

## Felix Mendelssohn och hans orgelverk

Av Hans Fagius

En av årets stora jubilarer inom musikområdet är Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), en av den tidiga romantiska epokens mest älskade tonsättare och en personlighet som kom att få mycket stor betydelse inom ett brett musikaliskt fält. Det gäller även inom orgelmusiken. Den 3 februari firar i år vi hans 200-årsdag!



**F**elix Mendelssohn är väl, tillsammans med Richard Wagner, den tonsättare inom den romantiska epoken som betytt mest för kommande generationer. Men medan Wagners djärva tänjningar av harmonikens gränser så småningom skulle leda till den atonala musiken, var Mendelssohns rena och "sunda" stil något som inte kunde utvecklas särskilt mycket vidare. Det var en stil som i stället för att driva på utvecklingen skulle innebära en lång rad mer eller mindre framstående epigoner. Mendelssohn var inte bara betydande som stilbildare. Han blev också en av de viktigaste figurerna i 1800-talets uppvaknade intresse för äldre musik,

inte minst Johann Sebastian Bach, och för ett förnyat engagemang för kyrkomusik. Hans framförande av Bachs Matteuspassion 1829 (vid 20 års ålder, och 100 år efter verkets första framförande) blev helt avgörande för eftervärldens uppvaknade intresse för thomaskantorns musik.

Även orgelmusikens utveckling från 1800-talets mitt och framåt har sina rötter i Mendelssohns orgelmusik och hans intresse för orgeln som instrument. Efter det att hans Sex Orgelsonater op. 65 publicerades 1845 och fram till Max Regers första Orgelsonat från år 1900, lär det enbart i Tyskland ha komponerats mer än 260 sonater för instrumentet, och detta i en genre som egentligen inte existerade före Mendelssohn. På samma sätt innebar publicerandet av hans Tre Preludier och Fugor op. 37 år 1837 första tillfället sedan Bachs dagar ungefär 90 år tidigare som en verkligt betydande tonsättare offentliggjorde nyskriven orgelmusik. Det är svårt att se den fantastiska utvecklingen inom den franska orgelmusiken utan Mendelssohns påverkan (även om Cavaillé-Colls banbrytande instrument naturligtvis hade minst lika stor betydelse), och i England var dennes insats som inspirationskälla för de brittiska organisterna närmast överväldigande.

### Uppväxtår och de tidigaste orgelverken.

Mendelssohn föddes 3 februari 1809 i Hamburg i en familj med trygg ekonomi och bred kulturell bildning. 1811 flyttade familjen till Berlin (eller närmast flydde – i samband med Napoleonkrigen hade antisemitismen ökat kraftigt i hansastaden), där hemmet kom att bli ett centrum för de fint kultiverade kretsarna i staden. 1816 konverterade familjen från judendomen till protestantismen, och barnen döptes till den kristna tron. Det var i samband med detta som man lade till Bartholdy i efternamnet.

Berlin hade sedan flera decennier varit ett viktigt musikaliskt centrum, inte minst för odlandet av de klassiska traditionerna från Johann Sebastian Bach. Under mitten och senare delen av 1700-talet samlade den preussiske kungen Fredrik den store och hans musikaliska syster prinsessan Anna Amalia flera av tidens främsta tyska musiker till hovet i Potsdam. Några av dessa var cembalisten och tonsättaren Carl Philipp Emanuel Bach, flöjtisten Johann Joachim Quantz, teoretikern Johann Philipp Kirnberger eller Friedrich Wilhelm Marburg, också denne teoretiker och dessutom författare till en viktig klaverskola. Alla dessa var också betydande lärare. I deras efterföljd kom elever som t.ex. Carl Fasch eller Carl Friedrich Zelter, med deras starka engagemang i Bachs och Händels musik. En viktig institution var Berliner Singakademie, ett stort oratoriesällskap där både Bachs och Händels större verk ingick i repertoaren. Fasch startade kören och Zelter tog över i slutet av 1700-talet.

Det var i denna fruktbara miljö som den unge Felix växte upp. Zelter blev tidigt hans teori- och kompositions lärare, och det var denne som öppnade dörren till Bachs värld för honom. Undervisningen grundade sig helt på Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* från 1779, vilken gav Felix en fantastisk grund att stå på för sitt kommande komponerande – konservativ kan man tycka, men en fruktbar utgångspunkt. Nästan hela studiematerialet finns bevarat. Det gäller för övrigt det mesta av det material Mendelssohn producerade, då han sparade i stort sett allt han skrev och samlade det i inbundna, numrerade band. Det gäller såväl kompositioner som brev och andra skrivarbeten.

Redan som elvaåring började han tillsammans med sin högt älskade syster Fanny sjunga i Berliner Singakademie och vid samma ålder inledde han orgelstudier för den framstående August Wilhelm Bach, organist i Marienkirche i Berlin sedan 1816. Från det året, 1821, finner vi de allra första orgelkompositionerna av Mendelssohn: ett *Preludium d-moll* och tre fugor nedtecknade på tre system som om de skulle vara tänkta för orgel. Det troliga är dock att fugorna är rena trestämmiga kontrapunktövningar där instrumentationen är fri. Det lilla preludiet är en ganska trevande komposition, och kan inte jämföras med t.ex. de enastående stråksymfonier han började komponera vid samma tid. Han började komponera först vid 10 års ålder men mellan åren 1821 och 1823 fullkomligt exploderade hans skaparkraft i över 200 verk av alla slag och dokumenterar en utveckling som till och med överträffar Mozarts i samma ålder. Hans enastående Oktett Ess-dur för stråkar op. 20, ett av kammarmusiklitteraturens allra främsta verk, skrev han t.ex. som sextonåring! Vi vet att Felix 1822 reste till Darmstadt för att träffa en av dåtidens främsta tyska organister, Christian Heinrich Rinck. Och i ett brev från 10 augusti 1823 berättar den högt begåvade ynglingen om ett spännande musikaliskt möte i Breslau med en annan framstående organist, Friedrich Wilhelm Berner. Från 1823 finns nästa rad med orgelkompositioner bevarade, de flesta kraftigt inspirerade av Bachs musik. Ett undantag är *Andante D-dur*, daterat 9 maj 1823, ett mjukt, lyriskt stycke i typisk tidig romantisk stil.

Från dagen därpå, 10 maj 1823, har vi ett verk i c-moll utan titel men som bör kallas *Passacaglia* trots att det inte går i den för en passacaglia typiska taktarten 3/4 utan istället i 4/4. Här är det ingen tvekan om att Bachs stora verk i samma genre är förebilden, och det går att höra tydliga influenser på många ställen. De inte mindre än 22 variationerna visar på en hel del fantasi både figurativt och harmoniskt. Intressant är att tempot ändras tre gånger, vilket skapar oväntade kontraster. Passacaglian har en spännande form, men tyvärr är avslutningen det svagaste momentet. Registreringsanvisningen är *Volles Werk*, vilket väl bör tolkas som en plenumregistrering av klassisk typ (se notex. 1).

Från samma sommar har vi *Choralvariationer över "Wie gross ist des Allmächt'gen Gott"*, en ambitiös partita komponerad

mellan 30 juli och 2 augusti. Förebild har här kanske varit liknande verk av C.H.Rinck eller W.F.Berner, vilka han ju lärt känna vid den här tiden. Efter en inledande tidstypiskt bred koralpresentation följer en imponerande väl genomförd fantasi med koralen i pedalen och en manualsats med naturligt flyt som inte blir monotont, trots att koralen har många fraser. Tredje delen är en kanon mellan altstämman och sopranstämman där alten inleder alla fraser utom den sista. Finalen är en härlig toccata där koralen göms bland högerhandens figurationer. Högst uppseendeväckande är avslutningen som slutar enstämmigt i sopranstämman! Från den här tiden finns också en ofullbordad *Fantasi och fuga g-moll* med ett ytterst kromatisk färgat tema. Formen har lite av *Stylus fantasticus* över sig, och förebilden är utan tvivel Bachs berömda *Fantasi och fuga g-moll BWV 542*.

Vi ser alltså att Mendelssohn under sin uppväxt utvecklade ett stort intresse för orgeln. Hans tid kom dock under de kommande åren alltmer att domineras av det borgerliga musikkivets krav; komposition, pianospel och dirigering. Orgelspel blev något av ett fritidsnöje han passade på att glädja sig åt när tid gavs och något fint instrument stod till förfogande.

### Nytt engagemang för orgeln – England.

Det blev Mendelssohn många resor till England som kom att innebära ett pånyttfött engagemang kring orgeln. Han besökte landet första gången 1829, och kom att återkomma nio gånger fram till sin död. Här fick han många vänner bland landets främsta organister, t.ex. Thomas Attwood, organist i St. Pauls Cathedral eller Vincent Novello, grundaren av det betydande förlagshuset Novello. Det finns belägg för många framträdanden som organist runt om i landet, och från 1830-talet hittar vi en rad orgelkompositioner med Tre Preludier och Fugor op. 37 som kulmen.

Nästan alla av dessa har anknytning till besöken i England med undantag av *Nachspiel D-dur*, daterat Rom 8 mars 1831, ett verk som finns bevarat i en kopia från 1853. Anledningen till verkets tillkomst är okänt. Stycket är tvådelat med en första festlig homofon introduktion som direkt leder över i en fuga där temainsatserna går från pedal upp till sopranen. Som överskrift står *Pro Organo Pleno* (för fullt verk), och man kan tänka sig att det är tänkt som postludium vid någon festgudstjänst eller en vigsel. Introduktionen kom Mendelssohn att i kraftigt bearbetat skick att återanvända i den andra orgelsonaten i c-moll. Från 29 mars 1833 har vi *Fuga d-moll*, ett verk som senare skulle omarbetas och ingå i op. 37. Och 11 januari 1835 skickade Mendelssohn två fugor för fyrhändig orgel till Thomas Attwood. Den första av dessa är en version av fugan i c-moll som också skulle bli en del av op. 37, medan den andra är en version av den fuga i D-dur som senare skulle omarbetas för piano som op. 35 nr. 2. Denna mjuka och behagliga fuga finns också med titeln *Fughetta D-dur* (ca 1834-35) för orgel – här för bara en spelare.

Mendelssohn var helt klart en mycket vänlig och tillmöteskommande man trots sina stora arbetsuppgifter, och han var inte sen att reagera om någon bad honom om ett litet stycke till sitt samlaralbum. *Andante con moto g-moll* är ett exempel på detta, ett stycke i 2/4-takt som skickades till Vincent Novello i London 11 juli 1833. Ett annat exempel är *Preludium c-moll* från 9 juni 1841. Det är skrivet till organisten Henry E. Dibdin i Edingburgh. Dibdin hade frågat Mendelssohn om han kunde skriva "a long measure psalm tune" åt honom till ett album där han samlade autografer av berömda personer. I brevet som beledsagade kompositionen skrev Mendelssohn att "jag var ledsen att jag inte kunde skriva exakt vad som önskades, men jag visste inte vad "a long measure psalm tune" betydde". Det lilla stycket är en pärla med djärv och uttrycksfull harmonik. Båda dessa småstycken har alltså också anknytning till England.

Det viktigaste orgelverket från denna period är *Tre Preludier och Fugor op. 37* från 1837, Mendelssohns första publicerade orgelverk, och det första orgelverk av hans hand som är fullständigt genomarbetat. De publicerades samtidigt av Novello i England och Breitkopf & Härtel i Tyskland och är tillägnade Thomas Attwood. Ungefär samtidigt komponerade han Sex preludier och fugor för piano op. 35, där han visade att han framgångsrikt kunde applicera en klassisk orgelgenre till piano – samtidigt som han demonstrerade sin behärskning av genren i sin traditionella form för orgel.

Preludierna och fugorna har klassisk uppbyggnad och är kraftigt påverkade av Bachs stil. Samtidigt har Mendelssohn nog inspirerats en del av sin gamle lärare A.W.Bach, vilket på 1820-talet publicerat flera samlingar med liknande verk. *Preludium och fuga c-moll* har ett härligt kraftfullt preludium med ett energiskt tema som får sin karaktär av det inledande oktavsprånget. Satsen har det typiska flyt man förknippar med Mendelssohns musik. Fugan i gungande 12/8-takt har flera föregångare. Temat dyker upp första gången i Mendelssohns dagbok som grund för en improvisation i St. Pauls Cathedral 7 juli 1833. Från 1834 har vi en första version av fugan, vilken skiljer sig en hel del från den definitiva versionen, och så finns versionen för fyrhändig orgel från 1835. *Preludium och fuga G-dur* är det mest moderna av de tre verken med ett behagligt, lyriskt och romantiskt preludium av pastoral karaktär, och en fuga med ett kromatiskt färgat tema som ger en sats av stor harmonisk spänning. Preludiet i *Preludium och fuga d-moll* inleds improvisatoriskt med recitativiska arabesker innan en ritornellsats i Bachs efterföljd med tydligt markerade mellanspel av konsertkaraktär med virtuosa löpningar först i trioler och sedan i sextondelar tar vid. Fugan har lite ansatser till *stilo antico*, alltså den klassiska polyfona stilen, och ska registreras *Volles Werk*, något som här nog kan tas ganska bokstavligen. I denna fuga passar ett klassiskt artikulerat spel väl till musikens faktur.

Den repertoar Mendelssohn spelade vid sina konserter i England var verk av Bach, egna verk och improvisationer. Det

finns en intressant beskrivning av ett framträdande Mendelssohn gjorde efter gudstjänsten i St. Pauls Cathedral 10 september 1837. Han spelade länge på orgeln inför en betydande åhörarskara innan de tjänstgörande kyrkvaktmästarna, vilka ville stänga kyrkan, resolut hindrade orgeltramparna att ge luft till orgeln. Stor besvikelse rapporterades bland åhörarna, men Mendelssohn lovade att fortsätta två dagar senare i Christ Church, Newgate Street, en kyrka med en fin, ny tremanualig orgel. Vid det tillfället, som samlade en månghövad och entusiastisk publik, var också den åldrande Samuel Wesley närvarande. Bland annat ska Mendelssohn ha spelat Bachs *Preludium och fuga a-moll BWV 543* och i preludiet lagt till ett extra avsnitt, enligt skribenten i *Musical Words* 15 september 1837 så skickligt att man knappast lade märke till det!

### Verksamhet i Bachs efterföljd.

Efter att under ett par år varit verksam som kapellmästare i Düsseldorf blev Mendelssohn 1835 ledare för den berömda Gewandhausorkestern i Leipzig. Den traditionsrika staden kom att bli hans hemort fram till hans död 1847. Några år, 1841-44, var han på den preussiske kungen Friedrich Wilhelm IV:s uttryckliga befallning involverad i utvecklingen av musiklivet i Berlin och en ny liturgisk gudstjänstordning för Berliner Dom, en betungade verksamhet som dock skulle resultera i en betydande produktion av liturgisk gudstjänstmusik. 1843 tog han också initiativet till Musikkonservatoriet i Leipzig, en institution som numera bär grundarens namn. Han kom alltså att leva mitt i den enorma tradition som arvet från Bach innebar. Men det finns faktiskt inga belägg för några konsertframträdanden som organist i Tyskland mer än den berömda konsert han gav i Thomaskyrkan i Leipzig 6 augusti 1840 för att samla in pengar till ett Bachmonument nedanför kyrkan. Konserten inleddes och avslutades med improvisationer och hade som central del en rad verk av Bach. Det finns ett fragment av en bearbetning över koralen *Herzlich tut mich verlangen* daterat just den dagen. Det är naturligtvis inledningen på en av de improvisationer han skulle spinna vidare på senare på kvällen. Ytterligare intresse för Bach och dennes orgelmusik finner man i de utgåvor han gjorde av Bachs orgelverk, bland annat de 15 första av Leipzigkoralerna, publicerade i Leipzig 1844, och en rad volymer med orgelkoraler publicerade i England. Och att han troligen hade planer på att publicera mer orgelmusik visar en samling med tre fugor från juli 1839. Den första, *Fuga e-moll*, är daterad 13 juli och är ett härligt stycke med liv och engagemang i *Alla breve*-takt. Pedalstämman är påtagligt virtuos. Som andra verk i samlingen kommer *Fuga C-dur*, daterad 14 juli. Den skulle i kraftigt omarbetad form senare ingå som avslutande fuga i den andra sonaten i c-moll. Det tredje verket, *Fuga f-moll* från 18 juli, är en av Mendelssohns allra vackraste orgelstycken med en tät faktur och en tragisk underton som är djupt gripande. Han hade planer på att återanvända den i den första sonaten i f-moll, troligen som inledningssats, något som dock inte fullföljdes.

## Sex Sonater op. 65.

Mendelssohns viktigaste bidrag till är orgelrepertoaren är *Sex Sonater op. 65*, komponerade mellan sommaren 1844 och våren 1845. Om preludierna och fugorna från 1837 bygger på starka traditioner så är sonaterna musik som pekar framåt, musik som visar nya vägar inom orgelkomponerandet. De visar också en väg från gudstjänstmusik till konsertmusik, även om satser ur sonaterna är lysande musik att använda liturgiskt. Sonaterna, som publicerades i september 1845 kom att bli Mendelssohns sista orgelverk, och ett slags testamente av största betydelse för kommande generationer organister och tonsättare. Att samlingen betraktades som något mycket viktigt i musikvärlden bevisas av att inte mindre än fyra musikförläggare i lika många länder publicerade sonaterna samtidigt: Coventry & Hollier i England, Breitkopf & Härtel i Tyskland, Ricordi i Italien och Schlesinger i Frankrike. Den är tillägnade organisten Ferdinand Schlemmer i Frankfurt am Main, den stad där det Mendelssohn lade sista handen vid verket.



Idén till verket hade grundlagts när den engelske förläggaren Coventry & Hollier våren 1844 bad Mendelssohn att skriva en serie "Voluntaries". Mendelssohn blev entusiastisk över förslaget och menade att han en längre tid haft tankar på att komponera något liknande. I juli månad satte han igång med att komponera den ena orgelstycket efter det andra, stycken som till en början inte verkar ha någon direkt förbindelse med varandra. Men ganska snart verkar tanken om sonater att ha slagit rot, han lyckas skickligt att få de ganska disparata styckena att hänga samman, och i slutet av augusti skrev han till det engelska förlaget att han var i full gång med arbetet. Men att han gärna skulle vilja kalla samlingen tre Sonater för orgel istället för Voluntaries. Han kunde dock acceptera den senare benämningen – trots att han egentligen inte riktigt visste vad det betydde! I januari 1845 hade det hela expanderat till sex sonater. Vid denna tid verkar alla verken ha varit klara med undantag för finalen till den fjärde sonaten. Men i april löstes också detta problem.

När verket publicerades fick den musikintresserade publiken ta del av en samling orgelmusik som var ganska revolutionär

nerande. Mendelssohn närmar sig sonaten som genre på ett otraditionellt sätt, och varje sonat har sin egen strukturella uppbyggnad. Orgelsatsen bygger på klassiska traditioner, men där finns betydande virtuosa inslag, avancerad pedalbehandling och ibland nästan symfonisk uppbyggnad, samtidigt som vi möter en rad lyriska satser i stil med tonsättarens berömda *Lieder ohne Worte*. Det kontrapunktiska mästerskapet är ofta närvarande i olika typer av fugerade satser. Den protestantiska koralen används på okonventionellt, t.ex. som sidotema i första sonatens inledande allegro. Men beträffande den dynamiska behandlingen av musiken är tonsättaren konservativ och bygger på de traditioner han växte upp i. En viss frihet måste givetvis finnas, men man gör musiken bäst rättvisa genom att begränsa omregistreringarna i samma sats till ett minimum. Lite mer om detta nedan.

Mendelssohn skriver ett kort förord till samlingen, där han ger kloka men generella anvisningar om registrering. Som en erfaren organist visste han att det ofta inte lönar sig att vara alltför noggrann då orglar normalt är så olika klingligt.

En intressant detalj är att alla satser försetts med metronomanvisningar. Det lär vara första gången i orgelhistorien, och kan ge en del överraskningar. Direkt kan man tycka att långsamma satser angivits alltför snabbt – medan snabba satser kunde gå fortare. Men om man ger sig tid och låter musiken anpassa sig till förslagen faller faktiskt allt på plats. Det ger samtidigt en fingervisning om vilka tempon som bör passa in på andra stycken av Mendelssohn. Eller annan musik av samtida tonsättare.

*Sonat I f-moll* inleds med ett magnifikt *Allegro moderato e serioso* i klassisk sonatform. Men Mendelssohn låter huvudtemat utvecklas som ett *fugato* och använder koralen *Was mein Gott will gescheh' allzeit* som sidotema. Satsen utvecklas som en praktfull dialog mellan de två temana. Dialogen fortsätter i andra satsen, *Adagio*, i Ass-dur, där olika klangfärger på två manualer spelas ut mot varandra. Har man en tremanualig orgel kan man med fördel ta fram melodin på en solomanual från och med pedalinsatsen. Tredje satsen är ett oroligt *recitativ*, också med vissa inslag av dialog, där recitativet avbryts av tunga ackord. Efter en samtidigt spänningsfylld och nedtrappande övergång leder så satsen direkt över i finalens *Allegro assai vivace*, ett överdådigt vitalt och virtuost fyrverkeri med omväxlande stora ackord i arpeggio och långa sångbara melodier.

*Sonat II c-moll* har lite av samma utveckling från mörker till ljus som f-mollsonaten, även om dramatiken inte är lika påtaglig. Ett kort, tungt och ackordiskt *Grave* inleder direkt följt av ett underbart *Adagio*. En nästan folkvisartad melodi spelas på en solostämma beledsagad av ett smidigt ackompanjemang med parallella terser och sexter (ett tekniskt "knöligt" avsnitt som har gett många orgelstudierande deras första möte med problemet att spela vackert legato i parallella rörelser i samma hand). Ljuset slår ut i full blom i strålände C-dur med *Allegro maestoso e vivace*, en festligt marschartad

sats i 3/4-takt. Här har Mendelssohn återanvänt det Nachspiel D-dur han skrev 1831 (se notex. 2). Den avslutande, progressivt uppbyggda fugan har också en förlaga i den andra av de tre fugorna komponerade i juli 1839.

*Sonat III A-dur* har bara två satser; en stor och brett uppbyggd och en andra kort, enkel och anspråkslös. Ändå känns formen helt adekvat och naturlig. Det inledande *Con moto maestoso* inleds med festlig och högtidlig musik som ska vara identisk med en marsch Mendelssohn skrev till sin syster Fannys bröllop 1829. Men här utökas den med en stort anlagd dubbelfuga som samtidigt är en koralfantasi över koralen *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, vilken spelas i pedalen. Fugans första tema har kontrasterande element i inledande skarpa punkteringar som efterföljande mjuka fallande och stigande åttondelsrörelser. Det andra fugatemat består enbart av långa linjer med sextondelar. Under den här delen ska både tempot och dynamiken intensifieras allteftersom musiken blir mer och mer upprörd. När kulmen är nådd är man tillbaka i *ff*-nyans, och den inledande hymnen återkommer. Det avslutande helt underbara *Andante tranquillo* är en stillsam dans i tretakt, som ger den perfekta kontrasten till dramatiken som utspelats i första satsen.

*Sonat IV B-dur* är den kanske mest klassiska av sonaterna, i fyra satser och dessutom med något som har antydning till ett scherzo. Det inledande *Allegro con brio* har kraftigt kontrasterande delar, ett huvudtema med stora brutna treklanger och ett sidotema med fast, nästan marschartad karaktär. De båda temana kombineras ytterst elegant. *Andante religioso* (en karaktärsbeteckning som kanske förekommer för första gången här – men som sedan ska förkomma i otaliga orgelstycken under den romantiska epoken) har lite av densamma marschkaraktär som sidotemat i första satsen, naturligtvis mer återhållet, och det är inte så förvånande att stycket finns i en första version i *Alla Breve*-takt (satsen står i sonaten noterad i 4/4-takt) och med benämningen *Andante alla marcia!* I tredje satsen kommer tonsättaren av *Lieder ohne Worte* till tals i ett lugnt *scherzo* eller kanske snarare *intermezzo* med en behaglig melodi som först spelas som solo i höger hand, sedan i vänster hand och som avslutning i dialog mellan de båda händerna. Melodin ackompanjeras av arabesklignade sextondelsfigurationer och en luftig pedalbas. Finalen är ett magnifikt och strålande *Allegro maestoso e vivace* med en koralliknande inledning som återkommer på slutet, och en livlig fuga som mittdel. Fugan finns i en tidigare version med ett tema som är mer ”ovänligt” att spela i pedalen (se notex. 3). Delar av inledningen återfinns i ett litet *Allegro maestoso* från början av 1845.

*Sonat V D-dur* är den kortaste av sonaterna med två små inledande satser och en stor avslutande sats. Den inleds med en koral, *Andante*, som Mendelssohn troligen själv komponerat, och följs av ett elegant *Andante con moto* i h-moll. Pedalen domineras av korta staccatotoner som säkert är tänkta att imitera ett kontrabaspizzicato. Samma stycke

finns i en annan version i d-moll daterat 22 juli 1844, som gott kan spelas som fristående stycke (se notex. 4). Där finns stora likheter, men också betydande skillnader mellan de två versionerna. Det närmast symfoniskt uppbyggda *Allegro maestoso* är i sonatform och är med sin flödande melodik och sina expansiva figurationer av pianistisk karaktär en av de mest imponerande satserna i samlingen. Här är alltså effekten motsatt mot i den tredje sonaten. Et par lugna och återhållna satser bereder vägen för sista satsens våldsamma utlopp. Allegrot finns också i en första version med sextondelsfigurationer istället för trioler. Mendelssohn märkte nog snart att så snabba figurationer kan bli svåra att få att fungera på orgel.

*Sonat VI d-moll* har också en egen och unik form. Första satsen är en rad variationer över koralen *Vater unser im Himmelreich*. En tung koralpresentation inleder i ett tempo som säkert ger indikationer om hur ett normalt koraltempo var på den här tiden. I första variationen spelas koralmelodin i höger hand på en manual ackompanjerad av mjuka sextondelsfigurer i vänster på en annan. I andra variationen spelas koralen ackordiskt i manualen medan pedalen framträder som solist med vandrande triolrörelser med ett fint mönster av artikulation. Den tredje variationen presenteras koralen i vänster hand ackompanjerad av ett luftigt ackompanjemang med korta pedaltoner och parallella rörelser i höger hand. Denna variation leder så direkt över i den avslutande himlastormande toccatan där koralen först spelas i sin helhet i pedalen med våldsamma brutna ackordrörelser i händerna. I andra delen kommer koralen i växelspel mellan höger hands högsta och vänster hands lägsta stämma, alltmedan brutna treklanger forsar fram som ackompanjemang. Efter en spänningsfylld fortspinning avslutas så satsen med ett par fraser av koralen. Sonatens andra sats är en fuga med beteckningen *Sostenuto e legato*, och följer *attacca* på den första. Fugatemat bygger på koralmelodin, och känns som en naturlig följd. Avslutningen på fugan har också i sin uppbyggnad förbindelse med avslutningen på variationsatsen. Helheten förstärks ännu mer därigenom att det ljuvliga avslutande *Andante* inleds med samma fyra toner som fugan slutar med – men nu i dur. Återigen känner vi igen släktskapet med *Lieder ohne Worte*, och sonaten slutar i en atmosfär av fullständig frid.

### Verk som ”blev över”.

En del av de många stycken Mendelssohn komponerade inspirerad av den omfattande beställningen kom aldrig att få någon plats i sonaterna. Här hittar vi en rad verk som har hög kvalitet, men som av naturliga skäl inte blivit kända då de under många år legat opublicerade. En del av dessa blev heller inte kända förrän i mitten av 1980-talet då en del av Mendelssohns efterlämnade manuskriptböcker återfanns i Biblioteka Jagiellonska i Krakow. I dessa manuskriptböcker återfinns också en lång rad av de ovan omnämnda tidigare versionerna av en del sonatsatser, något som kastar ett intressant ljus på Mendelssohns skapelseprocess.



Det allra första stycket Mendelssohn komponerade sommaren 1844 var *Andante F-dur*, (21 juli) ett av dessa tidigare helt okända styckena. Det är en mjuk triosats med omväxlande åttondelar och sextondelar som vandrar mellan händerna (vilka bör fördelas på två manualer), och en pedalstämman som, förutom i de sista takterna, bara fungerar som enkelt harmoniskt fundament.

Några dagar senare – 23 juli – skrev han *Andante med variationer D-dur*, ett av de få fristående orgelstycken av Mendelssohn som uppnått viss popularitet. Det visartade temat och den behagliga och attraktiva satsen är säkert förklaringen till detta.

Fliten var stor dessa dagar och *Allegro, choral och fuga d-moll/D-dur*, ett av Mendelssohns störst anlagda orgelstycken är daterat 25 juli (se notex. 5). Kompositionen fick märkligt nog aldrig fick någon mer ”officiell” användning. Det verkar som om stycket berett tonsättaren viss möda, och av den anledningen kanske inte var intresserad av att vända tillbaka till det. Inledningen utgörs av ett stormigt och virtuost anlagt *Allegro*, som efter en unison dramatisk överledning leder direkt in i en högtidlig koral som ska spelas *Piu Lento*. Korallens sista fras blir utgångspunkten för en storslagen fuga som intensifieras påtagligt både harmoniskt och uttrycksmässigt. Verket står utmärkt som ensamt konsertstycke, och måste räknas till Mendelssohns främsta orgelverk.

Sonaten i B-dur verkar att ha berett Mendelssohn en hel del problem. En första idé till en finalsats är kanske *Allegro B-dur*, komponerat 31 december 1844. Stycket har en ganska oorgelmässig och klumpig faktur med stora tjocka ackord som lagras över varandra. Men melodin som vandrar mellan stämmorna har härlig *schwung* och satsen har absolut karaktär av festlig final, även om den inte på långa vägar når upp till den slutliga finalen till den fjärde sonaten. Men som ett festligt postludium eller liknande kan den nog göra fin effekt.

## Mendelssohns spelstil och inställning till orgeln.

Mendelssohn var som organist utbildad i den klassiska traditionen i en tid när nya trender höll på att beredas mark. Hans spel ska ha varit klart och välartikulerat. Informationen i noterna beträffande spelsätt visar på en i grunden legatobaserad artikulation, men med rika möjligheter till accenter och artikulation genom olika typer av bågar i större och mindre grupperingar av toner. I några fall känns ett rent barockmässig *non legato*-artikulation bäst, medan andra satter förefaller kräva ett modernare legatospel.

Hans inställning till orgelklang verkar ha grundlagts tidigt. De orglar han mötte i barndomen var i första hand instrument av senbarock typ, framförallt av orgelbyggaren Joachim Wagner. De flesta större instrumenten kring Berlin var byggda av denne, även om några av dem genomgått mindre förändringar. Ett favoritinstrument ska ha varit Gottfried Silbermanns orgel från 1723 i Rötha, strax söder om Leip-

zig, ett instrument han gärna besökte när tid gavs. I England blev han bekant med orglar med en annan inriktning, mer tidigt romantiska i klangen och i många fall med svällverk. Den orgel i Christ Church, Newgate Street, där han spelade 1837 hade ett betydande svällverk och orgelns disposition vittnar om en bred och nästan symfonisk klangbild. När han skulle spela de sex sonaterna för första gången – i Frankfurt 1845 – valde han den senklassiska orgeln av J.M.Stumm i Katharinenkirche från 1779. Inte långt därifrån stod en av dåtidens mest progressiva tyska orglar, den av E.F. Walcker från 1833 i S:t Paulskirche. Vi vet ju inte anledningen till varför Mendelssohn valde den mer klassiska orgeln från 1779. Men de konservativa drag man ändå finner i hans orgelmusik, att det inte en enda gång finns en markering för ett crescendo eller diminuendo med svällaren eller att det med mycket få undantag verkar vara tänkt att samma registrering ska behållas en hel sats, visar tydligt att han behållit sin barndoms klassiska ideal. Och det är också påfallande när man prövar Mendelssohns orgelmusik på instrument av olika typ, att de kommer bäst till sin rätt på instrument i senbarock eller klassisk stil. Ett par dispositionsexempel återfinns nedan som bilaga.

## Notutgåvor.

Slutligen några ord om notutgåvor. Det finns en lång rad utgåvor av Mendelssohns orgelverk, och den sedan länge mest använda är Peters utgåva av preludierna och fugorna och sonaterna, det som länge betraktades som samtliga verk. Denna utgåva håller fortfarande måttet, även om artikulationsbågar och liknande ändrats något i förhållande till originalet. Fingersättningarna (av anonym upphovsman) kan också ställa till irritation. På 1960-talet började några av de fristående styckena att publiceras i England, och på 1970-talet kom en volym med ungdomsverk, publicerad i Leipzig. I slutet av 1980-talet kom så Novellos stora utgåva i fem band med i princip samtliga verk – då också de nyupptäckta. Denna utgåva är mycket vetenskaplig med intressanta förord, men tyvärr med ganska många feltryck. Bärenreiter gav i början av 1990-talet ut de flesta verken i två band, en utgåva som förekommer ganska flitigt numera. Tyvärr finns här uppseendeväckande feltryck, och utgivaren har dessutom tagit sig stora friheter genom att lägga ut nottexten på ett sätt han menar är bättre än Mendelssohns egen notbild. Den utgåvan är inte att rekommendera. På Henles förlag finns också två band med orgelverk, i fint och lättläst tryck – men med irriterande fingersättningar och pedalapplikatur. Från de allra senaste åren finns så två band från Breitkopfs förlag (2005) som bygger på samlingsutgåvan av Mendelssohns alla verk. Av moderna utgåvor anser åtmonistone jag att den är överlägsen alla andra. Men vill man ha de allra bästa utgåvorna på de två under Mendelssohns livstid publicerade verken får man gå till faksimilutgåvorna på Breitkopfs förlag utgivna av Gerd Zacher. Sonaterna bygger på förlagets egen originalutgåva från 1845, och preludierna och fugorna bygger på en utgåva från 1870-talet som med ganska stor säkerhet är identisk med den första utgåvan från 1837.

# Felix Mendelssohn

10 Maj 1823

Volles Werk

Notex. 1: Början på Passacaglia c-moll daterad 10 maj 1823.

Orgelharmonik

Notex. 2: Nachspiel D-dur från 1831 och Allegro Maestoso e vivace ur Sonat II c-moll.

Allegro maestoso e vivace ♩ = 92

2 April 1845

Notex. 3: Fuga ur fjärde sonatens sista sats i den första och den slutliga versionen.

Allegretto

Andante con moto ♩ = 126

Notex. 4: Femte sonatens Andante con moto först i en första version i d-moll och sedan i den slutliga versionen i h-moll.

Allegro

Notex. 5: Början på Mendelssohns största fristående orgelverk, Allegro, Choral och Fuga d-moll/D-dur daterat 25 juli 1844. Detta stycke var helt okänt fram till slutet av 1980-talet.

## Bilaga.

Disposition till orgeln in Katharinenkirche i Frankfurt, byggd 1779 av J.M.Stumm.  
Här spelade Mendelssohn sina sex sonater för första gången.

<b>Hauptwerk I C – d<sup>'''</sup>:</b>	<b>Positiv II C-d<sup>'''</sup>:</b>	<b>Echo III C-d<sup>'''</sup>:</b>	<b>Pedal C-c':</b>
Gross Bordun 16'	Hohlpfeife 8'	Hohlpfeife 8'	Principal 16'
Principal 8'	Flaut travers 8'	Flöte 4'	Subbas 16'
Viola di Gamba 8'	Salicional 8'	Spitzflöte 4'	Violon 16'
Gedackt 8'	Principal 4'	Octave 2'	Octave 8'
Quintathön 8'	Rohrflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Flötenbass 8'
Octave 4'	Quinte 3'	Krummhorn 8'	Superoctave 4'
Flöte 4'	Octave 2'	Vox humana 8'	Posaune 16'
Salicional 4'	Mixtur 4 fach		Klarine 4'
Quinte 3'	Krummhorn 8'		
Superoctave 2'	Vox humana 8'		
Cornett 5 fach			
Mixtur 4 fach			
Cimbel 2 fach			
Trompete 8' B/D			

Koppel: Postiv/Hauptwerk, Hauptwerk/Pedal

Disposition till orgeln i Christ Church, Newgate Street i London. Ombyggd med fullt pedalverk 1835.  
Uppgift om orgelbyggare saknas. Här spelade Mendelssohn bl.a. i september 1837.

<b>Great:</b>	<b>Swell:</b>	<b>Choir:</b>	<b>Pedale:</b>
Double Open Diapasion 16'	Double Diapasion 16'	Open Diapasion 8'	Great Diapasion 16'
Open Diapasion 8'	Open Diapasion 8'	Stopped Diapasion 8'	Open Diapasion 16'
Open Diapasion 8'	Stopped Diapasion 8'	Principal 4'	Open Diapasion 16'
Stopped Diapasion 8'	Principal 4'	Stopped Flute 4'	Principal 8'
Principal 4'	Flageolet 4'	Fifteenth 2'	Twelfth 5 1/3'
Twelfth 2 2/3'	Fifteenth 2'		Sesquialtera VI
Fifteenth 2'	Mixture (ters) V		Mixture V
Sesquialtera V	Horn 8'		Posaune 16'
Mixture V	Trumpet 8'		Clarion 4'
Doublette II	Oboe 8'		
Posaune 8'	Clarion 4'		
Clarion 4'			

## ORGELFORUM RÄTTAR!

I presentationen av Årsmötesdagarna i Malmö 2009 (sid 134) står felaktigt att kororgeln i S:t Andreas kyrka i Malmö byggts av Åkerman & Lund. Arbetet har givetvis utförts av A.Mårtenssons Orgelfabrik AB, Lund och ingenting annat! Redaktionen beklagar missen.