fråga om en ny stil, en pianofaktur som ibland erinrar om stråkkvartettens (och som emellanåt hade skymtat i pianokonserterna).

K 512 Recitativ och aria (”Non sò, d’onde viene”, ur Pietro Metastasios operatext ”Olimpiade”), F, för bas och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 19 mars 1787.

Samma text hade Mozart komponerat för Aloysia Weber (K 294), nu skedde det för den ”akademi” som K. L. Fischer, sin tids främste bassångare, gav 21 mars 1787. Denne fick därmed en storstilad, skarpaccentuerad, effektfull sak att sjunga.

K 513 Aria (”Mentre ti lascio, o figlia”, text ur Giovanni Paisiellos opera ”La disfatta di Dario”), Ess, för bas och orkester (fl, 2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 23 mars 1787.

Arian skrevs för Mozarts vän Gottfried von Jacquin. Den är omfångsrik och storslagen, och dess orkesterparti utvecklar stor aktivitet och ett intressant färgspel.

K 514 – se K412.

K Anhang 80 har omnumrerats till 514 a. Det är en ofullbordad stråkkvintettsats i B, förmodligen från början av år 1787.

K 515 Kvintett, C, för 2 violiner, 2 altfioler och violoncell, 4 satser, daterad Wien 19 april 1787.

Ingen direkt yttre anledning torde ha föranlett Mozart att nu börja odla stråkkvintetten (det första försöket för fjorton år sedan, K 174, var en svala som inte gjorde någon sommar). Men om det möjligen fanns någon impuls utifrån, t.ex. en idé om att skriva en serie kvintetter och tillägna den någon som kunde ge ett gott vederlag (se K 406), så blev den inre driften starkare: både C-dur-kvintetten och den följande i g moll (K 516) är hans ”egen” musik, för honom själv liksom nödvändig musik.

C dur har benämnts Mozarts ”olympiska” tonart – med tanke på sådana verk som pianokonserterna K 467 och 503 och Jupitersymfonin. Men inte alltid har tonarten varit stolthetens och den orubbliga förtröstans, det finns mozartsk C-dur-musik med sveda uti. Sådan är t.ex.

stråkkvartetten K 465 och kvintetten K 515. Märk bara i den sistnämnda hur det trots den veka klangen hugger till i en vid den oväntade vändningen från C dur till Ass dur i takt 43 i första satsen – där blottar Mozart ett ve, och om man säger att stället är en av dessa hos Mozart tämligen vanliga ”fördunklingar” som leder till ett befästande av grundtonarten (C dur kommer här å det skönaste tillbaka på ett kvartsextackord i takt 55) eller om man talar om språng mellan tersbefryndade tonarter i Schuberts kommande stil, så förklarar man ingenting. Och lägg märke till – för att peka på något annat ”känsligt” i verket – det lätta vemod som i tredje satsen, andantet, färgar det som första altfiolen i sin halvt solistiska stämma för fram. Men finalen andas och förmedlar idel lycka i och genom sin fina blandning av homofont och polyfont – en galant Mozart som låter sin ”lärdom” krydda galanteriet.

Apropå lärdom så beundrar man f.ö. i C-dur-kvintetten det kontrapunktiska arbetet i första satsen, vilket i genomföringen blir intensivt dramatiskt med de två kontrasterande temana i dubbel kontrapunkt och i en fantastisk stegring (takt 171–190).

K Anhang 87, ett fragment av en stråkkvintettsats, troligen från april 1787, har fått det nya numret 515 a. Till 515 b har omnumrerats K 228 och till 515 c åter ett fragment av en stråkkvintett, troligen från maj 1787, vilket Köchel hade som Anhang 79.

K 516 Kvintett, g, för 2 violiner, 2 altfioler och violoncell, 4 satser, daterad Wien 16 maj 1787.

Det finns knappast en mera svårmodig musik än g-moll-kvintetten, och det kan i all rimlighets namn inte vara bara teater. Yttre anledningar till en depression hos Mozart fanns vid denna tid – fader Leopold låg dödssjuk, nära vänner dog – men det som kvintetten bär vittne om är ännu värre: en uppgivenhet utan botten. Att denna musik kunde stängas in i en fast, klassicistisk form är märkvärdigt – men Mozarts konstnärliga disciplin sviktade ju aldrig. Musiken talar ändå tydligt nog: det flämtande huvudtema som öppnar första satsen, den oändliga trötthetен i de takter (124–132) med vilka genomföringen i samma sats ändar, den intensiva sorgen och smärtan i andra altfiolens fras i tredje satsen (takt 19, 21, 56 och 58), det triviala i den ”glädje” som finalens G-dur-rondo anstränger sig att visa.

G moll är Mozarts mörkaste tonart, men dystrare än i kvintetten har den inte tett sig, inte i symfonierna (K 183 och 550), inte i pianokvartetten (K 478), inte i Paminas aria i ”Trollflöjten”.

Ett fragment av en kvintettsats i g, som Köchel tog upp som Anhang 86, tror Einstein höra ihop med K 516 och betecknar det därför 516 a. Som 516 b betecknas K 406. Det fragment av en kvintettsats som ursprungligen stod i Anhang som nr 91 anges som 516 c. Ett fragment av ett rondo får beteckningen 516 d, och ett annat, ursprungligen K Anhang 89, nummer 516 e. I de tre sistnämnda fallen är det fråga om klarinettkvintett. Som 516 f inordnas ett ”Musikalisches Würfelspiel” – man roade sig på Mozarts tid ofta med att ”komponera” med hjälp av en tärning.

K 517 ”Die Alte” (”Zu meiner Zeit”, text av Fr. von Hagedorn), sång för en röst med piano, e, daterad Wien 18 maj 1787.

En lustig och träffsäker parodi på generalbas tidens solosånger.

K 518 ”Die Verschweigung” (”Sobald Damoetas Chloen sieht”, text av C. F. Weisse), sång för en röst med piano, F, daterad Wien 20 maj 1787.

K 519 ”Das Lied der Trennung” (”Die Engel Gottes weinen”, text av K. E. K. Schmidt), sång för en röst med piano, f, daterad Wien 23 maj 1787.

Mozart lär själv ha satt stort värde på denna sång, som i likhet med ”Das Veilchen” (K 476) är en scen mer än en visa.

K 520 ”Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte”, sång för en röst med piano, c, text av Gabriele von Baumberg, skriven i Wien 26 maj 1787.

Även denna sång är (liksom K 519) ett slags dramatisk scen.

K 521 Sonat för piano fyra händer, C, 3 satser, daterad Wien 29 maj 1787.

Mestadels s.k. briljant musik.

K 522 ”Ein musikalischer Spass”, divertimento (F) för 2 horn, 2 violiner, altfiol och kontrabas, 4 satser, daterat Wien 14 juni 1787.

”Bymusikanterna” har denna satir över komponistklåpare blivit kallad. Det har teoretiserats en del kring verket utan egentligt resultat: antingen är det ett oskyldigt skämt eller också riktade Mozart en udd mot en bestämd person, mot någon som med alltför ringa framgång hade försökt sig på komposition i finare stil.

Som 522 a har insatts K Anhang 108, ett fragment av ett rondo för samma besättning som K 522; kanske var det tänkt som en sats i detta divertimento.

K 523 ”Abendempfindung” (”Abend ist’s”, text av J. H. Campe), sång för en röst med piano, F, daterad Wien 24 juni 1787.

Ett utsökt stycke sånglyrik.

K 524 ”An Chloe” (”Wenn die Lieb’ aus deinen blauen, hellen, off’nen Augen sieht”, text av J. G. Jacobi), sång för en röst med piano, Ess, daterad Wien 24 juni 1787.

Två gånger samma dag kunde eller ville Mozart inte vara subtilt lyrisk (se K 523), och i ”An Chloe” ligger sålunda det väsentliga musikaliska skeendet i pianot; det hela är mycket elegant gjort.

K 525 ”Eine kleine Nachtmusik”, serenad (kvintett) för 2 violiner, altfiol, violoncell och kontrabas, G, daterad Wien 10 augusti 1787.

Fyrsatsigt är det verk vi har i behåll, men Mozart har i sin egen kompositionsförteckning angett fem satser: serenaden hade ursprungligen två menuetter med trio. Hur och vart den ena menuetten har försvunnit vet ingen. Och det är inte det enda mystiska med ”Kleine Nachtmusik”.

Det är ingenting mystiskt med musiken som sådan: enklare, mera klassicistiskt klart och älskvärt och mera lättillgängligt är inget Mozartverk. Men det är märkligt, ja nästan mystiskt, att vi ingenting känner till om någon särskild anledning för Mozart att skriva denna serenad – i miniatyr, jämförd med de stora serenaderna från de sista åren i Salzburg – som icke är ett återfall i förfärdigandet av serenader för speciellt bruk utan underhållningsmusik av yppersta slag för bruk när som helst. Och det är liksom mystiskt att denna så fullkomligt bekymmersfria musik kunde uppstå under brottningen med och mot bakgrunden av den problemmättade ”Don Juan”-musiken.

K Anhang 69, som är ett musikfragment för samma besättning som K 525 och därför sannolikt hör ihop med detta, har fått numret 525 a.

K 526 Sonat för violin och piano, A, 3 satser, daterad Wien 24 augusti 1787.

Detta är Mozarts finaste och kvalitativt största violinsonat, ett verk av utsökt förtätning av wienklassicistisk, nästan något galant, stil och gedigen kontrapunkt – det s.a.s. osar Bach om den fritt strömmande musikaliska energin i sista satsen. Om sonatens andra sats, i vilken man nästan kan tycka sig ana den Brahms som skulle komma, har Einstein skrivit något så vackert att det måste citeras: ”där uppnås en sådan själens och konstens jämvikt som om Gud för ett ögonblick hade bjudit all rörelse att stanna för att alla goda människor skulle få njuta tillvarons bittra ljuvhet”.

K Anhang 50, några takter av en violinsonat i A, vilka förmodligen har något samband med K 526, har fått numret 526 a.

K 527 ”Il dissoluto punito” eller ”Don Giovanni” (”Don Juan”), dramma giocoso i två akter (uvertyr och 27 nummer, inklusive de för Wien i april 1788 tillkomponerade) till text av Lorenzo da Ponte, daterad Prag 28 oktober 1787 (påbörjad i Wien våren 1787), uppförd i Prag 29 oktober 1787.

Dramma giocoso är detsamma som opera buffa. Men Don Juan är inget lustspel. Operan är en besynnerlig blandning av patetiskt drama, karaktärsstycke och enkel fars. Den egentliga handlingen löper genom endast tre scener: inledningsscenen där Don Juans försök att förföra Donna Anna slutar med att han dödar hennes far guvernören, kyrkogårdsscenen där Don Juan hånar statyn på guvernörens grav samt scenen då statyn störtar Don Juan ned i helvetet. Dessa tre scener utgör det patetiska dramat, det övriga i pjäsen är utfyllnad: Don Juan och hans betjänt Leporello i en serie amorösa äventyr och jakt på Don Juan av förfördelade personer.

Att operan fick denna blandkaraktär berodde förmodligen dels på att beställaren, teaterdirektören Bondini i Prag, ville ha ett helaftonsstycke och att biepisoder därför måste hängas på den egentliga handlingen, dels på att det var bråttom med leveransen av operan och tid för eftertanke inte fanns. Da Pontes text är alltså som dramatik inte särskilt lysande – med en del undantag, t.ex. den storartade inledningsscenen. Ändå har ”Don Juan” utnämnts till ”operornas opera”, och mer än över någon annan opera har man filosoferat över ”Don Juan”, utgjutit sig om den med patos eller i lyriska ordalag. Orsaken till denna ”Don Juans” utmärkelse är Mozarts musik.

Ty da Pontes text var uppenbarligen något för Mozart. Det allvarliga i den väckte en speciell genklang i honom – han var vid denna tid av flera anledningar tung till sinnes – och vissa partier gav honom tillfälle till utlopp åt det demoniska i hans natur. Texten gav också mycket åt psykologen Mozart, och för gäckeri hade den plats. Mozart smälte i ”Don Juan” samman tragiskt och komiskt i en anda som för tanken till Shakespeare.

Operans allt dominerande gestalt är titelfiguren, en mångfasetterat gåtfull företeelse. Han är – i Mozarts musikaliska belysning av honom alltså – som förförare än skrytsam, än cynisk, än som en spelare lidelsefull, han är utanför sitt erotiska leverne än förmäten, än stolt och modig in i döden. Den övermänsklige Don Juan fascinerar naturligtvis mest, den Don Juan vars demoni först skymtar i en fagottfras i Leporellos s.k. katalogaria (nr 4), där Leporello beskriver sin herre, och slår ut i överdåd i den s.k. champagnearian (nr 12), den vars hybris i kyrkogårdsscenen faktiskt väcker beundran, den vars oerhörda mod gör honom till en värdig motståndare till stengästen i den stora uppgörelsen. Denna uppgörelse är f.ö. i musiken något av det mest skakande i hela operalitteraturen, det är en domedagsmusik bakom vilken låg ett Mozarts ovanligt intensiva engagemang.

Övriga personer i operan är mindre komplicerade. Donna Anna är närmast en opera seria-roll med bl.a. två magnifika arior med inledande accompagnato-recitativ och en ståtlig duett med Don Ottavio (nr 2). Mozart har låtit koloraturen bli en faktor i skildringen av henne som en lidelsefullt stolt dam, men samtidigt strömmar det en sällsam dramatisk intensitet ur partiets mellanregister; genialt har Mozart utvecklat det hemlighetsfulla i Donna Annas person. Donna Elvira – Don Juans f.d. hustru – är en roll med drag av buffa, hennes patos och sorg har Mozart låtit klinga teatraliskt och emellanåt maniskt. En buffaroll är väl också bondflickan Zerlina, men Mozart har liksom varit förälskad i henne och skänkt henne ett par arior ur vilka den ljuvaste kvinnlighet lyser.

Renodlade buffapartier är inte heller Masetto (Zerlinas fästman) och Leporello. Masetto låter höra dova tonfall. (aria nr 6) då Don Juan vill ta Zerlina från honom – det är något av 1780-talets hat mot aristokratins översittarfasoner som här klingar – och Leporello är inte bara komisk i sin förtrytelse

eller sin uppblåsthet, han blir ofta av Mozart avslöjad i all sin ynkliga fattigdom och syndfullhet. Mozarts förmåga att visa människors innersta var sannerligen mer än märklig.

Men på ett par ställen i verket träder – liksom alltid i Mozarts operor – dramatikern åt sidan för musikern. Det är t.ex. som om Mozart genom att just som musik göra terzetten (nr 16) mellan Donna Elvira, Don Juan och Leporello till ett av partiturets älskvärt skönaste stycken velat liksom dölja det pinsamma i den förhandenvarande situationen. Och det adagio i första aktens final som de tre maskerna sjunger innan de går till Don Juans fest är ett utsökt stycke högtidlig lyrik – som en förberedelse till något stort, som en fläkt av innerlig religiositet. Där framträder i ett speciellt ljus det mystiska i ”Don Juan”, det liksom oåtkomliga i detta egendomliga men outtömliga verk.

K 528 Scen (recitativ och aria, ”Resta, o cara”, text kanske av Lorenzo da Ponte), för sopran och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), C, daterad Prag 3 november 1787.

Verket är skrivet för Josefine Duschek – Mozarts bodde under sin vistelse i Prag hos sina nära vänner Duscheks i villa Bertramka – och satte hennes sångkonst på svåra prov, dem hon nog torde ha klarat. Recitativet (e moll) bärs av en starkt elegisk stämning, detta elegiska dröjer kvar i arian trots dess durtonart och blåses bort först av det stora koloraturutbrottet i slutet. Musiken är alltså genomgående orolig, dess atmosfär är klart ”Don Juans”.

K 529 ”Des kleinen Friedrichs Geburtstag” (”Es war einmal, ihr Leutchen”, text av J. E. F. Schall), sång för en röst med piano, F, daterad Prag 6 november 1787.

K 530 ”Das Traumbild” (”Wo bist du, Bild”, text av Ludwig Hölty), sång för en röst med piano, Ess, daterad Prag den 6 november 1787.

Mozart skickade manuskriptet till denna sång till sin vän Gottfried von Jacquin och överlät sin auktorsrätt på honom – oftast betraktade Mozart sina sånger i mindre format som obetydliga spånor från tonsättarverkstaden. Men om han verkligen menade att Jacquin kunde ge ut sången under eget namn är ovisst, så skedde dock 1803, då Jacquins familj efter hans död publicerade den tillsammans med några sånger som Jacquin själv hade åstadkommit.

K 531 ”Die kleine Spinnerin” (”Was spinnst du”, text av Daniel Jäger), sång för en röst med piano, C, daterad Wien 11 december 1787.

K 532 Ofullbordad terzett för sopran, tenor, bas och orkester, troligen komponerad i Wien 1787.

K 533 Allegro och Andante för piano (F och B), daterade Wien 3 januari 1788.

De båda satserna skrevs för att tillsammans med rondot K 494 bilda en sonat. Allegrot är en spirituell uppvisning i kontrapunkt (mest tvåstämmig, enkel och dubbel) och andantet är raffinerat djärvt i harmoniken. Rondot för sig betydligt enklare, men sonaten ter sig ändå helgjuten.

K 534 Kontradans för orkester (piccolaflöjt, 2 o, 2 h, trumma, str), D, daterad Wien 14 januari 1788.

Stycket har kallats ”Der Donnerwetter”.

K 535 Kontradans för orkester (piccolaflöjt, 2 k, fg, t, trumma, violiner), C, daterad Wien 23 januari 1788.

”La Bataille” har denna dans benämnts.

Som 535 a anför Einstein tre kontradanser (C, G, G) för orkester (obekant besättning) som bevarats endast i avskrift i klaverutdrag, troligen skrivna i Wien i början av år 1788. Som 535 b sätts K Anhang 107, en ofullbordad kontradans för orkester, sannolikt från samma tid.

K 536 Sex tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 27 januari 1788.

Sådant som K 534–536 hade Mozart att leverera som ”K. K. Kammerkompositeur”, till vilket han hade utnämnts i december 1787.

K 537 Konsert, D, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterad Wien 24 februari 1788.

Till festligheterna vid kejsar Leopold II:s kröning i Frankfurt am Main 1790 beordrades hovmusiker från Wien, men man förbigick Mozart. Han reste på eget bevåg och gav en egen ”akademi” – f.ö. med dåligt ekonomiskt resultat – och vid denna spelade han D-dur-konserten, som därför har kallats ”Kröningskonserten”. (Se också K 459.) Men den var alltså skriven tidigare. Om anledningen till dess tillkomst vet man intet, inte heller om den framfördes i Wien 1788 (däremot spelade Mozart den i Dresden 1789), men bråttom tycks det ha varit vid komponerandet. I sitt manuskript har Mozart lämnat långa stycken i solostämman blanka – när han själv var solist fyllde han i improvisationsartat – och även orkesterpartiet är ställvis bara skiss. Den konsert vi nu har och spelar har alltså möjligen (troligen) fullbordats av någon annan, t.ex. den första utgivaren, J. A. André.

Kröningskonserten är onekligen ett för festliga begivenheter passande verk. Mozart har av allt att döma velat göra konserten ”populär”, strävat att återvända till den lättillgängliga stil som hans tidigaste wienska pianokonserter har. Det marschartade huvudtemat i första satsen är ståtligt och sidotemat charmigt. Men någon dramatik finns inte i satsen, ingen spänning mellan solisten och orkestern, inga speciella accenter i orkestersatsen (ovanligt tama blåsare!). Genomföringen består mest av virtuost passageverk. Lika enkla, lättfattliga och oskyldiga ter sig de två övriga satserna. Och denna Mozarts nära nog minst intressanta pianokonsert har blivit hans mest spelade!

Ett fragment av en pianokonsertsats, som uppenbarligen har med Kröningskonserten att göra, har fått numret 537 a; tidigare K Anhang 57. Ett annat fragment av samma art, som Köchel hade som Anhang 61, har fått numret 537 b. Ett Mozarts arrangemang av en aria ur ett oratorium av C. Ph. E. Bach tas upp som 537 d (537 c var en tidigare beteckning för 491 a).

K 538 Aria (”Ah se in ciel, benigne stelle”, text ur Pietro Metastasios operatext ”L’eroe cinese”) för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), F, daterad Wien 4 mars 1788.

Denna den sista aria som Mozart skrev för Aloysia Lange är ett storartat virtuosnummer, förfärdigat på rutin. Av Mozarts forna känslor för Aloysia märks ingenting i denna musik.

K 539 ”Ein deutsches Kriegslied” (”Ich möchte wohl der Kaiser sein”, text av J. W. L. Gleim), för en röst (bas) med orkester (piccolaflöjt, 2 o, 2 fg, 2 h, bäcken, stor trumma, str), A, daterad Wien 5 mars 1788.

Troligen skriven med anledning av kriget mot turkarna.

K 540 Adagio för piano, h, daterat Wien 19 mars 1788.

Ett det djupaste svårmod, nästan förtvivlan, talar ur denna musik. Kan en förklaring till denna för Mozart ovanliga musikaliska ”bekännelse” ligga i de ”svarta tankar” om vilka han talar i ett brev till en vän (se K 543)?

Som 540 a, b och c inordnar Einstein de stycken som Mozart komponerade till uppförandet av ”Don Juan” i Wien 7 maj 1788: Don Ottavios aria ”Dalla sua pace”, daterad Wien 24 april 1788, duetten mellan Zerlina och Leporello, daterad Wien 28 april 1788, och Donna Elviras aria ”Mi tradi quell’alma ingrata”, daterad Wien 30 april 1788.

K 541 Arietta (”Vn bacio di mano”, text kanske av Lorenzo da Ponte) för bas och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), F, skriven i Wien i maj 1788.

Ariettan skrevs som inlaga i Pasquale Anfossis opera ”Le gelosie fortunate”. Det märkligaste med den är att den visar fram ett musikaliskt motiv som återkom i första satsen av Jupitersymfonin (K 551).

K 542 Trio, E, för piano, violin och violoncell, 3 satser, daterad Wien 22 juni 1788.

Ett verk fyllt av tjusande rokokopoesi, inspirerat, tekniskt mästerligt – att Mozart själv värdesatte det högt framgår av att han spelade det vid hovet i Dresden i april 1789.

K 543 Symfoni (fl, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), Ess, 4 satser, daterad Wien 26 juni 1788.

Ess-dur-symfonin är den första av de tre symfonier (de övriga är K 550 och 551) som Mozart skrev sommaren 1788, antagligen med sikte på den kommande konsertsäsongen. Ingenting är emellertid bekant om ett uppförande då av dem, och förmodligen spelades de aldrig under Mozarts livstid – sannerligen ett grymt öde för dessa hans symfoniska toppverk.

Dagen efter den då Mozart hade avslutat Ess-dur-symfonin skrev han – för tredje gången under en månad – ett brev till sin frimurarbroder, köpmannen Michael Puchberg, med böner om pekuniär hjälp. Den advokatyr han utvecklar röjer både hur pinsamt han kände det att nödgas författa dylika tiggarbrev och hur tvingande den nöd var som drev honom till det. Och så står det: ”Under de tio dagar jag bott här” – han hade flyttat till en utkant av Wien – ”har jag arbetat mer än på månader på det andra stället, och kom inte så svarta tankar så ofta (vilka jag med våld måste slå ifrån mig), så skulle det gå ännu bättre framåt...”

Märks de svarta tankarna i Ess-dur-symfonin? Inte påtagligt, ty symfonin är idel ljus – men det är ett resignationens ljus. Musiken är både sinnligt och översinnligt skön, men dess glädje är lätt vemodig och liksom vis. Kanske finns det också en del frimurarsymbolik i tonspråket, men om den behöver man ingenting veta för att lyssnandet skall bli en högtid.

Den långsamma inledningen till första satsen bärs av en sällsam upphöjdhet, särskilt i det parti (takt 9–13) i vilket eteriska blåsarstämmor och brusande violinfigurer sammanflätas över basarnas rytmiska orgelpunkt. (Karakteristiskt nog för denna symfoni finns inga oboer bland blåsarna, det är som om Mozart skulle ha känt de melodiska kurvorna i verket för mjuka för oboens nasala ton.) Det huvudtema för satsen som efter inledningen sätter in är ett för den senare Mozart typiskt ”sjungande allegro”, kanske det mest renodlade han utformat, och ett ljuvligt sjungande allegro är också sidotemat i satsen. Till dramatiska förvecklingar kommer det i satsen inte alls, det finns inga dramatiska tendenser i en musik som denna.

På en gång värdigt och vekt klingar andra satsens huvudmelodi och märkligt förandligad är den skönhet som utvecklas av blåsarna i takt 53–57, 60–68, 125–129 och 132–144. Finns det något motstycke till denna ljuvlighet? Menuetten är klart dansant, stolt i hållningen och fast i formen, men klarinetternas lustigt och runt mjuka sång i trion klingar mera som en dröm om en dans än som dansen själv. Sista satsen är vävd av ett enda tema i ett utomordentligt konstrikt mönster. Den är glad men inte sprittande, den är mera ett leende än ett skratt – ett leende liksom framkallat av ett vackert minne.

K 544 Marsch för violin, flöjt, altfiol, horn och violoncell, D, daterad Wien 26 juni 1788.

Stycket är försvunnet.

K 545 Sonat för piano, C, 3 satser, daterad Wien 26 juni 1788.

Mozart har angivit i sin förteckning att sonaten är skriven ”för nybörjare” och de flesta pianoelever har väl också med otränade fingrar och outvecklat musiksinne arbetat med den och funnit

det vara ett ganska hopplöst företag. Sonaten är nämligen egentligen ”svår”; den tål i sin skira och sköra faktur inte det minsta misstag vid spelandet.

K 546 Adagio och fuga för stråkorkester, c, daterade Wien 26 juni 1788.

Fugan skrevs ursprungligen för två pianon (K 426).

Som 546 a tas upp K Anhang 47, ett fragment av en violinsonatsats, förmodligen från juni 1788.

(Att K 543–546 bär samma datum torde bero på att Mozart den 26 juni införde dem i sin kompositionsförteckning. Sannolikt blev symfonin färdig denna dag, de övriga verken skrevs förmodligen tidigare.)

K 547 Sonat för violin och piano, F, 3 satser, daterad Wien 10 juli 1788.

Verket var sannolikt ursprungligen tänkt för enbart piano – Mozart har själv betecknat det ”liten pianosonat för nybörjare med en violin”. För nybörjare igen (se K 545) och åter ett verk alltför raffinerat för fåkunniga.

Som 547 a tas numera upp K Anhang 135, en tvåsatsig pianosonat i F, troligen komponerad i Wien sommaren 1788. Som 547 b står numera K 54.

K 548 Trio, C, för piano, violin och violoncell, 3 satser, daterad Wien 14 juli 1788.

Ett s.a.s. blekare verk än B-dur-trion K 502 och E-dur-trion K 542. Men den långsamma satsen är utomordentligt uttrycksfull.

K 549 Canzonetta (”Più non si trovano” ur Pietro Metastasios operatext ”Olimpiade”), B, för två sopraner och bas med ackompanjemang av tre bassetthorn (troligen tillagt senare), daterad Wien 16 juli 1788.

K 550 Symfoni (fl, 2 o, 2 k – senare tillagda av Mozart – 2 fg, 2 h, str), g, 4 satser, daterad Wien 25 juli 1788.

G-moll-symfonin synes vittna om att Mozart även i sin musik hade måst kapitulera för de svarta tankarna. (se K 543, brevet till Puchberg): nära nog lika dystert och smärtsamt som i kvintetten K 516 tonar i symfonin Mozarts mörkt mörka g moll. Men hur mycket ur balans Mozart själv än kunde ha varit när han formade g-moll-symfonin så tillät han den inte – lika litet som kvintetten – att tappa sin balans, ”eftersom lidelser, hur häftiga de än må vara, aldrig får uttryckas så att de blir osmakliga, och musiken inte ens i de hemskaste situationer får såra örat utan även då måste behaga, det vill säga alltid förbli musik”. Det var väl detta som kom romantikens människor, vilka så flitigt umgicks med natt och sorg att deras mottaglighet för dylikt blev avtrubbad, att finna symfonin tjusande och med Robert Schumann tala om dess grekiskt svävande grace. Men Mozarts samtida fann den hemsk – då den äntligen någon gång på 1790-talet kom till uppförande – och vi gör det också, desto mer som vi är medvetna om Mozarts strävan att städse hålla sin konst fri från ohämmad subjektivism.

Den oro som röjs redan i temats insats i första satsen fasthålles satsen igenom med obönhörlig konsekvens. Ty det avbrott i den mörka stämningen som sidotemats första uppträdande i B dur innebär, blir kortvarigt. I genomföringen ignoreras sidotemat helt, och när det återvänder i återtagningen sker detta i den mörka huvudtonarten, trött och nedstämt. Genomföringens envisa fasthållande av det första motivet i satsen är ett hos Mozart ganska sällsynt drag; här skärper det till det yttersta det nervösa och smärtfyllda i det musikaliska förloppet. Motivet skyndar genom tonarterna och stämlägena, det ges relief genom kontrapunktiska stämmor och harmoniska djärvheter, vilka mot genomföringens slut kulminerar i dissonanser, utspelade med en raffinerad instrumentationsteknik, den för Mozart ganska typiska att låta blåsare och stråkar växla (takt 146–152).

I andra satsen släpper hetsen men där finns hela tiden en molande oro, som skarpt bryter fram i genomföringens kromatiska stegring (takt 53–64). Oron skapar också menuettens stridiga lynne – men i trion ljusnar det för en liten stund (det var likadant i den ”lilla” g-moll-symfonin K 183; en jämförelse mellan denna symfoni och den ”stora” g-moll-symfonin är f.ö. ganska givande: stämningen i dem är mer än likartad men i ungdomsverket är smärtan parad med upproriskhet, i det mogna verket med tröstlöshet – och ändå var Mozart år 1788 fortfarande ung, 32 år gammal).

Hetsen och oron är ånyo där i sista satsen, genast i huvudtemats insats, intensivare än förut. Ljusningen i vändningen till durtonart i sidotemat kan ingen tro på, och i återtagningen återvänder det också in i mörkret, precis som i första satsen, bara ännu mer hopplöst och övergivet i tonfallet. Genomföringen, i vilken huvudtemat jagar från stämläge till stämläge, från tonart till tonart, från klangfärg till klangfärg som ett ideligen upprepat pinans skri, är – har en kommentator sagt – ”som ett nedstörtande i själens avgrunder, symboliserat genom modulatoriska djärvheter, vilka måtte ha förefallit Mozarts samtida som andliga urspåringar, från vilka endast Mozart själv åter kunde finna vägen till förnuft”.

Balansen hade han nu inte tappat, men det var en helt annan Mozart som framträdde i nästa verk.

K 551

K 551 Symfoni (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), C, 4 satser, daterad Wien 10 augusti 1788.

Jupitersymfonin har Mozarts sista symfoni blivit benämnd – det torde ha varit den engelske impressarion J. P. Salomon som någon gång i slutet av 1700-talet satte detta namn på verket, ett namn som blivit oskiljaktigt från det, ett namn som blivit ett begrepp. Ty namnet är så passande: Jupitersymfonin är i många avseenden den mest strålande bland symfonier, ett verk sant olympiskt sublimt till inre halt och yttre gestalt. Kontrasten mellan Jupitersymfonin och g-moll-symfonin (K 550) är förvånande häftig, då endast sexton dagar och inget annat verk skiljer dem åt. Men Hermann Abert hade kanske rätt när han antydde att Mozart drivits till den stolta C-dur-symfonin av ett behov att betvinga det grymma ödet och kämpa sig till seger – och ändå: tänk om Mozart bara hade velat skriva tre olikartade symfonier (K 543, 550 och 551) för att ge publiken vid kommande konserter en omväxlande kost, Mozart som inte var någon ”dagbokskompositör”...

En segerstämning slår dock emot åhöraren genast ur första satsens första tema, som visar den hos Mozart tämligen vanliga klyvningen i temabildningen: först ett rytmiskt kraftigt anslag och omedelbart därpå en mera kantabel och liksom avspännande fras. Stämningen av stolthet och triumf behärskar också hela satsen, inte ens när huvudtemats första del får en stor scen (takt 161–181), affekterad och delvis mollfärgad, har den något demoniskt och mörkt över sig, stämningen av triumf och kraft släpper inte.

Men i andantet visar sig på ett par ställen (takt 19–27 och 47–56) något som liknar ångest, och i menuettrions andra del ropar plötsligt Mozarts egnaste tema, ”devisen”, som i nöd – det är mollfärgat med ett halvtonssteg i början i stället för det ”normala” heltonssteget och åstadkommer en egendomlig spänning som får sin upplösning då temat återkommer i finalen i sin ”rätta” gestalt.

Och denna final: en andens överväldigande seger över materien, en demonstration av musikaliskt mästerskap som fyller en lyssnare med bävande vördnad, en manifestation av livsbejakelse som lyfter honom till salighetens höjder. Satsen är ett enastående mästerstycke av kontrapunktisk konst, och man kan erfara en rent visuell njutning genom att bara följa notbildsmönstret i partituret. Fyra i och för sig mycket enkla teman – det första och ledande är ”devisen” som här får sin apoteos – vandrar ut och in på det musikaliska skeendets scen. De dyker upp ideligen, än i partiturets topp bland blåsarna, än i dess botten hos stråkarna, de spelas ut mot varandra och trängs med varandra i fugeringar och andra

imitationsbildningar, tills spelet toppas i codan genom att alla fyra uppträder på en gång. Och när man lyssnar till denna musik: så otroligt enkelt och kristallklart genomskinligt alltsammans klingar! Jupitersymfonins final är en produkt av musikalisk lärdom som fullständigt smälts, som övergått från lärdom till självklarhet. De ord som Mozart en gång på 1770-talet skrev om en violinist i Mannheim kunde gälla sista satsen i hans egen sista symfoni: ”Han spelar svåra saker, men man känner inte att det är svårt, man tror att man genast kan göra efter det, och det är det sanna...” Det är ord om det genialas enkelhet som kan gälla Mozarts hela konst.

K 552 ”Beim Auszug in das Feld” (”Dem hohen Kaiser-Worte treu”), sång för en röst med piano, A, daterad Wien 11 augusti 1788.

Förmodligen (liksom K 539) skriven med anledning av kriget mot turkarna – och sådant hade Herr K. K. Kammerkompositeur Mozart att syssla med dagen efter det han hade fullbordat finalen till Jupitersymfonin.

K 553–562 Kanons för fyra stämmor, K 559 och 562 för tre stämmor (”Alleluja”, ”Ave Maria”, ”Lacrimoso son’ io”, ”G’rechtelt’s enk”, ”Nascoso è il mio sol”. ”Gehn wir im Prater”, ”Difficile lectu mihi Mars”, ”O du eselhafter Martin”, ”Bona nox” och ”Caro bell’idol mio”) i C, F, a, G, f, B, F, F, A och A, daterade Wien 2 september 1788 men skrivna vid olika tidpunkter.

Mozart har sammanfört alla dessa tio kanons på ett manuskriptblad. Det är fråga om musikaliska sällskapslekar, och somliga är i texten tämligen grovkorniga, t.ex. K 561, i vilken det talas om ”sängkammargymnastik”.

Som 559 a anförs ännu en kanon, ”O du eselhafter Peierl”, lik K 559. Som 562 a upptas en textlös kanon i Ess, som 562 b en kanonstudie i F, som 562 c K Anhang 191, en fyrstämmig kanon i C för stråkkvartett. Som 562 d nämns en (sannolik) förfalskning, en duett för två sopraner. Som 562 e upptas K Anhang 66, en sats till en stråktrio i G, om vilken Einstein anser att den hade varit värd ett bättre öde än att ligga ofullbordad.

K 563 Divertimento, Ess, för violin, altfiol och violoncell, 6 satser, daterat Wien 27 september 1788.

Mozart skrev detta verk för sin vän och frimurarbroder Michael Puchberg, som därmed fick ett mästerverk i present: inte bara sällskapsmusik (divertimento) utan äkta kammarmusik, med allvar och gamman i verkningsfull blandning, kryddat av fint artisteri, format med utsökt skicklighet – i all stillsamhet och intimitet.

K 564 Trio, G, för piano, violin och violoncell, 3 satser, daterad Wien 27 oktober 1788.

Verket hör inte till Mozarts bästa. Det var ursprungligen tänkt som pianosonat, och påfyllningen med stråkinstrumenten gjorde liksom mera från än till.

K 565 Två kontradanser, B och D, för orkester (2 o, fg, 2 h, str), daterade Wien 30 oktober 1788.

Som 565 a anmäler Einstein ett par orkesterstämmor till en kontradans i D.

K 566 Bearbetning (nyinstrumentering) av G. F. Händels pastoral ”Acis und Galatea”, utförd i Wien i november 1788.

På anmaning av den barockmusikfrälste baronen van Swieten och för privatuppföranden hos honom skedde denna bearbetning liksom de följande (K 572, 591 och 592) av andra Händel-verk.

K 567 Sex tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, trumma, str), daterade Wien 6 december 1788.

K 568 Tolv menuetter för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 24 december 1788.

K 569 Aria (”Ohne Zwang, aus eignem Triebe”) för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), daterad (i Mozarts förteckning) Wien januari 1789.

Stycket är försvunnet. Som 569 a sätter Einstein K Anhang 31, ett fragment av en pianosonatsats.

K 570 Sonat för piano, B, 3 satser, daterad Wien februari 1789.

En ”liten” sonat men innehållsrik och kontrapunktiskt ganska underfundig.

K 571 Sex tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, bäcken, stor trumma, ”turkisk musik”, str), daterade Wien 21 februari 1789.

Som 571 A antecknas K Anhang 106, ett fragment av en menuett för orkester, och som 571 a K Anhang 5, en ofullbordad ”skämt”-kvartett för sopran, två tenorer och bas med pianoackompanjemang.

K 572 Bearbetning (nyinstrumentering) av G. F. Händels oratorium ”Messias”, utförd i Wien i mars 1789.

Se K 566. Som 572 a upptas K Anhang 4, en sexstämmig dubbelkanon som inte finns i behåll.

K 573 Variationer för piano, 9 stycken, D, över en menuett av J. P. Duport, daterade Potsdam 29 april 1789.

Pierre Duport innehade en hög musikertjänst hos Friedrich Wilhelm II i Berlin, och Mozart skrev variationerna under sitt besök i Preussen förmodligen för att ställa sig in hos den höge befattningshavaren.

K 574 Gigue för piano, G, daterad Leipzig 16 maj 1789.

Stycket är som ett mästarprov i kontrapunkt – var det kanske ett slags hyllning till Bach eftersom Mozart befann sig i Bachs stad?

K 575 Stråkkvartett, D, 4 satser, daterad Wien juni 1789.

Mozart mottogs vid sitt besök i Berlin i april 1789 välvilligt av kungen, Friedrich Wilhelm II, som var mycket musikintresserad och spelade violoncell med den äran. Hemkommen till Wien fick Mozart idén att skriva en serie stråkkvartetter för den preussiske kungen – möjligen kan det ha varit en kunglig beställning. Han tänkte sig sex stycken men det blev bara tre: K 575, 589 och 590. De brukar med anledning av syftet med dem kallas ”de preussiska kvartetterna”.

Kvartetternas adress och särskilt hänsynen till den kungliga cellon har givit dem en speciell stil. De är inte så eminent mozartskt egenartade som Haydn-kvartetterna, de blev mera ”sällskapliga” och höviska, vilket dock givetvis inte innebär att Mozart i deras tonspråk för ett ögonblick lämnade sin personlighet och sin konstnärliga mognad därhän. Sista satsen i D-dur-kvartetten är sålunda ett rondo i vilket temat liksom sätter en ny blomma till de föregående för varje gång det uppträder, och de utkast från ungdomstiden i Italien vilka Mozart begagnat för första och andra satserna är utförda och genomförda med allt det väldiga mästerskap som Mozart nu var mäktig. En härligt livsbejakande musik är D-dur-kvartetten – trots det bittra dagliga liv som var Mozarts vid denna tid – och kungen i Berlin kunde förtjust visa sitt handlag med violoncellen i t.ex. menuettens trio, i halsbrytande triolpassager i finalen (takt 21–23, 25–27, 102–104) och i en briljant utveckling av temat i samma sats (takt 173–190). Han lär också ha som tack och ”honorar” skickat Mozart en gyllene dosa fylld med 100 Friedrichsdorer.

K 576 Sonat för piano, D, 3 satser, daterad Wien juli 1789.

Sex stråkkvartetter för kungen av Preussen (se K 575) kunde kanske ge pengar, sex pianosonater för prinsessan Friederike av Preussen kunde måhända ge ytterligare pengar – det var Mozarts resonemang då han påbörjade serierna av kvartetter och sonater på sommaren 1789. Men det blev bara tre kvartetter och bara en enda pianosonat – K 576 blev hans sista. I ett brev till Michael Puchberg talar Mozart om sex lätta sonater för prinsessan, men D-dur-sonaten är allt annat än lätt: den är i stället hans kanske tekniskt svåraste med tämligen invecklad kontrapunktik (Bach spökar) och ett ibland minutiöst pianistiskt filigranarbete som det fordras stor skicklighet att återge. Adagiosatsen är mättad av poesi.

Som 576 a upptas det fragment av en menuett för piano som Köchel hade som Anhang 34, och som 576 b K 355.

K 577 Rondo (”Al desio, di chi t’adora”, text kanske av Lorenzo da Ponte), F, för sopran och orkester (2 bassetthorn, 2 fg, 2 h, str), daterat Wien juli 1789.

Skrivet för sångerskan Adriana Ferraresi, möjligen för att sjungas i stället för Susarmas aria ”Deh vieni” (nr 27) i ”Figaros bröllop”. Det har inte funnits någon anledning att i senare tiders framförande av ”Figaro” göra bytet.

K 578 Aria (”Alma grande e nobil core”, text av Giuseppe Palomba), B, för sopran och orkester (2 o, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien augusti 1789.

Skriven för sångerskan Louise Villeneuve, den första som sjöng Dorabella i ”Cosi fan tutte”, som inlaga i Domenico Cimarosas opera ”I due baroni”.

K 579 Aria (”Un moto di gioia mi sento”, text kanske av Lorenzo da Ponte), G, för sopran och orkester (fl, o, fg, 2 h, str), troligen skriven i Wien i augusti 1789.

Arian är avsedd för Susanna i ”Figaros bröllop”, kanske för tredje aktens början då Susanna vill träffa greven. Man har emellertid inte sett någon anledning till att infoga den i operan.

K 580 Aria (”Schon lacht der holde Frühling”), B, för sopran och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien 17 september 1789.

Skriven för Josefa Hofer, Mozarts svägerska, som inlaga i den tyska bearbetningen av Giovanni Paisiellos opera ”Barberaren i Sevilla”.

Som 580 a upptas K Anhang 94, ett fragment av ett adagio för engelskt horn, fagott och två horn, och som 580 b K Anhang 90, ett brottstycke av en kvintettsats för klarinett, bassetthorn, violin, viola och violoncell.

K 581 Kvintett, A, för klarinett och stråkkvartett, 4 satser, daterad Wien 29 september 1789.

Stadlerkvintetten kallade Mozart detta sitt verk därför att han hade skrivit det för sin vän Anton Stadler, som var framstående klarinettist. Men inte är detta verk skapat för en bestämd musiker och allra minst för en bedräglig vän! Klarinettkvintetten är den ädlaste och renaste skönhet för envar eller för ingen (utom Mozart själv), en skönhet påtaglig och samtidigt liksom oåtkomlig. I första satsen förs ett samtal mellan de fem instrumenten – klarinetten är i detta verk ingen ledare, endast en likaberättigad medlem, men ändå visar instrumentet här för första gången i musikhistorien hela sin intensiva personlighet – ett allvarligt samtal i älskvärd ton. Larghettosatsen är leende vishet och vemod. I menuetten skapas ingen dramatik genom motsättningen mellan den första trion i moll för enbart stråkar och den andra trion i dur med klarinettens ländlerartade melodi – de bägge trios är som två aspekter på samma sak, på någon dansens egentliga mening, på något i dess innersta väsen. Temat och de fyra variationerna i finalen är alltsammans stillsam glädje och ljust allvar och liksom hela

verket på en gång en inbjudan till lyssnaren att deltaga – det är ju meningen med all musik – och ett noli me tangere.

Om någon vill hävda att klarinettkvintetten kanske är Mozarts allra finaste verk så skall vi väl inte motsäga denne någon, även fast han då använder oerhörda ord.

Som 581 a upptas K Anhang 88, en ofullbordad klarinettkvintettsats i A, förmodligen en refuserad final till K 581.

K 582 Aria (”Chi sà, chi sà, qual sia”, text av Lorenzo da Ponte), C, för sopran och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien oktober 1789.

Skriven för mlle Villeneuve (se K 578) som inlaga i Vicente Martins opera ”Il Burbero di buon cuore”.

K 583 Aria (”Vado, ma dove? – oh Dei”, text av Lorenzo da Ponte), Ess, för sopran och orkester (2 k, 2 fg, 2 h, str), daterad Wien oktober 1789.

Samma kommentar som till K 582.

K 584 Aria (”Rivolgete a lui lo sguardo”, text av Lorenzo da Ponte), D, för bas och orkester (2 o, 2 fg, 2 t, p, str), daterad Wien december 1789.

Arian skrevs egentligen för Guglielmos parti i ”Così fan tutte” som Mozart hade under arbete vid denna tid. Einstein menar att det är den mest storartade buffaaria som någonsin skapats, men Mozart fann den för stor för ”Così fan tutte” och tyckte att den skulle liksom bromsa det sceniska skeendet i operans första akt. Han satte därför i stället in den kortare aria som nu står i partituret som nr 15 (”Non siate ritrosi”).

K 585 Tolv menuetter för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien december 1789.

K 586 Tolv tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien december 1789.

K 587 Kontradans för orkester (fl, o, fg, t, str), C, daterad Wien december 1789.

Stycket citerar en marschvisa, ”Der Sieg vom Helden Coburg”, som skrevs med anledning av generalen och prinsen Fr. J. Coburg-Saalfelds seger över turkarna i september 1789.

Till 587 a har omnumrerats K Anhang 74, ett fragment av en stråkkvartettsats.

K 588 ”Cosi fan tutte”, opera buffa i två akter (uvertyr och 32 nummer) till text av Lorenzo da Ponte, påbörjad hösten 1789, avslutad i Wien i januari 1790, uppförd 26 januari 1790.

I ”Cosi fan tutte” skildras hur två unga damer får sin trohet satt på prov genom att deras fästmän låtsas dra ut i krig men kommer tillbaka förklädda och gör dem sin kur. Spelet drivs illistigt av en gammal cyniker och en kammarjungfru, och de unga damerna faller för ”nykomlingarna” – och ”Cosi fan tutte”, ”så gör alla” (kvinnor) är cynikerns tes och slutsats. Det påstås att kejsar Joseph II, som beställde operan av Mozart, hade bestämt ämnet och att något liknande de unga damernas och herrarnas förehavanden verkligen hade tilldragit sig i Wien vid denna tid. Den otroliga historien berättas av da Ponte skickligt och med fart och logik i handlingen. Och i Mozarts musikaliska dräkt är ”Cosi fan tutte” ett mästerstycke, en fantastisk uppvisning i konstskicklighet av en musikkomedins stormästare – samma storartade balans mellan och utformning av arior, ensembler och stora finaler råder som i ”Figaros bröllop” och ”Don Juan”. ”Cosi fan tutte” är en älskvärd och samtidigt ironisk lek i rokokons anda, med allvar och skämt, verklighet och sken som all lek skall ha. Mozart har tecknat

spelets figurer än som riktiga människor, än som ett slags marionetter, och han byter liksom position ideligen i sitt musikaliska gestaltande – dock är han ständigt medveten, engagerad.

Och vad finns inte allt i detta musikaliskt rika verk! Bara några exempel: en högdramatisk furiosoaria (nr 11), en magnifik parodi på opera-seriaaria (nr 14), en briljant, bara minuten lång ”skratt” -terzett i ett det överdådigaste buffahumör (nr 16), en aria med en sällsam lyrisk schmelz (nr 17), en duett med kör om vilken det sagts att den bjuder färgvisioner à la Watteau och Fragonard (nr 21), en storartad rondoaria (nr 25), som Beethoven f.ö. tog som modell för Fidelios stora aria.

Där finns t.o.m. något så sällsynt hos Mozart som ett stycke naturstämning. Det är den terzett (nr 10) i vilken man ber om gott väder för de till kriget avseglande fästmännen och i vilken en tonmålning växer fram av en havsvidd med lätta vindar och mjuka böljor, ett stycke musikalisk romantik (Mendelssohn!) i milda färger.

Till 588 a har omnumrerats K 106 och till 588 b K 236.

K 589 Stråkkvartett, B, 4 satser, daterad Wien maj 1790.

I januari 1790 fullbordades ”Cosi fan tutte” och inte förrän i maj kunde Mozart datera ett nytt verk – det var sannerligen en för honom ovanlig arbetstakt. Om sorger och bekymmer som hade hindrat honom att arbeta talar han i brev till Michael Puchberg, och för att kunna avsluta B-dur-kvartetten, den andra av de för kungen av Preussen avsedda (se K 575), måste han göra en verklig kraftansträngning, tvinga sig upp ur sin depression. Intet märks av detta i den genomgående varmt ljusa B-dur-kvartetten, i vilken särskilt menuetten med dess märkligt omfångsrika trio och hela dess virtuosa anläggning är fascinerande intressant. Till den preussiske kungens cellospel är vederbörlig hänsyn tagen i verket.

Som 589 a anges numera K Anhang 68, en oavslutad stråkkvartettsats i B, kanske tänkt som finalsats till K 589. Som 589 b numreras K Anhang 73, ett fragment av en stråkkvartettsats i F.

K 590 Stråkkvartett, F, 4 satser, daterad Wien juni 1790.

Denna den tredje stråkkvartetten för kungen av Preussen (se K 575) känns när man lyssnar till den och vet att den blev Mozarts sista stråkkvartett som ett hans farväl till genren. Den är som en sammanfattning av och uppvisning i den kvartettstil som han kom fram till: den lätta, mästerligt balanserade kontrapunktiken i första satsen, den förtätade, ljust vemodiga stämningen i andantesatsen, de ”demoniska” ropen i altfiolen (takt 8–12) och i de båda violinerna (takt 30–35) i menuetten, finalens hommage à Haydn. Och den kungliga cellon har också i detta verk fullt ut fått sitt.

Till 590 a–c har omnumrerats K Anhang 29, 30 och 37, fragment av sonatsatser och ett rondo för piano. Till 590 d har omnumrerats K 312.

K 591 Bearbetning av G. F. Händels ode ”Alexander’s feast”, utförd i Wien i juli 1790.

Se K 566.

K 592 Bearbetning av G.F. Händels ”Ode for St. Cecilia’s day”, utförd i Wien i juli 1790.

Se K 566. Till 592 a har omnumrerats K 625 och till 592 b K Anhang 83, ett fragment av en stråkkvintettsats, kanske ett utkast till K 593.

K 593 Stråkkvintett, D, 4 satser, daterad Wien december 1790.

Någon, kanske en rik och på violin kunnig ungrare vid namn Johann Tost, lär ha beställt denna kvintett (och K 614). Han fick med D-dur-kvintetten ett storartat verk, mycket mozartskt i sin blandning av typiskt mozartskt och sådant som klingar nytt och annorlunda. Spänningen är stark i första satsen: mellan larghetto-inledningen (som återkommer vid satsens slut med endast åtta takter allegro som avslutning) och allegrots spänstiga första tema och mellan de båda avsnitten i

genomföringen, det första (takt 101–122) marschartat, det andra (takt 122–143) nästan våldsamt i triolrörelsernas forsande. I adagiot växlar lugn innerlighet med häftiga och mörka utbrott och accenter – det är inte direkt mozartsk ”demoni” i dem, inte hot, men sorgsenhet. Med sin käckhet och gracen i trion blåser menuetten bort den beklämdhet som lyssnaren till den långsamma satsen kan ha vederfarits, och finalens rutschighet lämnar honom leende om än inte uppsluppen, ty det finns allvar i allt det spirituella i denna sats. (Finalens tema är i Mozarts originalmanuskript en rakt nedfallande kromatisk linje, från a^2 till d^2. I vissa partiturutgåvor är denna linje bruten – temat har gjorts mera ”graciöst”. Ändringen torde inte vara Mozarts egen, och den är också en ändring till det sämre.)

Som 593 a anges numera K Anhang 35, ett fragment av ett adagio för mekanisk orgel.

K 594 Adagio (f) och allegro (F) för en mekanisk orgel, påbörjade under resan till Frankfurt i oktober 1790, avslutade i Wien i december 1790.

Uppdraget att skriva detta verk hade Mozart fått av en greve Deym, som ägde ett vaxkabinett i vilket ett slags utställning med anledning av fältmarskalk Laudons frånfälle skulle äga rum. I kabinettet fanns en mekanisk orgel och från den skulle sorgemusik ljuda varje timme. Att skriva denna musik betydde pengar för Mozart och pengar måste han ta var han kunde få dem, men i brev till hustrun (3 oktober) klagade han: ”... emedan det är mig ett ytterst förhatligt arbete så har jag inte kunnat göra det färdigt, jag skriver på det varje dag men måste ideligen avbryta därför att jag blir uttråkad... om det åtminstone vore ett stort urverk och lät som en riktig orgel... men det har bara små pipor som piper högt och barnsligt...”

Ändå blev det, vilket man kan konstatera då man någon gång får höra det, spelas på en ”riktig” orgel, ett mästerligt verk i vilket Mozart visar hur väl han lärt sig behärska den stränga polyfonin i Sebastian Bachs anda, dvs. hur fritt och otvunget han kunde röra sig i den.

K 595 Konsert, B, för piano och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), 3 satser, daterad Wien 5 januari 1791.

Alla som har försökt kommentera denna Mozarts sista pianokonsert har på olika sätt sagt ett och detsamma, detta: den är ett avsked, det ljus som vilar över den och utgår från den är aftonens, minnena viskar i dess musik. Som ett motto över den kunde stå, menar en kommentator, de ord som Mozart på hösten detta hans sista år skrev i ett brev då dödsaningar ansatte honom: ”Livet var dock så skönt.” Var – i imperfektum skrev han, den trettiofemårige.

Sin sista pianokonsert spelade Mozart den 4 mars 1791, inte på en egen ”akademi”, ty sådana ville wienarna inte längre ha, utan på en som hölls av en klarinettist vid namn Josef Bähr. Får man tro att han då mest spelade för sig själv? Han kanske liksom drömde fram sin introspektiva musik i en första sats utan dramatiska effekter, utan konflikter mellan solostämman och orkestern – alltså utan sådant som i tidigare konserter tjusade eller upprörde lyssnarna. I denna musik verkar inte ens så svåra harmoniska djärvheter som pianots insats i genomföringen i h moll (takt 184–187) och den därpå följande direkta glidningen till C dur (takt 190–193) på något sätt upphetsande, de ter sig bara självklart insmältande i musikens lugna ström. Och i en andra sats, ett larghetto, i vilket solisten – Mozart – såsom aldrig tidigare (eller senare) talar om sin ensamhet och en orkester liksom stilla lyssnar och med försynta kommentarer instämmer och förstår. Samt i en finalsats som inte brusar ut i ”jaktrondots” 6/8-takt utan liksom med ett vemodigt leende bringar i erinran de ”jaktrondon” som i tidigare konserter väckt åhörarnas förtjusning åt farten och virtuositeten.

Rondotemat använde Mozart några dagar efter det han fullbordat B-dur-konserten till en sång, ”Sehnsucht nach dem Frühling” (K 596) – som om han nu i januari 1791 vetat att den vår som kom skulle bli hans sista.

K 596 ”Sehnsucht nach dem Frühling” (”Komm, lieber Mai”, text av Chr. A. Overbeck), sång för en röst med piano, F, daterad Wien 14 januari 1791.

Se K 595.

K 597 ”Im Frühlingsanfang” (”Erwacht zum neuen Leben”, text av Chr. Sturm), sång för en röst med piano, Ess, daterad Wien 14 januari 1791.

K 598 ”Das Kinderspiel” (”Wir Kinder, wir schrnecken”, text av Chr. A. Overbeck), sång för en röst med piano, A, daterad Wien 14 januari 1791.

K 599 Sex menuetter för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 23 januari 1791.

K 600 Sex tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 29 januari 1791.

Trion i den femte dansen brukar kallas ”Der Kanarienvogel”.

K 601

K 601 Fyra menuetter för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, lira /Drehleier/, p, str), daterade Wien 5 februari 1791.

K 602 Fyra tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o eller k, 2 fg, 2 h, 2 t, lira /Drehleier/, p, str), daterade Wien 5 februari 1791.

K 603 Två kontradanser för orkester (piccola, 2 o, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 5 februari 1791.

K 604 Två menuetter för orkester (2 fl, 2 k, 2 fg, 2 h, 2 t, p, str), daterade Wien 12 februari 1791.

K 605 Tre tyska danser för orkester (2 fl, piccola, 2 o, 2 fg, 2 h eller posthorn, 2 t, p, bjällror, str), daterade Wien 12 februari 1791.

Trion i nr 3 brukar kallas ”Die Schlittenfahrt” (”Slädfärden”) på grund av den kostliga instrumentationen med bjällror och posthorn.

Till nummer 605 a har numera flyttats K 607.

K 606 Sex ländler för stråkorkester, daterade Wien 28 februari 1791.

K 607 Kontradans för orkester (fl, o, fg, 2 h, str), daterad Wien 28 februari 1791. Nytt nummer 605 a.

Stycket kallas ”Il Trionfo delle Donne”.

K 608 Fantasi (f-Ass) för en mekanisk orgel, daterad Wien 3 mars 1791.

Stycket skrevs för instrumentet i greve Deyms vaxkabinett – liksom K 594, se detta nummer – och är liksom K 594 ett mästerligt prov på polyfon stil: fuga och dubbelfuga omgivna av lidelsefulla, ackord fylliga utbrott.

K 609 Fem kontradanser för orkester (fl, trumma, str), troligen komponerade i Wien 1791.

Den första bygger på Figaros berömda aria ”Non più andrai” i ”Figaros bröllop”.

K 610 Kontradans för orkester (2 fl, 2 h, str), daterad Wien 6 mars 1791.

Stycket kallas ”Les filles malicieuses”,

K 611 Tysk dans för orkester (2 fl, 2 o, 2 fg, 2 t, lira /Drehleier/, p, str, daterad Wien 6 mars 1791.

Stycket kallas ”Der Leyerer”.

K 612 Aria (”Per questa bella mano”), D, för bas och orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str, obligat kontrabas), daterad Wien 8 mars 1791.

Arian skrevs för sångaren Franz Gerl, som kom att sjunga Sarastro på ”Trollflöjten”-premiären, och kontrabasisten Friedrich Pischlberger. Den sistnämnde fick lov att vara livligt verksam – virtuos intill det möjligas gräns – i stycket, som f.ö. ganska mycket erinrar om Leporellos s.k. katalogaria i ”Don Juan”.

K 613 Variationer (8 stycken) för piano, F, över visan ”Ein Weib ist das herrlichste Ding”, komponerad av Benedikt Schack eller Franz Gerl, daterade Wien mars 1791.

Till 613 a och b har omnumrerats K Anhang 81 och 82, ofullbordade stråkkvintettsatser, förmodligen förstudier till K 614.

K 614 Stråkkvintett, Ess, 4 satser, daterad Wien 12 april 1791.

Även detta verk var kanske beställt av Johann Tost (se K 593). Det finns ju en stråkkvartett av Mozart, K 458, som brukar kallas ”Jaktkvartetten” tack vare första satsens fanfarartade tema i 6/8-takt, och av samma skäl kunde K 614 kallas ”Jaktkvintetten”: ivrigt och energiskt skyndar satsens båda teman fram i 6/8-takt, in i och ut ur sinnrika och humörfriska kombinationer. Andantesatsen är ett charmfullt stycke, lugnt och briljant, kammarmusikaliskt innerligt och konsertant elegant på en gång. Menuetten har en tjusande trio, ländlerartad med ett slags säckpipeeffekt i basen: trion består av fyrtioåtta takter och i fyrtiotvå av dem klingar tonen ess i violoncellen, vilande eller repeterad. Och finalen är åter ett stycke tacksamhet mot Haydn, är – tycker Abert – haydnsk humor översatt till mozartsk.

Ess-dur-kvintetten blev Mozarts sista stora kammarmusikverk, men någon avskedsstämning vilar sannerligen inte över det.

K 615 Slutkör med orkester till Giuseppe Sartis opera ”Le gelosie villane”, i Mozarts kompositionsförteckning daterad Wien 20 april 1791.

Stycket är försvunnet.

Som 615 a antecknar nyaste Köcheleditionen ett fragment av ett andante för mekanisk orgel.

K 616 Andante, F, för en mekanisk orgel, daterat Wien 4 maj 1791.

Ett svar på ytterligare en beställning från greve Deym (se K 594 och 608), ett elegant stycke med mycket figurverk uti.

K Anhang 92 har omtytts till 616 a, det är ett fragment av ett adagio för glasharmonika, ett par blås- och ett par stråkinstrument.

K 617 Adagio och rondo (c, C) för glasharmonika, flöjt, oboe, altfiol och violoncell, daterade Wien 23 maj 1791.

En blind flicka vid namn Marianne Kirchgässner hade blivit virtuos på glasharmonika – det av Benjamin Franklin konstruerade instrument som består av olika stämda glasskålar på en axel, vilka alltså kan bringas att rotera och vilka klingar när de då berörs av fuktade fingrar – och för henne skrev Mozart K 617, en översinnligt skön musik. För samma person är förmodligen också det stycke avsett som. Köchel hade som nr 356, och som således har omnumrerats till 617 a.

K 618 ”Ave verum Corpus”, motett för kör, stråkorkester och orgel, D, daterad Baden (Wien) 17 juni 1791.

Verket är sannolikt skrivet för skolläraren och kantorn Anton Stoll i Baden att användas vid gudstjänsten vid den s.k. Kristi lekamens fest. Det är ett utsökt verk, endast fyrtiosex takter långt men med dessa fyrtiosex takter och trots enkelheten i kompositionstekniken, i sin förklarade trosvisshet och personliga uppriktighet ett av tidernas största konstverk.

K 619 Kantat (”Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt”, text av Fr. H. Ziegenhagen), C, för en röst med piano, skriven i Wien i juli 1791.

K 620 ”Die Zauberflöte” (”Trollflöjten”), opera i två akter (uvertyr och 21 nummer) till text av Emanuel Schikaneder, påbörjad sommaren 1791, fullbordad i Wien 28 september 1791, uppförd i Wien 30 september 1791.

Schikaneders pjäs är ett sångspel avsett för hans Theater auf der Wieden och för den s.k. breda publik som fyllde dess bänkar och älskade känslosamma sagostycken i österländsk miljö med féer och trollkarlar och en hjälte som efter faror och äventyr vann hjältinnan. Maskintekniska märkvärdigheter såg man också gärna och likaledes vilda djur på scenen, och en wiensk ”Kasperl”, en vitsande upptågsmakare, borde som en krydda i spelet finnas på rollistan. Med ett sådant stycke frestade Schikaneder på våren 1791 K. K. Kammerkompositeur Mozart, som föll för frestelsen därför att han var gammal vän med Schikaneder (och frimurarbroder) och främst därför att han ville skriva opera och hovoperan ignorerade honom.

Schikaneder började i sin pjäs berätta om prins Tamino som av Nattens drottning engageras att ur en trollkarls våld befria hennes dotter Pamina. Som speciell utrustning för företaget får han en magisk flöjt och som följeslagare Papageno – en ”Kasperl”. Och sedan skulle väl Tamino efter en del svårigheter ha räddat Pamina och gift sig med henne.

Så utvecklas också handlingen tills Tamino kommer till det ställe där Pamina hålls fången, men där finner han Vishetens tempel, vars överstepräst Sarastro har skilt Pamina från Nattens drottning som är en ondskefull person. Sarastro tar sig an Tamino och Papageno och låter dem genomgå prov för att bli värdiga ett medlemskap i Vishetstemplets gemenskap, och det hela slutar lyckligt med bröllop och de illasinnades förintelse. ”Trollflöjtens” förändring från ett tendenslöst trollkarlsstycke till något som liknar ett symboliskt spel om striden mellan det goda och det onda och som uttrycker förtröstan på det godas, på humanitetens seger, är troligen resultatet av ett Mozarts initiativ.

Det är också Mozarts musik som har gjort den trots symbolismen kvasilitterära sagan ”Trollflöjten” till något alldeles enastående bland operor. Den är ett typiskt wienskt sångspel såtillvida som den uppvisar många stilar: där finns t.ex. drag av opera seria och något av buffa, av tysk visa och av kyrkomusik. Men med en sällsam konstnärlig kraft har Mozart bundit samman de olika stilarterna till något enhetligt, till ett slags syntes. ”Trollflöjten” är märklig såväl i friheten som i homogeniteten i den musikaliska gestaltningen.

Bägge akterna avslutas med en stor genomkomponerad final. Detta är buffans stil, men buffans lynne härskar inte i dem. I den första finalen finns t.ex. samtalet mellan Tamino och översteprästen. I en buffa skulle ett dylikt samtal aldrig ha ägt rum, i ett ordinärt sångspel skulle det ha talats. Men samtalet är väsentligt – det är styckets vändpunkt, där Vishetstemplets karaktär blir uppenbarad – och Mozart gjorde det till ett stort accompagnato-recitativ och skapade en scen fylld av stor musik och högt allvar (frimurartankarna i verket går här särskilt tydligt fram). Det erinrar, liksom hela den musikaliska atmosfären kring Sarastro och liksom körerna i verket, om Gluck, men det är Mozarts anda.

Överhuvudtaget finns i ”Trollflöjten” inte mycket av buffa, och den realism i teckningen av personerna som utmärker Mozarts buffor saknas i ”Trollflöjten”. Personerna där är sagofigurer, och

karakteristiken av dem har skett i större drag. Nattens drottning har förlänats musik i stor opera seria-stil med två koloraturarior, vilket gott passar denna styckets mest högdragna person. Italiensk ariastil och tysk vismelodik har Mozart sammansmält och starkt personligt präglat i den sällsynt sköna musik som ger Tamino och Pamina konturer och färg.

Den – i all synnerhet för ett wienskt sångspel – märkligaste stilingrediensen i ”Trollflöjten” är dock den som framträder i scenen med Tamino framför den port som symboliserar döden. En protestantisk koral, inramad av sträng kontrapunktik i Sebastian Bachs anda, sjungs där av portens väktare, och det wienska sångspelets andliga miljö, ja hela 1700-talsoperans värld, är här mycket avlägsen. Däremot är vi långt inne i Mozarts sista av högsint resignation burna sinnesstämning.

Starkt kontrapunktisk är också uvertyren som direkt leder in i verkets innersta, som ter sig som en av polyfonins kraft fylld symfonisk dikt om operans idé.

Det kan ifrågasättas om orkestern har större lyskraft i något annat Mozartverk. Högtidlighet och magisk glans förlänar denna orkester åt vissa scener, värme och humor åt andra. Men liksom allt annat i musiken till ”Trollflöjten” är orkestern så att säga riktad inåt. Den illustrerar nästan aldrig ett yttre skeende i detta på yttre händelser dock så rika stycke.

Det som emellertid mest står fram i ”Trollflöjtens” musik är dess anknytning till folktonen, som här har förädlats av verkets idé – av Mozarts idé. Ädlast klingar den i Sarastros aria ”In diesen heiligen Hallen” (nr 15), och mest omedelbart tjusande ter den sig i Papagenos klockspel och slavarnas kör i första aktens final. Av det magiska klockspelets toner hindras slavarna i sitt onda uppsåt, och stället understryker alltså att ”Trollflöjten” också är en saga om musikens makt. Musiken tämjer onda människor och vilda djur, musiken ger prinsen hans prinsessa, musiken gör allt mänskligt liv harmoniskt. ”Trollflöjten” är inte minst i detta hänseende Mozarts testamente.

Som 620 a placeras numera K Anhang 102, ett fragment av ett orkesterstycke, troligen ett utkast till en uvertyr till ”Trollflöjten”, och som 620 b K Anhang 78, en kontrapunktisk studie över koralen ”Ach Gott vom Himmel sieh darein”, med vilken Mozart sysslade troligen i september 1791.

K 621 ”La Clemenza di Tito” (”Titus”), opera seria i två akter (uvertyr och 26 nummer) till text av Caterino Mazzolà efter Pietro Metastasio, daterad Wien 5 september 1791, uppförd i Prag 6 september 1791.

En ny kejsare av Österrike måste krönas till konung av Böhmen, och i september 1791 skulle så ske med Leopold II. De böhmiska ständerna ville låta uppförandet av en opera ingå i kröningsfestligheterna, och Mozart fick i juli månad beställning på en sådan. Den drabbade honom mitt i arbete på ”Trollflöjten”, men han pressade sig och fick ”Titus” färdig i tid (lärjungen Süssmayr fick skriva recitativen).

I operans historia är ”Titus” en parentes, och för Mozart som senare tider ser honom var ”Titus” ett återfall i en verksamhet som efter ”Figaro”, ”Don Juan” och ”Così fan tutte” och i ”Trollflöjten” inte var hans. Men för Mozart själv var det inte så, han tog sitt uppdrag på allvar även om det måste fullgöras snabbt, och hans samtid skattade ”Titus” ganska högt. I serian ”Titus” har också en avsevärd del av Mozarts i buffaoperorna deklarerade psykologiska insikt fått komma till tals i ensemblerna, och ariorna är med ett par undantag inte av den ordinära serians tyngande omständlighet – något som nog inte berodde bara på brådska vid komponerandet.

K 621 a Aria (”Io ti lascio, o cara, addio”) för bas och stråkorkester, Ess, troligen komponerad i Prag i september 1791.

Kring arians äkthet har det stått diskussion, och Köchel placerade den därför i sitt Anhang som nr 245. Med den anses numera vara genuin Mozart, och den bjuder på innerlig, milt patetisk, ljuvt sorgsen musik, i stämningen erinrande om grevinnans första aria i ”Figaros bröllop”.

Som 621 b anges en ofullbordad sats till en konsert för bassetthorn och orkester, identisk med första satsen av K 622.

K 622 Konsert, A, för klarinett och orkester (2 fl, 2 fg, 2 h, str), 3 satser, troligen komponerad i Wien i början av oktober 1791.

För sin vän klarinettisten Anton Stadler (se K 581) skrev Mozart denna sin sista solokonsert. ”Verkets värde, storslagenhet och lysande skönhet motsvarar det höga Köchelnumret. Det är som om Mozart hade känt sig manad att i större och dramatiskt livligare form ännu en gång säga vad han i Stadlerkvintetten sagt på ett kammarmusikaliskt mera lyriskt vis. I första satsen härskar från början till slut Mozarts sista stil: ett innerligt förhållande mellan solisten och orkestern och en intensiv vitalitet i orkestern... Det är betecknande att de låga stråkarna har skilts åt: i adagiot – ett motstycke till kvintettens larghetto – finns ställen av en fantastisk transparens i klangen där kontrabasen måste tiga”, säger Einstein i sin Mozartbok. Och detta är så riktigt och vackert sagt.

Så tillägger han: ”Och hur är inte soloinstrumentet behandlat, hur har inte hela dess register – höjden, mitten, djupet – utnyttjats, utan varje försök till uppvisning i virtuositet!” Men en österrikisk musikforskare påstod (1969) att klarinettkonserten hittills har spelats enligt en förvanskad notbild! Den skulle nämligen vara skriven för en specialkonstruerad bassettklarinett som Stadler trakterade (se vad som ovan sagts om K 621 b!). När instrumentet efter Stadlers död kom ur bruk ändrades solostämman i konserten där den gick lägre än en vanlig A-klarinett förmådde. Många solistiska melodibågar blev därigenom vanställda.

Einsteins karakteristik av verket och av solostämmans behandling står sig kanske ändå, och måhända finner man den ännu mer berättigad när man får höra konserten i dess riktiga gestalt.

K 623 Frimurarkantat (”Laut verkünde unsre Freude”, text av Emanuel Schikaneder) för två tenorer och bas, kör och orkester (fl, 2 o, 2 h, str), 4 delar, daterad Wien 15 november 1791.

Detta var det sista verk som Mozart införde i sin kompositionsförteckning. Det skrevs för en tempelinvigning inom frimurarorden och är väl ganska konventionellt till sin karaktär men givetvis högstämt och högtidligt.

K 623 a ”Maurergesang” (”Lasst uns mit geschlungenen Händen”, text kanske av Emanuel Schikaneder) för manskör, F, sannolikt komponerad i Wien i november 1791.

K 624 Under detta nummer samlade Köchel de kadenser till pianokonserter, egna och andras, som Mozart skrivit från 1767 till 1791.

K 625 Komisk duett (”Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir”, text av Emanuel Schikaneder) för sopran och bas med orkester (fl, 2 o, 2 fg, 2 h, str), F, förmodligen skriven i Wien i augusti 1790. Nytt nummer 592 a.

Stycket är skrivet för Schikaneders pjäs ”Der Stein der Weisen”. Det har satts i fråga om Mozart här bara har instrumenterat en komposition av Benedikt Schack, men man tycker sig faktiskt i duetten höra starka varsel om Papageno och Papagena i ”Trollflöjten”.

K 626 Requiem för soli, kör och orkester (2 bassetthorn, 2 fg, 2 t, 3 b, p, orgel, str), d, 12 delar, komponerat i Wien hösten 1791.

Över Mozarts sista verk har det vilat mystik – och vilar kanske än. Det har talats om hemlighetsfullhet kring beställningen av verket och det har diskuterats och tvistats om vad i verket som Mozart skrev, helt, delvis eller inte alls. Sanningen om hur verket beställdes och om dess utarbetande torde vara denna:

I juli 1791 skickade greve Franz Walsegg zu Stuppach, vars hustru hade dött, sin förvaltare till Mozart för att efterhöra om och till vilket pris denne ville skriva en själamässa. Mozart nämnde sitt pris, och efter en tid kom förvaltaren tillbaka med pengarna – 50 eller 100 dukater, man vet inte rätt vilket – och meddelade att Mozart inte behövde bekymra sig om vem beställaren var. Inte förrän han var färdig med ”Trollflöjten” kunde Mozart på allvar gå in för Requiem, men då gjorde han det desto intensivare, alltför intensivt – han arbetade dag och natt. Sjuk hade han en längre tid varit, och nu förvärrades hans sjukdom – därav hans tal om att han skrev på sitt eget rekviem. Han prövade emellanåt det han skrivit, proven skedde tillsammans med några vänner, bland dem hans elev Franz Süssmayr. Ännu den 4 december lär ett sådant prov ha ägt rum. Den följande morgonen tog döden honom.

Av verket var då Requiem (Introitus) och Kyrie fullt färdiga. Av Dies irae förelåg i mer eller mindre utförliga skisser (sångstämmor utskrivna, orkestrering antydd) Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa (endast åtta takter), Domine Deus och Hostias. Franz Süssmayr fullbordade verket: skrev Lacrimosa färdigt och skrev hela Sanctus, Benedictus och Agnus Dei, som han avslutade med Mozarts Kyrie-fuga, nu till texten ”Cum sanctis tuis in aeternum”. Süssmayr hade kanske på vägen några ord från Mozart om de oskrivna delarna av Requiem; i varje fall har han gjort ett gott arbete.

Requiem – det därav som är Mozarts – är ett kontrasternas mäktiga spel. Stämningen av resignation i Introitus bryts av ett utbrott av trots (”Exaudi orationem meam!”), och så följer dubbelfugan ”Kyrie eleison, Christe eleison” byggd på teman som härstammar från barockens musik (se K 339), en väldig körsats i Händels anda men mättad av Mozarts personlighet, en körsats av – man skulle vilja säga – kosmiska mått. Vilt upprört stormar Dies irae in men egendomligt stilla är målningen av den yttersta dagen (Tuba mirum). Som ett skri börjar åkallan av den mäktige domaren (Rex tremendae) men i en innerlig bön slutar den, och denna bönens innerlighet stegras i Recordare, som hör till det intensivast skönaste som Mozart skrivit. Skarpa är motsättningarna i det dramatiska Confutatis mellan mansstämmornas mörka ”Confutatis maledictis” och kvinnorösternas veka ”Voca me” och hela körens mystikmättade ”Oro supplex”. Domine Deus och Hostias kontrasterar mot varandra i själva tekniken, den första är kontrapunktisk, den andra rent homofon.

En den starkaste religiositet talar ur Requiem, en trosvisshet som bryter dödens udd men bävar, utan förskräckelse, för majestätet, domaren, där bakom. Inte minst tydligt kan man väl lyssna ut detta ur det förmodligen sista som Mozart skrev, de åtta takterna av Lacrimosa med det både förfärande och förtröstansfulla crescendot till orden om den skyldiga människan inför domen, ”judicandus homo reus”.