

JOHAN NORRBACK & JAN LING

Flöjturet och tiden

IEN AV DE MINDRE MATSALARNA i Kungl. Vitterhetsakademiens lokaler i Rettigska huset på Villagatan 3 står ett ståtligt gustavianskt golvvur. En gammal etikett från en flyttfirma i Gävle gav den första ledtråden om urets proveniens. Herbert Rettigs (1888–1962) utförliga inventarieförteckning ledde vidare till Brynäs gård – tidigare familjen Rettigs gods i Gävletrakten.¹ Rettig skriver att uret inköptes i slutet av 1790-talet av grosshandlare Pehr Ennes (1756–1829). Pehr Ennes dotterdotter Adelaide Garberg (1821–1892) gifte sig år 1841 med Robert Rettig (1818–1886). Paret bosatte sig på Brynäs gård och därmed kom uret i familjen Rettigs ägo. År 1917 såldes gården, familjen flyttade till Stockholm och uret hamnade i det hus där det nu har stått i nära 100 år. Uret har under årens lopp med stort intresse kunnat beskådas av Akademiens ledamöter, kanske inte minst därför att det vid sidan av uret låg flera stora stiftförsedda träcyllindrar. Den nyfikne kunde se att det bland annat rörde sig om stiftvalsar med musik ur Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801) berömda nationalopera *Gustaf Wasa* (1786). Förre sekreteraren i Vitterhetsakademien, Ulf Sporrong, gjorde tillsammans med Inga Lewenhaupt en undersökning om möjligheten att renovera instrumentet, men man fann att själva spelmekaniken saknades liksom även annat. Att utföra en rekonstruktion då var inte möjligt, eftersom det vid

den tidpunkten saknades tillräckliga kunskaper beträffande såväl spelmekaniken som väderlåda och pipor.

Under tiden hade specialkunskap kring både spelmekanik och orgelpipor vuxit fram vid Göteborg Organ Art Center (GOArt) vid Göteborgs universitet. Den ständige sekreteraren i Vitterhetsakademien, Erik Norberg, tog via akademiledamoten herr Ling kontakt med GOArt:s föreståndare Johan Norrback, som i sin tur kontaktade instrumentbyggare Per-Anders Terning. Han kom att ansvara för själva orgeldelen samt projektledning, Robert Lerbro för rekonstruktionen av det mekaniska och slutligen Munetaka Yokota för piporna.² Under ett långt och mödosamt arbete – där respekten för 1700-talets hantverk ständigt accelererade – rekonstruerades spelmekanik och väderlåda samt största delen av piporna. Musiken från de medföljande originalvalsarna ljöd igen vid återinvigningen av flöjturet den 8 maj 2012, efter många årtionden av tystnad. Efter en varsam rengöring av uret, utförd av Olof Pipping, kunde det återigen slå: tre slag klockan 15.00 den 7 november 2012. I dag ljuder så klockslagen och musiken som de gjorde i salongerna för 200 år sedan.

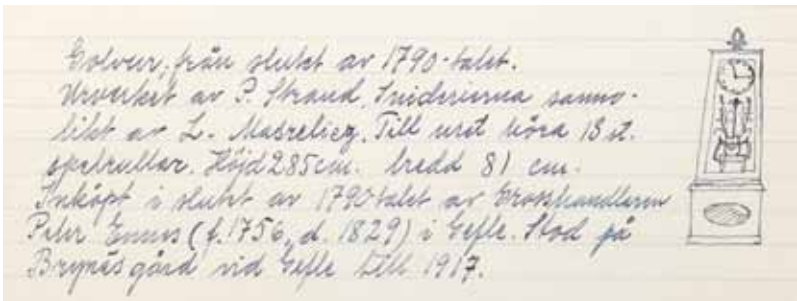


BILD 1. Herbert Rettigs anteckning i inventarieförteckningen.
Foto Johan Norrback.



BILD 2. Kungl. Vitterhetsakademien flöjtur.
Foto Alf Åslund.



BILD 3. Stiftvals med musik ur operan Gustaf Wasa.
Foto Johan Norrback.

Vad är ett flöjtur?

Termen *flöjtur* brukar på svenska användas för de mekaniska spelverk som byggts in i större golvur och där tonen alstras med hjälp av pipor liknande dem man finner i traditionella piporglar. I Sverige byggdes denna typ av spelverk under andra hälften av 1700-talet och en bit in på 1800-talet. Flöjturet hör till en grupp instrument som brukar benämnas *självspelande instrument* eller *spelautomater*. Här inryms allt från de stora medeltida astronomiska uren – med rörliga figurer – som spelar enklare melodier, till självspelande pianon kring 1900 där musiken registrerades på pappersremсор på rulle då man spelade på instrumentet – till exempel Welte-Mignon från firman M. Welte & Söhne i Freiburg.

Vitterhetsakademiens flöjtur är troligen byggt av Pehr Strand (1756–

1826). Vi har emellertid inte kunnat finna någon signering i uret. Det Rettigiska flöjturet har dock stora likheter med andra flöjtur där proveniensen är bekräftad genom signatur, till exempel på Stiftelsen musik- kulturens främjande, Stockholm (IMK001) och Musik- och teatermu- seet, Stockholm (M2086). Pehr Strand fick 1791 privilegium att tillverka flöjtur men han byggde även orglar.³ År 1824 överlät han sin verkstad till sonen Pehr Zacharias (1797–1844) som betraktas som en av de viktigare orgelbyggarna under den första delen av 1800-talet.

Ett flöjtur är en kombination av två olika föremål: ett ur och en liten orgel. Strukturellt kan flöjturet indelas i olika enheter. Listade från ett utifrån- och till ett inperspektiv är dessa enheter följande: fodralet, uret, valsmekniken samt orgelverket. Uret, valsmekniken och bälgarna drivs av ett tungt lod.

Valsen i trä, fylld med metallstift och metallbryggor, läses av med hjälp av en rad läsarmar som lyfts när ett stift eller en brygga passerar. Läsarmen öppnar samtidigt en ventil så att pipan ljuder motsvarande längden av stiftet eller bryggan. (Bild 4.)

Om Tonotechnie

Benediktinermunken och orgelbyggmästaren François Bédos de Celles (1709–1779), vanligen benämnd Dom Bédos, har noggrant redogjort för hur man går till väga för att bygga ett mekaniskt spelverk som spelar musik på stiftade valsar. Beskrivningen finner vi i hans praktverk om orgel- byggnad *L'art du facteur d'orgues*⁴ utgivet 1766–1778 i fyra band.⁵ I fjär- de kapitlet i band fyra beskriver han ingående först verktygen och sedan den ganska komplicerade processen att förbereda musiken för att den skall kunna stiftas på en trävals.⁶ Processen kallas *Tonotechnie* och ingår i titeln på en annan samtida publikation av Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727–1805).⁷ Dom Bédos är mycket noggrann i att påpeka att han i avsnittet ifråga helt förlitar sig på vad hans broder augustiner- munken Engramelle skrivit, och att Engramelle har övervakat arbetet med beskrivningen av processen och gravyren av illustrationerna.

AVLÄSNING MEKANIK OCH PIPFUNKTIONER
GENOMSKÄRNING

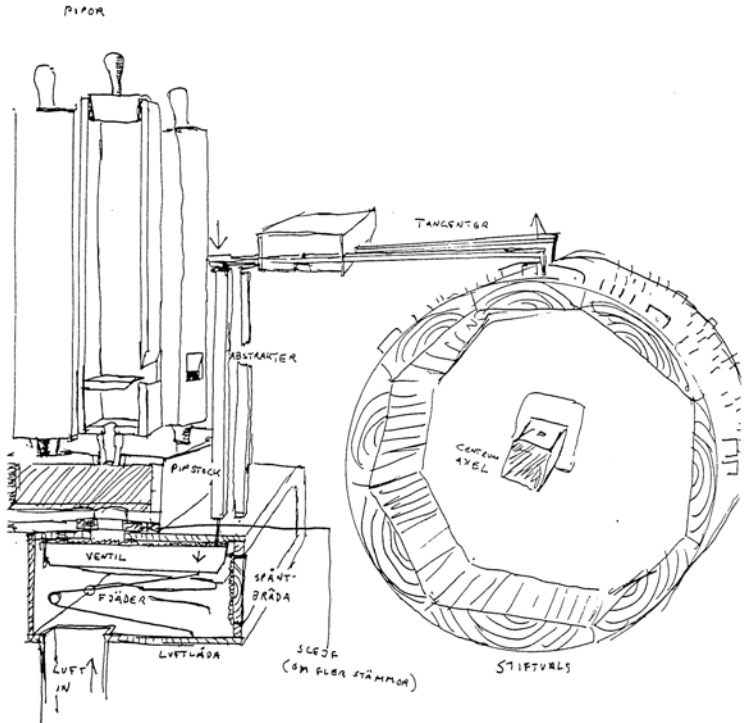


BILD 4. Principskiss visande stiftvals och orgelverket hos ett flöjtur av Pehr Strand. (Ur Kilström 1983.)

Bild 7 visar några av de verktyg som behövdes. Planschen är i originalpublikationen skalenlig så att tängerna i figurerna 1 i bilden samt 3–6 är i skala 1:1, och de fem stiften och de två bryggorna i figur 7 är förstorade åtta gånger. Konstruktionen av käftarna i hovtången i figur 1 i bilden skapar en profil vid kapningen av järnämnet så att den ena sidan

FLÖJTURSMEKANIK, efter P. Strand

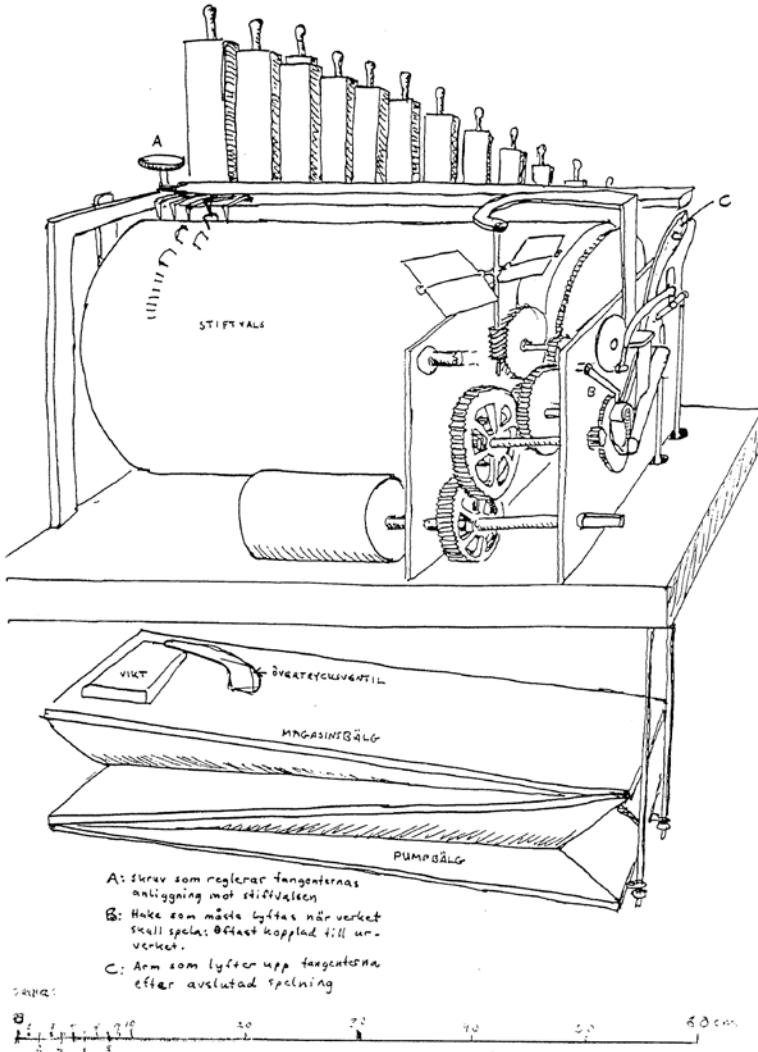


BILD 5. Principskiss visande mekaniken hos ett flöjtur av Pehr Strand.
(Ur Kilström 1983.)

19

PRINCIP SKISS FÖR FLÖJTURS MEKANIK, BASERAD PÅ P. STRANDS MEKANIK.

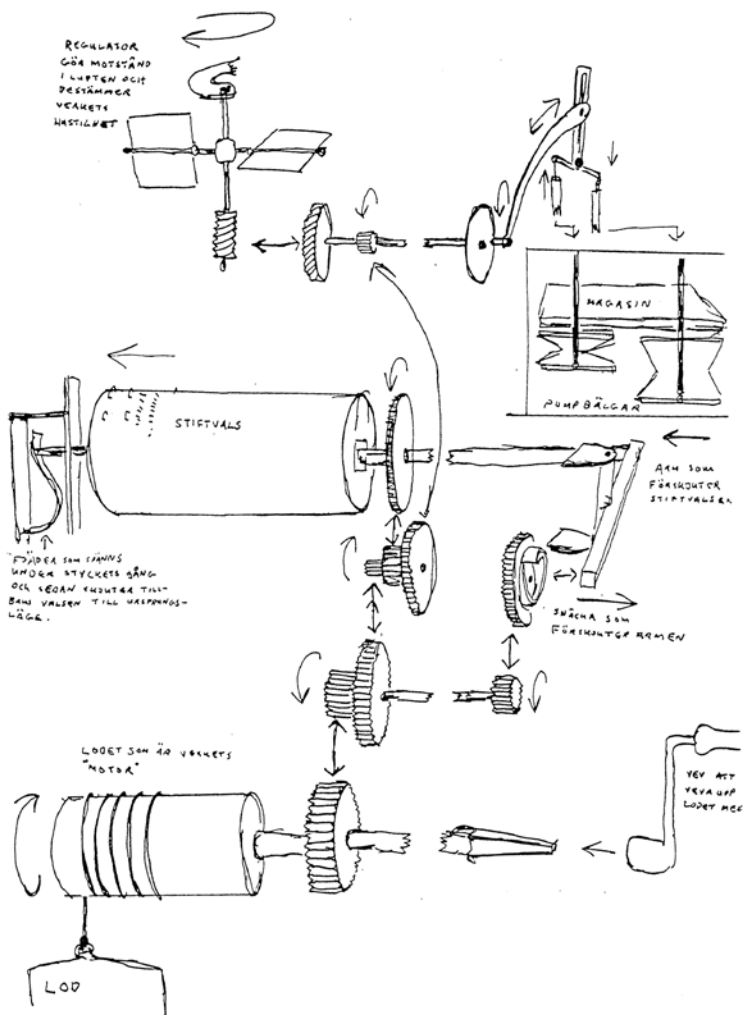


BILD 6. Detaljritning av mekaniken hos ett flöjtur av Pehr Strand.
(Ur Kilström 1983.)

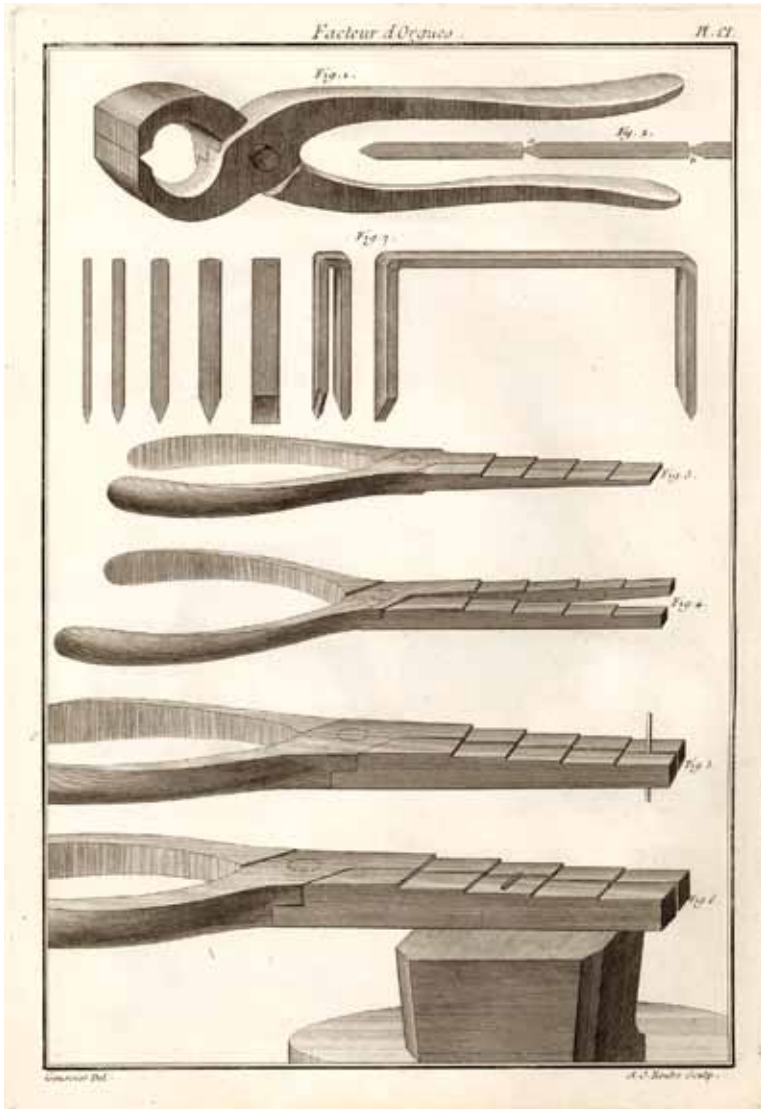


BILD 7. Illustration ur *L'art du facteur d'orgues*, band 4, plansch 51.⁸

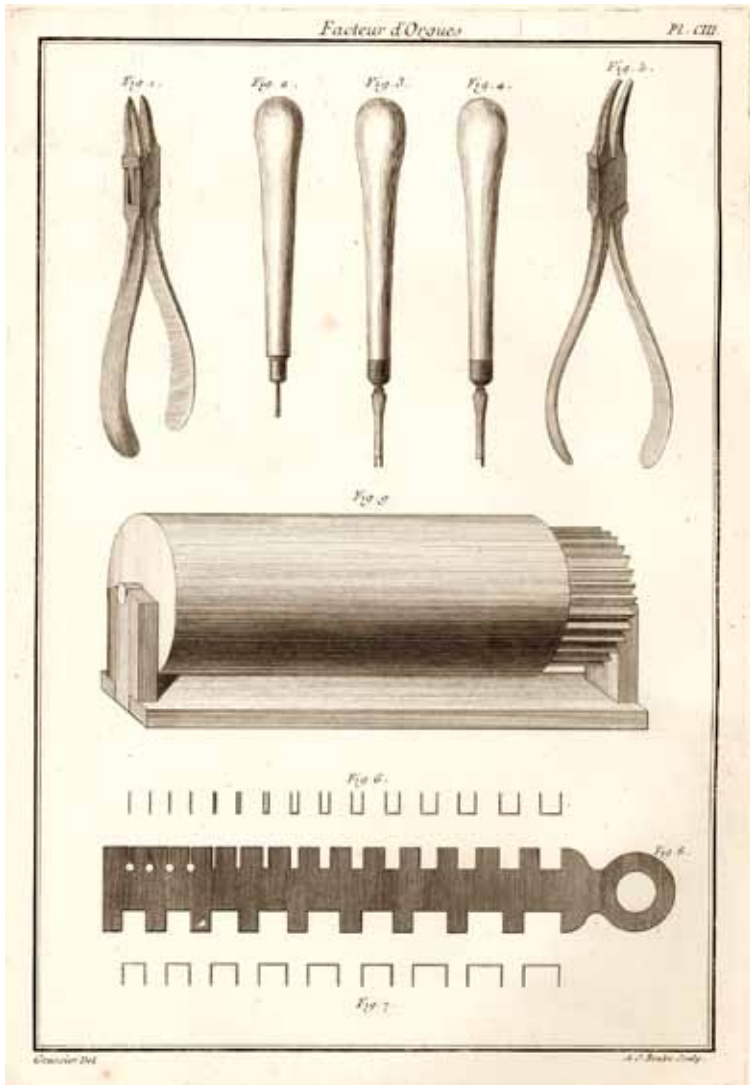


BILD 8. Illustration ur *L'art du facteur d'orgues*, band 4, plansch 53.

av stiftet är spetsig och den andra plan, enligt a och b i bildens figur 2. Detta är avsiktligt då den spetsiga änden av stiftet fästs först i trävalsen. Stiftet som skall formas hålls med en tång som har en terrassformad käft (bild 7, figur 5 i bilden). Med tången vilande mot ett litet städ (figur 6 i bilden) böjs stiftet mot tången med hjälp av en liten hammare. Därefter vänds tången och stiftet böjs färdigt på den andra sidan. Figur 7 i bilden redovisar sju olika tidsenheter med hjälp av fem stift av olika tjocklek och två stift böjda i form av en brygga.

Bild 8 visar i översta raden de verktyg (figurerna 1–5) som används vid stiftningen av valsen. Stiftet hålls med en tång (figur 1 och 5). Placeringen av stiftet förbereds med en hålgörare (figur 2) som markerar i träet var stiftet skall placeras. Verktygen i figur 3 och 4 är avsedda för att justera höjden på stiften och bryggorna så att den mekaniska avläsningen kan göras så exakt som möjligt. I figur 9 i bild 8 ser vi en trävals redo för stiftning. Den är preparerad med ett vitt papper virat runt valsen. Figurerna 6 och 7 i bilden visar en uppsättning av stift och bryggor som kan behövas för att stifta en vals med ett musikstycke. Dessa är 24 stycken, varav de fem första är stift av olika tjocklek. Figur 8 i bilden visar en mall för att kunna tillverka de terrassformade tångerna i föregående bild (bild 7, se där figur 3–6).

Från operaorkester till flöjtur

Vi skall i detta sammanhang inte gå in i detalj på hur en komposition överfördes till en stiftvals. Grundprincipen är dock att varje tidsenhet i musiken måste identifieras och markeras antingen som ljudande eller som tyst del av musiken. Man kan tänka sig att musiken är som en filmrulle med ett finmaskigt rutnät som representerar tidsenheterna samt tonhöjderna.

Musikexemplet i bild 9 är hämtat från en beskrivning från 1778 av hur man stiftar en vals för en större mekanisk orgel. Dock är det samma princip som gäller för det mindre flöjturet. Musiken i exemplet är en *Romance* av den kände franske organisten och cembalisten Claude Bal-

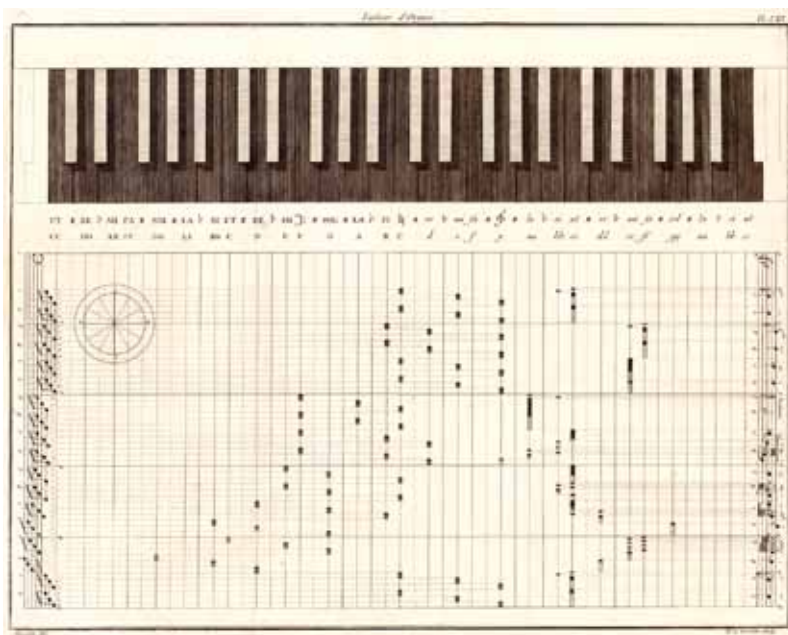


BILD 9. Illustration ur *L'art du facteur d'orgues*, band 4, plansch 70.

bastre (1724–1799). Dom Bédos beskriver noggrant hur de gick tillväga för att göra en korrekt överföring av stycket till valsen. De till och med klockade Balbastres eget spel flera gånger, och kunde därmed bekräfta att stycket verkligen skulle vara 165 sekunder långt.⁹ Detta påverkar nämligen de yttre ramarna vad gäller hastigheten på valsen samt den indelning i mindre tidsenheter som måste göras av stycket.

Uppe i överkant ligger en klaviatur som referens för tonerna. Oftast har man ett mycket mera begränsat tonförråd i det mindre flöjturet. En fullständig kromatisk skala behövdes inte, och utrymmet i ett fodral var starkt begränsat. Till höger i planschen i bild 9 ligger melodin med sina utskrivna utsmyckningar och till vänster ligger basen med sin arpeggierande figur som ackompanjemang. Om vi tittar på de första tonerna i



BILD 10. Skärmdump från Garageband, Apples program för att skapa musik i hemmamiljö.

melodin, uppe till höger, ser vi tydligt hur de streckade linjerna går från tonerna in (ner) mot en markering som består av en kompakt svart del och en gråtonad, där svart utgör den ljudande delen av tonen och grått den tysta delen. Tillsammans motsvarar dessa den noterade tidsenheten. Bryggans längd på valsen skall alltså motsvara den kompakta svarta delen av tonen, och då ser vi också hur tonen får en fysisk längd på valsen, i likhet med de sentida pianorullarna.

Det är ibland slående hur lite som förändras över tid. Dom Bédos fina illustration från 1778 är anmärkningsvärt lik en modern företeelse, nämligen dagens musikprogram som ibland kommer förinstallerade med den nyss inköpta datorn. Bild 10 är hämtad från en av författarnas hemdator och visar en 11-åringes första försök att skapa egen musik i Apples programvara Garageband. Likheten med den 200 år äldre förlagan är slående, även om det i bild 10 saknas noter i över- och underkant.

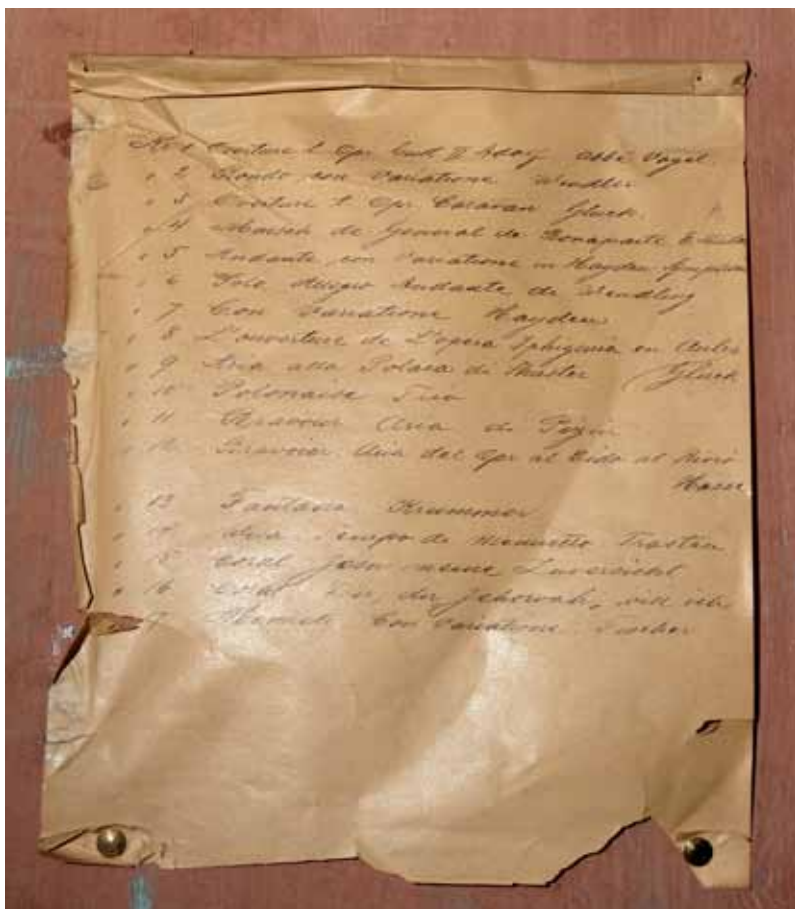


BILD 11. Förteckning över melodier på stiftvalsar. Flöjtur i privat ägo.
Foto Johan Norrback.

En liknande parallell kan vi se när det gäller musiken på de stiftvalsar som följde med ett flöjtur. Bild 11 visar en förteckning från ett flöjtur i privat ägo. Framsidan av fodralet kan öppnas för tillgång till uret. Längst ner i foten av fodralet kan alla valsarna förvaras i sina skydds-

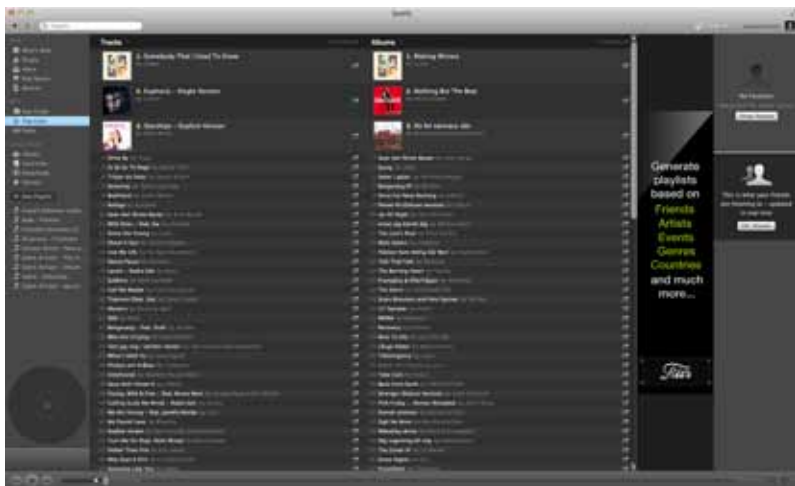


BILD 12. Skärmdump från Spotify, ett program för musiklyssning över internet samt med möjlighet att dela så kallade spellistor.

fodral. På insidan av dörren finner vi en lista, en numrerad förteckning över alla de melodier som finns på stiftvalsarna som tillhör det uret.

Spellistan i bild 11 är omkring 200 år gammal men påminner starkt om dagens praxis att dela sina musiklyssningsvanor och musikupplevelser med andra. I dag gör man andra typer av spellistor, vanligast kanske genom programmet Spotify.¹⁰ Man kan dela listor med sina vänner, följa offentliga personers musikval eller aktuella topplistor av olika slag. Vissa vanor verkar kunna vara bestående i 200 år om än tekniken förändras radikalt.

Om kontexten

1700-talets konstmusikaliska lyssnare hade – av vittnesbörd att döma – ett förfinat och tränat öra för att uppskatta musik. Den då rådande musikstilen, som man vanligen kallar ”galant musik”, var tänkt för milda instrumentklanger med en klart begränsad dynamik. Flöjturet passade väl in i sammanhanget med sina spröda orgeltoner.

”Galant musik” refererar till en bred samling av musikaliska attityder och manér som tillhörde den höviska musikkulturen. Den var avpassad för den galante personen, han som skulle vara en trevlig sällskapsmänniska, chevaleresk mot damerna. Men som gärna – om han råkade vara officer – skulle vara ”djärv på slagfältet”. Samtidigt borde han vara en framstående kännare, och helst utövande amatör, av musik och andra konstarter. Går vi så till kvinnan skulle hon ha enbart behagfulla, mjuka och inbjudande manér, bära sofistikerade, välskurna kläder, vara en utmärkt värdinna och ha djup kunskap i etikett. Men också hon skulle vara tränad i musik, konst och moderna språk, litteratur och även naturvetenskap. Denna galanta publik betjänades av musiker, ett slags högre tjänsteman om musikern var kapellets ledare, i annat fall ett slags betjänt som vid sidan av musicerandet kunde beordras att servera eller på annat sätt passa upp herrskapet. Kapellets ledare hade till uppgift att förse herrskapet med musik för bestämda tillfällen. Blott i undantagsfall förväntade man sig att dessa musikbetjänter skulle åstadkomma musikaliska mästerverk. Det fanns ett visst, dock inte överdrivet, intresse för nyheter. Sådana fick visserligen införas, men med måtta och utan tidspress. Johann Joseph Fux (1660–1741) menade att tiden var ur led eftersom stilförändringar inträdde så ofta som vart femte år.¹¹

Tonsättaren var således en hantverkare eller en betjänt och dennes egna känslor var därför ointressanta: han skulle helt enkelt återge den musik som beordrades. Men det gick inte att komponera hur som helst: det fanns olika musikaliska schemata och regler uppsatta som skulle följas. De kan delvis jämföras med det regelsystem som gäller i dagens konståkning. Regelsystemet hade också sina fördelar: 1700-talstonsättarna kunde arbeta snabbt just därför att de hade en arsenal av utbytbara strukturer. Man visste att kvintgång var lämplig att ställa samman med ett avsnitt med sjunkande basgång. Likaså blev det ett manér att låta en sekvens upprepas en halvton lägre eller högre, och som därmed växlade från dur till moll, eller tvärtom. Barockens polyfona och harmoniska rikedom reducerades i den galanta stilen till örönsnickrande melodier

med albertibas eller liknande, kanske mest kända i Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) *Sonata facile*.

En nybörjare som tonsättare startade med att skriva menuetter – dansmusik helt enkelt – som sedan kunde utvidgas och kompliceras till sonatsatser. Variationsmönstren var ofta återkommande enligt följande: basen var ett enkelt stöd till en melodi som på olika sätt kunde framhäva affekter men också klaverspelarens skicklighet – eller motsatsen.

Det fanns också ett klart genusperspektiv i musiken. Det manliga var vanligen förknippat med dur, det kvinnliga med moll. Kadenserna fick benämningarna kvinnligt eller manligt slut. Man ville att musiken skulle föreställa något, och det finns också åtskilliga försök till att återge en människas karaktär i musiken.

Om musiken

I sin väldokumenterade studie om flöjtur har Andreas Kilstrom (se not 3) bland annat förtecknat ett flertal verk som återfinns på spelurens stiftvalsar. Kilstrom ställer en rad frågor rörande hur valet av musik kan tänkas ha gått till för en presumtiv flöjturstillverkare under 1700-talet. Han skildrar även hur musiken till speluret står i relation till den källa det kan vara fråga om. På många svenska spelursvalsar kan vi avgöra källan direkt: det rör sig nämligen om *Musikaliskt tidsfördrif* som utkom mellan 1789 och 1834 under Olof Åhlströms (1756–1835) enväldiga ledning som privilegierad nottryckare. Med *Musikaliskt tidsfördrif* och *Skaldestycken satte i musik* (1794–1823) blev Åhlströms musiksmak normgivande för många herrgårdsfröknar och prästmamseller i vårt land, ivrigt väntande på postiljonen som kom med nästa sändning noter från Stockholm.

När Åhlström sammanställde musiken till *Musikaliskt tidsfördrif* eller *Skaldestycken satte i musik* var det före den tidpunkt då ”klassikerna blivit klassiker”, dvs. då vissa tonsättare utvalts i en allomfattande kanon. Men Åhlström gör sin egen kanon för svenska folket: populära klassiska pärlor, en del populära visor och kompositioner skrivna av

amatörtonsättare i Åhlströms bekantskapskrets. Detta verkar också ha varit huvudkällan för svenska spelurstillverkare.

Valde Åhlström en ouvertyr eller symfoni för sina nottryck måste den omvandlas till en klaversats som var anpassad till rådande musikamatorers speltekniska nivå. Det var inte enkelt, speciellt inte om man samtidigt eftersträvade att bibehålla det substantiella i den musikaliska satsen, så att klaverets ljudbild gav associationer till originalet. När en av Joseph Haydns (1732–1809) tidigare symfonier i D-dur skall återges i *Musikaliskt tidsfördrif* 1791 är den ”lämpad för Claver af Palm” enligt Åhlström. Johan Fredrik Palm (1753–1821) var framför allt känd som vistsättare och tillhörde kretsen kring Anna Maria Lenngren. Han återfinns med inte mindre än 36 visor i *Skaldestycken satte i musik*. Han var också lärare vid Musikkonservatoriet i Stockholm och tjänstgjorde som ackompanjator vid Kungliga teatern. Han hade således både kompositorisk och pedagogisk erfarenhet för att bearbeta Haydns symfoni för den klaverspelande musikamatören. Palm återger melodierna utan egentliga ingrepp och lägger vikten vid genomgående rytmiska ackordgångar och liggande basar, gärna i albertibasutförande som ger melodin företräde. I snabba allegrosatser spelar ackorden i högerhanden en framträdande roll, kanske för att balansera klaverets kraftigare dynamik i basen. Själva satsstrukturen är sparsmakad. Enskilda klanger och det ensamma melodimotivet väljs så att de tillsammans ger en föreställning om orkesterklang.

Betydligt mer bullrande är exempelvis klaversatsen till *Ouvertyren* till *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* (1788) av Georg Joseph (abbé) Vogler (1749–1814). Här är det rediga ackordpelare och oktavspegel som vill ge associationer till kunglig prakt. Basen består av tonupprepande figurer eller tremulerande oktaver. Först i mittpartiet byter stämningen med små melodimotiv som vilar på enkla ackordföljder. Men snart är vi tillbaka till de stora gesterna igen och avslutningen är magnifik med omväxlande tonika- och dominantackord med oktaver i basen!

Ofta återkommande i *Musikaliskt tidsfördrif* är variationssatser. Den

franske tonsättaren Nicolas d'Alayrac (1753–1809) är en av dem som bidragit. Denna företrädare för den franska komiska operan var välkänd i Stockholm vid slutet av 1700-talet. 1786 gavs hans opera *Nina, ou La folle par amour* och sex år senare en annan Nina, *Den afkärlek svagsinta*. Han var också känd för sin musikaliska skräckromantik. Under åren 1792 till 1816 uppfördes 21 av hans operor i Stockholm. d'Alayrac var berömd för sina balladmelodier över vilka han själv gjorde klavervariationer. De är klavermässigt krävande: höger- och vänsterhand omväxlande som sätts på prov med sextondelsvariationer. Även här är slutet mäktigt med oktaver i högerhanden medan vänsterhanden mal på i sextondelar.

Men det finns ännu en nivå bland transkriptionerna av orkestermusik till klaversatser. År 1797 presenterade Åhlström i *Musikaliskt tidsfördrif* en version av Ouvertyren till operan *Don Giovanni* (KV 527, Prag 1787) som verkligen utgör ett klavertekniskt mästerverk i så måtto, att den lyckas återge olika affekter och även skapa spännande dramatiska linjer. För den som sett operan ger detta Ouvertyrarrangemang en upplevelse av själva originalet som är förbluffande.

”Rodes talang som violinspelare är numera ej annat än ett minne förvarat av konsthistorien”, skrev Erik Gustaf Geijer år 1832. Jacques Pierre Joseph Rode (1774–1830) var en kringresande violinvirtuos vars anknytning till Sverige i första hand utgjordes av att han hade Johan Fredrik Berwald (1787–1861) som elev. Hans bidrag kännetecknas av en virtuos överstämma som här har förvandlats till klaverets högerhand från att ha varit en violinstämma, och givits ett enkelt ackordiskt ackompanjemang. Det är habil musik som säkert gjorde sig i dåtidens salonger.

Som svensk tonsättare av tysk börd presenteras i biografierna Johann Friedrich Grenser (1758–1795). Han tillhörde den berömda instrumentmakarfamiljen i Dresden, där han också studerade för Johann Gottlieb Naumann (1741–1801). 1778 kom Grenser till Stockholm där han till att börja med anställdes som förste oboist i hovkapellet för att senare byta till att spela första flöjt. Han skrev musik för teatrarne, bland annat den synnerligen populära *Tillfälle gör Tjufven* (1783). Han skrev i tidens

populära sångstil, vilket också präglade den polonäs som Åhlström publicerade. Åhlström skrev också ett moderato som 1798 ”varierades” av Grenser.

Ignaz Josef Pleyel (1757–1811), som Joseph Haydn ansåg vara sin bästa elev och som senare kom att bli hans medtävlare, utvecklade en stil i sitt omfattande komponerande (över 40 symfonier, 80 stråkkvartetter) som blev mäktigt populär. Verken hade en otrolig förmåga att genast slå an. Det *Andante med variationer* som Åhlström valt att publicera, och Strand fastnat för som lämpat för sina spelur, har just den typiskt enkla utformningen med ett tema i ABA-form. Variationerna stiger i svårighetsgrad och figurationerna byter plats från höger- till vänsterhanden.

De Rettigiska stiftvalsarna – Kungl. Vitterhetsakademiens spellista

Den musik som finns på de Rettigiska 13 stiftvalsarna är tidstypisk. Vi finner en ”Adagiosats” ur en tidig symfoni av Joseph Haydn och en av Wolfgang Amadeus Mozarts många *Menuetter med variationer*. De är två av många exempel på den populära wienklassicism som vid denna tid genomströmmar det borgerliga hemmusicerandet i Sverige. En annan rulle innehåller en *Polacca Maestoso* av Åhlströms gode vän Carl Fredrik Müller (1734–1804), kanslist i kommerskollegiet och sekreterare i Kungl. Musikaliska Akademien. Två valsar bjuder på musik från den nyss nämnde Johann Gottlieb Naumann och hans opera *Gustaf Wasa* (Stockholm 1786), nämligen ett *Aria allegretto och andante* samt ett *Roland Allegro*. Den mycket populära operan *La Caravane du Caire* från 1783 av Ernest Modeste Grétry (1741–1813) finns representerad med sin ouvertyr. Operan spelades i Stockholm redan 1796 – *Caravanen* i sin svenska översättning – med anledning av Gustav IV Adolfs ”anträde till regeringen”. Det finns ytterligare inhemska tonsättares musik på valsarna: Jean Baptiste Édouard Du Puy (1770–1822) *Polonoise*[sic] och kontradanser. Du Puy var en framgångsrik tonsättare, konsertmästare vid Kungl. Operan i Stockholm och firad premiärsångare, känd för sin roll som Don Juan både på och utanför scenen. Valsen som innehåller

Puys *Polonoise* har också ett *Rondo Allegro* av en tonsättare vid namn Metzger som vi än så länge inte kunnat identifiera.

Som en ”sparv i tranedansen” finns också en stiftvals bevarad, mindre till formatet och med annan utformning än de övriga. Den återger den enda kända melodin till ett skillingtryck från 1820-talet: ”När jag från Krogen hemåt vandrar.” Hur den hamnat bland de andra stiftvalsarna är oklart, men en grundlig sammanställning av repertoaren på stiftvalsar i Sverige, inklusive en grundläggande dokumentation av dimensioner och andra karaktäristika på stiftvalsar, torde kunna bidra till svaret.

Musiken på de Rettigska stiftvalsarna återspeglar sin tids musikaliska smak i ett nötskal: några populära klassiska tonsättare, några tillhörande amatörtonsättare som aldrig blev klassiker, enstaka populärvisor. Speluret var ett komplement till hemmusicerandet i en tid då det offentliga musiklivet bara var i sin början, med undantag för kyrkan och hovet. Hur dessa miljöer samverkade och kompletterade varandra finns det skäl att undersöka vidare framöver. Huruvida det mekaniska undret var viktigare än själva musiken som flöjturet spelade är en annan fråga att undersöka.

Något om verkbegreppet

För att bygga ett flöjtur behövdes som vi sett flera kompetenser. I vilken utsträckning de stod att återfinna i en och samma person är en central forskningsfråga. Urverket byggdes av en urmakare med vederbörliga rättigheter inom sitt skrå. För spelverket behövdes orgelbyggarkunskap för bälgar, väderlåda och pipor. Utöver detta måste man ha goda kunskaper i finmekanik för att kunna bygga själva motorn i spelverket, mekaniken som driven av ett lod roterar valsen och därmed spelar tonerna. Vidare behövdes också en person som placerade stiften på cylindern, ett slags musikprogrammerare med god kunskap om musikteori och komposition. Det är mycket troligt att denne var någon av de musiker som bidrog med arrangemang och bearbetningar till Åhlströms *Musikaliskt tidsfördrif*. Sist kan också konstateras att själva fodralet ofta uppvisar

ett otroligt högt hantverkskunnande och detta kan ibland attribueras till erkända bildhuggare. Så är till exempel fodralet till flöjturet (GM:5464) på Göteborgs stadsmuseum ritat av hovbildhuggare Louis A. Masreliez (1748–1810).¹²

På samma sätt som musiken behövde bearbetas för att bli en klaversats i *Musikaliskt tidsfördrif* så måste den också anpassas för flöjturet som medium. De fall där kända kompositörer som Joseph Haydn och Wolfgang Amadeus Mozart har komponerat direkt för ett flöjtur utgör i ett kvantitativt perspektiv undantag.¹³ Exakt hur arbetsfördelningen i byggprocessen såg ut i Pehr Strands verkstad har vi inga kända samtida skriftliga källor till. Själva flöjturen får tjäna som primärt källmaterial. Varje spelverk med dess cylindrar är unikt. Det innebär att cylindrar från olika flöjtur, om än från samma byggare, inte kan spelas av ett annat flöjtur än det cylindrarna är byggda för. Vanligtvis är musiken också av



BILD 13. Originalpartitur, med de första takterna i Ouverturen, som sannolikt kan ha använts när Grétrys opera *Caravanen* för första gången uppfördes på svenska i Stockholm 1796. Foto Musik- och teaterbiblioteket, Statens musikverk.



BILD 14. Bearbetning av ouvertyren för klaver publicerad i *Musikaliskt tidsfördrif* 1819. Foto Johan Norrback.

ungefär samma längd, då detta är beroende av de förutsättningar som trävalsens yttre dimensioner för med sig. Sammantaget betyder detta att det finns en stark koppling till den sociala musikkontext som rådde då flöjturet byggdes.

På en av Vitterhetsakademiens stiftvalsar finns, som ovan beskrivits, ouvertyren till Grétrys opera *Caravanen*. Operan framfördes totalt 47 gånger. Ouvertyren inleds pampigt med full orkester och klingande cymbaler, raskt följt av ett kort kontrasterande avsnitt i violinerna. Därefter åter hela orkestern mot en orgelpunkt i det låga stråket, som bygger upp en stegring mot ett fortissimo i stora ackord innan det förväntade sidotemat, en kantabel melodislinga, introduceras.

Ett tydligt exempel på behov av anpassning av musiken uppträder direkt i den första takten. Operaorkesterns magnifika inledning behöver naturligtvis bearbetas för klaver. I den version som publicerades i *Musikaliskt tidsfördrif* ser vi att man valt att arpeggiera ackorden, dessutom i båda händerna. Troligen den bästa och enda lösningen, för att på ett klavikord skapa en stor klang inom instrumentets klangliga möjligheter. Motsvarande lösning för flöjturet blev en treklang i diskanten, följt av en löpande skala. Först två gånger från diskant ner i basen, och sedan en tredje gång där löpningen sedan vänder och går upp i diskanten igen. Flöjturet skapar en akustisk illusion av att det försiggår mera än det faktiskt gör, utan att pressa flöjturets begränsade luftförsörjning för långt.

I en inspelning tillgänglig genom iTunes,¹⁵ en av många moderna internetbaserade tjänster, är speltiden för Ouvertyren cirka 3'32". Bearbetningen i *Musikaliskt tidsfördrif* tar under 3 minuter, givetvis beroende på vilket tempo man väljer, och speltiden på stiftvalsarna för Viterhetsakademiens flöjtur är alla cirka 3'45", återigen delvis beroende på vilket tempo man ställer in med hjälp av luftbromsen. Skillnaderna är dock substantiella och tillräckliga för att åskådliggöra resultatet av bearbetningarna, nämligen att det finns både kontextberoende och instrumentidiomatiskt betingade förändringar också vad gäller musikens längd. Denna relativa öppenhet för variationer eller bearbetningar är helt i linje med en 1700-talssyn på det musikaliska verket. Innan dikotomin mellan kompositör och interpret befästs under 1800-talet, bland annat genom den framväxande skaran av virtuoser såsom Franz Liszt (1811–1886), fanns det en öppenhet i verkbegreppet – för att använda ett för 1700-talet anakronistiskt begrepp.¹⁶ Att Johann Sebastian Bach (1685–1750) använde samma melodiska material i kantaten *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) som för Schüblerkoralen med samma namn (BWV 645, ur *Sechs Chorale von verschiedener Art*) är en komplicerande faktor om man söker ett avgränsat ursprungligt verk i ett slags textkritisk anda.¹⁷ Denna öppenhet i verkbegreppet ligger mycket nära den ovan beskrivna synen man hade på musikern som hantverkare. Det

handskrivna partituret med svensk text, klaversatsen i *Musikaliskt tidsfördrif* och stiftvalsens till Vitterhetsakademiens flöjtur är alla, med ett sådant synsätt, likvärdiga gestaltningar av Grétrys ouvertyr.

* * *

Att Vitterhetsakademiens flöjtur fungerade som katalysator för ett relativt omfattande projekt var oväntat. På ett konkret sätt speglar och förklarar projektet kulturlivet i de svenska salongerna kring sekelskiftet 1800 genom Grétry-Åhlström-Strand. Rekonstruktionen av spelmekaniken och iståndsättandet av flöjtturet har visat sig vara långt mera utvecklande för forskningen inom fältet än vad vi initialt hade kunnat ana. Flera fält strålar samman i flöjtturet och nya frågor och förklaringsmodeller kan anas i den framtida forskningen. Var flöjtturets korta blomstringstid i Sverige, ett knappt halvsekel, endast en konsekvens av den annalkande tillverkningsindustrin? Vilka flöjtur finns bevarade i dag? Hur kan man identifiera byggaren om flöjtturet inte är signerat?

Föredrag den 8 maj 2012⁸

NOTER

1. Ett särskilt tack till Robert Danielsson på Kungl. Vitterhetsakademien för hjälp med arkivmaterialet.
2. En dokumentation av restaureringsarbetet är planerad och kommer att publiceras separat.
3. För litteratur i ämnet hänvisas till: Erci, Einar & R. Axel Unnerbäck, *Orgelinventarium. Bevarade klassiska kyrkorglar i Sverige*. Stockholm: Proprius 1988; Helenius-Öberg, Eva, "Svenskt instrumentmakeri 1720–1800", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 59:1 (1977), s. 5–43; Kilstrom, Andreas, *Flöjtur, äldre mekaniska musikinstrument och deras uppförandepraxis*. C-uppsats i musikvetenskap, Stockholms universitet 1983; Kjellson, Magnus, *Flöjtur som källa för interpretation av 1700-talsmusik*. MMV-uppsats, Musikhögskolan med musikvetenskap, Göteborg 1995; Pipping, Gunnar, Elis Sidenbladh & Erik Elfström, *Urmakare och klochor i Sverige och Finland: historisk översikt jämte förteckning över personer som verkat inom urmakeri och angränsande hantverk före år 1900*. Stockholm: Norstedts 1995.

4. Engelsk översättning av Charles Ferguson, *The Organ-Builders*. Raleigh: The Sunbury 1977.
5. För en viktig och intressant diskussion om innebörden av begreppet *l'art* se Robin Blanton, *Johann Andreas Stein's 1781 Claviorganum and the Construction of Art in Eighteenth-Century Augsburg*. Diss. Göteborg 2012. Se särskilt kap. 3, s. 107ff. Nedladdningsbar PDF från <http://hdl.handle.net/2077/28876>.
6. Avsnittet har betytt mycket för forskning kring historisk uppförandep Praxis, och är väl utforskat. Se t.ex. Haspels, Jan Jacob, *Automatic musical instruments: their mechanics and their music 1580–1820*. Diss. Utrecht: Nirota 1987.
7. *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*, 1775. Faksimilutgåva. Paris: Hermann 1993.
8. Alla reproduktioner ur *L'art du facteur d'orgues* är ur originaltryck från 1778, ur Herbert Blomstedt Collection, Göteborgs universitetsbibliotek.
9. *L'art du facteur d'orgues*, s. 338 i den engelska översättningen (se not 4).
10. www.spotify.com.
11. Se Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 2007, s. 6.
12. Ritningen finns på Kungliga biblioteket: Libris ID 10191202. (<http://www.libris.kb.se>, hämtad 2012-12-12.)
13. För en studie av Joseph Haydns musik för flöjtur se Ord-Hume, Arthur W.J.G., *Joseph Haydn and the Mechanical Organ*. Cardiff: University College Cardiff Press 1982.
14. Dahlgren, F.A., *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söner 1866.
15. Ricercar Academy, dirigent Marc Minkowski, 1991. (<https://itunes.apple.com/se/album/gretry-la-caravane-du-caire/id282767463>, 2012-12-13.)
16. För en inledning till området se Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press 1992.
17. Inom den musikvetenskapliga forskningen används begreppet Urtext Ausgabe, en notutgåva ofta med en omfattande textkritisk apparat. Utvecklingen har nu gått vidare och numera är det vanligare med utgåvor som försöker hantera multipla versioner eller alternativa versioner av verk. Ett tidigt exempel är William M. Littles utgåva av Felix Mendelssohns (1809–1847) samtliga orgelverk ca 1987–1990 på förlaget Novello, London. Diskrepanser i de olika samtida versionerna av vissa verk försökte man inkorporera i nottexten så att musikern kunde bilda sig en egen uppfattning om källäget.
18. Den nu framlidne akademiledamoten Greger Andersson anordnade tillsammans med herr Ling konferenserna om flöjtturet och musiken den 17–18 september 2010 och 12–13 maj 2011. Herr Anderssons inriktning var det europeiska perspektivet på flöjtturet. Avsikten var att ett sådant avsnitt skulle ingå i denna artikel.