

Opera og livstolkning

Av Nils Holger Petersen

I. INDLEDNING

En almindelig borgerlig skeptisk holdning til operaformens dramatiske absurditet er måske aldrig udtrykt mere prægnant end i Fritz Jürgensens parodiske tegning af et operakor, der – mens det står fuldstændig ubevægeligt – synger:

Afsted, afsted paa ilsomst Fjed
Paa ilsomst fjed afsted, afsted!
Afsted, afsted, afsted, afsted!
Afsted, sted, sted, Afsted, afsted –¹

Den implicitte kritik handler naturligvis om det fænomen, som operaen ofte er blevet kritiseret for: dens mangel på realisme. Til gengæld kan man undre sig over, at operaer i så mange tilfælde synes at fremstille fundamentale problemstillinger vedrørende livssyn i udformninger, der nogle gange ikke blot fremlægger selve det dramatiske konfliktstof i psykologisk og/eller fortællende form, men også ofte synes at lægge op til en anden form for indlevelse end det sker i kulturlivets øvrige former.

Hvordan kan man tolke den vestlige kulturs anvendelse af sådanne musik-dramatiske former? Disse synes på én gang absurde i forhold til moderne rationalitet og realisme og samtidigt – specielt i den nyeste tid igen, helt modsat hvad der syntes at være tendensen i en længere periode i efterkrigstiden – udøvere af en nærmest kultisk tiltrækning på et stort publikum, tydeligvis på en helt anden måde end hvad der gælder det talte teater.

I den sammenhæng kan det være af interesse at bemærke, at Søren Kierkegaard (1813-55) har udtalt sig om forholdet mellem skuespil og opera (naturligvis ud fra sin tids musikteater i de former, han nu engang havde kendskab til) på en måde, der er frugtbar for denne problemstilling. I sin afhandling om Mozarts *Don Juan* (egl. *Don Giovanni*, W.A. Mozarts berømte opera fra 1787 med tekst af Lorenzo da Ponte) i første del af *Enter-Enter* (København, 1843) lader Søren Kierkegaard sin indskudte fiktive forfatter, kaldet A, forudskikke sine analyser af Mozart og af *Don Juan* nogle

¹ Citeret efter T. Vogel-Jørgensen: *Bevingede Ord* (København: Gad, 1940), s. 10.

bemærkninger om forskellen mellem drama (i sammenhængen: skuespil) og opera. Samtidig med at hovedpersonen i dramaet naturligt samler interessen om sig, og de øvrige personer i forhold hertil indtager en underordnet stilling, så mener A dog, at disse bipersoner også bør have "en vis relativ Absolutthed". I det hele taget er det for A væsentligt, at den "Stemning, hvoraf Dramaet fremgaaer" i selve stykket er omsat i handling og situation. Operaen må i modsætning hertil gerne være langt mere lyrisk: "Det, som bevarer Eenheden i Operaen, er den Grundtone, der bærer det Hele".² Skuespillets handling må lede dramaets tanke eller idé hen mod et slutpunkt. Når det gælder operaen, er det for A ikke handlingen eller karakterskildringen, der er det væsentlige. Det ligger i musikkens væsen - som A har udfoldet sine synspunkter om tidligere i afhandlingen - at musikken er for umiddelbar hertil. Til gengæld finder lidenskab udtryk i operaen. A anvender begrebet "umiddelbar Handling"³ til at betegne den udfoldelse, der så at sige sker direkte på grundtonens præmisser, ikke som et konfliktstof, der logisk gennemarbejdes, men som et stemnings- eller følelses-indhold, der foldes ud gennem hovedpersonen og dennes relationer til de øvrige personer.

A's opfattelse ser ud til at modstille en kronologisk udvikling i det talte drama med en dialektik mellem flerstemmigheden i det musikalske, der gør at operaen kan udfolde "Stemme flerheden i Stemningens Eenhed"⁴, og – trods alt – en dramatisk udvikling, som der iflg. A ikke kan stilles samme krav til som i det talte drama, men som dog heller ikke aldeles kan forbigås:

Den dramatiske Interesse fordrer en rask Fremadskriden; en bevæget Takt, hvad man kunde kalde Faldets immanent voxende Hurtighed. Jo mere Dramaet er gennemtrængt af Reflexionen, desto mere ustandset haster det frem. Er derimod det lyriske eller det episke Moment eensidigt overveiende, saa ytrer det sig i en vis Bedøven, der lader Situationen indslumre, der gjør den dramatiske Proces og Fortgang træg og besværlig. I Operaens Væsen ligger ikke denne Hasten, for den er en vis Dvælen eiendommelig, en vis Sig-Udbreden i Tid og Rum. Handlingen har ikke Faldets Hurtighed eller dets Retning, men bevæger sig mere horizontalt. Stemningen er ikke sublimeret i Charakter og Handling. Som en Følge deraf kan Handlingen i en Opera kun være umiddelbar Handling.⁵

Senere tilføjer A desuden:

Det er ovenfor blevet bemærket, at der i Operaen ikke fordres den dramatiske Hasten, den voxende Tilløbs Hurtighed, som i Dramaet, at Situationen gjerne her maa udbrede sig en lille Smule. Imidlertid maa dette dog ikke udarte til en idelig Standsning.⁶

² Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*. Første del, udgivet af Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup og Finn Hauberg Mortensen (København: Gad, 1997), s. 119-20. Der henvises i det følgende til denne udgave (udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet) som *Enten-Eller*.

³ *Enten-Eller*, s. 121.

⁴ *Enten-Eller*, s. 120-21.

⁵ *Enten-Eller*, s. 121.

Der er mange muligheder for at udlægge betydningen af at forme et dramatisk stof musikalsk. Interessen i en teologisk sammenhæng knytter sig ikke mindst til det faktum, at den vestlige musikkultur i eminent grad er udviklet, siden en vis grad af kompositorisk holdning begyndte at gøre sig gældende i gudstjenestemusikken på Karl den stores tid. Det er afgørende at forsøge at komme til rette med, hvordan denne liturgiske musik på én gang synes at have tilhørt et – for den senere kompositionsmusik – fjernt sakral-rituelt univers og samtidig ser ud til at have givet anledning til, hvad der for en moderne musikinteresse må tage sig ud som et egentligt kunstnerisk arbejde med musikalske former, herunder liturgiske dramatiske ceremonier, flerstemmig messesang og et i det hele taget righoldigt repertoire af udtryksmidler, til brug ved den tids gudstjenesteliv.⁷ Mange af den senere musikhistories differentierede udtryksmidler har deres udspring her.

Som det vil fremgå i det følgende, mener jeg, at mange operaer på nogle punkter repræsenterer, hvad man kunne kalde en rituelt-dramatisk verden, og at der heri ligger en teologisk udfordring. Musikdramatiske værker, der er baseret på både fortælling og kontemplation, synes også gennem deres formelle opbygning at være i stand til at fremhæve betydningsbærende aspekter vedrørende livsforståelse, hvilket i høj grad hænger sammen med, at operaen står fjernt fra en blot realistisk fordybelse i en bestemt historie. Gennem musikken og værkernes særlige dramatiske form almengøres (evt. ritualiseres) det fortællende i operaen, så det ikke blot handler om menneskelige følelser (hos operaens personer) og om livets grundvilkår, men således at der også handles med følelser (tilhørernes).

Først er det vigtigt at gøre sig klart, at operaen næppe opstod i et musikdramatisk vakuum, og at der findes tekster (tekst og musik) fra gudstjenstlige ceremonier fra middelalderen – disse omtales ofte i nyere tid som "liturgiske dramaer" – der kan opfattes som tilhørende en genre, der skønt de på mange måder er fundamentalt forskellige fra operaen, alligevel kan forstås som en væsentlig forudsætning for operaen (blandt andre, naturligvis), der efter den gængse operahistorie opstod i Norditalien (nærmere bestemt i Firenze) omkring 1600.⁸

I denne korte artikel er det naturligvis udelukket at udfolde en så omfattende problematik, som det at diskutere operaen som genre i forhold til den middelalderlige liturgi nødvendigvis må være. I det følgende vil jeg derfor i stedet tage to konkrete operaværker op til diskussion og pege på bestemte sider af dem, der på én gang kan forstås i relation til strukturer, der minder om forhold i den middelalderlige liturgi og som samtidig gennem disse træk synes at formidle et livssyn, der lader sig forstå som kristent. Naturligvis er

⁶ Enten-Eller, s. 125.

⁷ Se særlig første kapitel af min *Kristendom i musikken* (København: Schønberg, 1987) samt min artikel "Understanding Medieval Chant and Liturgy", Audun Dybdahl, Ola Kai Ledang and Nils Holger Petersen, eds., *Gregorian Chant and Medieval Music* (Trondheim: Tapir, 1998), 139-57. Desuden litteraturen omtalt i note 8 – med mange videre litteraturhenvisninger.

det langt fra altid, at operaer – som øvrige frembringelser af hvad vi kalder kunstnerisk art – vil stå i et (bevidst) forhold til kristendommen. Det gælder ikke mindst i nyere tid. Man kommer dog ikke udenom – og det er vel heller ikke overraskende – at kristendommens historie har gjort sig stærkt gældende i den vestlige kulturhistorie både direkte og indirekte samt også gennem adskillige oprør mod kristendommens dominans.⁹

De to eksempler, der vil blive behandlet i det følgende, er taget fra Mozarts *Don Giovanni* og Rossinis *Guillaume Tell*.

II. KIRKEGÅRDSSCENEN I MOZARTS DON GIOVANNI

Litteraturen om Mozarts og Da Pontes berømte opera er enorm. Jeg vil derfor gå direkte til det forhold jeg vil behandle og kun henvise til litteratur i den grad det er allermest nødvendigt.¹⁰ Tilsvarende er handlingen så bekendt, at jeg kun vil tage den op i den udstrækning, det er påkrævet for min fremstilling.

⁸ Dette spørgsmål ligger som en baggrund for min utrykte ph.d.-afhandling *Det middelalderlige latinske musikdramas genre og liturgiske oprindelse* (Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet 1994). Vedrørende en forståelse af en sådan genre henviser jeg også til mine artikler "Getrons søn: Den nære og fjerne middelalder", Theodor Jørgensen og Peter K. Westergaard, red., *Teologien i samfundet. Festskrift til Jens Glebe-Møller* (København: Anis, 1998), 369-84, og "The Musical and Liturgical Composition of *Visitatio Sepulchri* Offices", Laszlo Dobszay, ed., *Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting*, Sopron, Hungary, 1995 (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute of Musicology, 1998), 451-62. Vedrørende forbindelsen mellem den tidlige opera i 1600-tallet i Firenze og middelalderens liturgiske ceremoniel henviser jeg til min artikel: "Intermedial Strategy and Spirituality in the Emerging opera. Gagliano's *Dafne* and Confraternity Devotion", Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth, eds., *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Amsterdam: Rodopi, 2002), 75-86.

⁹ Jeg henviser til Jørgen I. Jensen: *Den fjerne kirke: mellem kultur og religiøsitet* (København: Samleren, 1995), og til tidsskriftet *TRANSfiguration. Nordisk tidsskrift for kunst og kristendom* (København: Museum Tusulanums forlag, fra 1999), se særlig indledningsartiklen (skrevet af Sune Auker, Jens Fleischer, Sven Rune Havsteen, Birgitte Bøggild Johansen, Anette Kruse, Johannes Nissen og Nils Holger Petersen), vol. I, (1999), 7-19.

Vedrørende enkelte operaer læst i en sådan kontekst, henviser jeg til mine egne artikler: "King and Marshal: Ballad and Liturgy in a Danish Music Drama", *Medievalism in Europe II (Studies in Medievalism VIII)*, redigeret af Leslie J. Workman and Kathleen Verduin, (Cambridge, Mass: D.S. Brewer, 1997), 72-85 samt "Messiaen's *Saint François d'Assise* and Franciscan Spirituality", i: Siglind Bruhn ed., *Messiaen's Language of Mystical Love* (New York: Garland, 1998), 169-194. Desuden min "Biblisches-mythische, mittelalterliche liturgisch-musikalische und literarische Traditionen in der Oper *The Martyrdom of Saint Magnus* (1976) von Peter Maxwell Davies", *Kontext 4. Religion und Literatur. Aspekte eines Vergleichs. Gesammelte Vorträge des Innsbrucker Symposions 1995*. Hrsg. von Peter Tschuggnall (Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1998), 430-39, og "In Rama sonat gemitus... The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama: A Vigil for Thomas Becket (1989)" i: Tom Shippey and Richard Utz, eds., *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman* (Turnhout: Brepols, 1998), 341-58. Endelig vil jeg nævne mine artikler "Frihed og form hos Mozart", *TRANSfiguration – Nordisk tidsskrift for Kunst og Kristendom*, vol. I (1999), 117-39, og "Liturgy and Ambiguity in J.P.E. Hartmann and Hans Christian Andersen's *Little Kirsten* (1846)", James Gallant, ed., *Medievalism: The Year's Work for 1995* (Holland, Michigan: Studies in Medievalism/Thomson-Shore, Inc., 2000), 50-62.

Omdrejningspunktet for handlingen kan siges at være den såkaldte kirkegårdsscene (2. Akt, 11. Scene), hvor Don Giovanni og Leporello bliver tiltalt af den statue, der er rejst efter Kommandanten, som Don Giovanni har dræbt i begyndelsen af operaen. (Det er også en mulighed, at statuen fremtræder som et syn for dem). Efter Giovanni's frivole latter over en i øvrigt mindre væsentlig episode med en kvinde, om hvilken han beretter for Leporello, bryder Kommandanten ind med en (truende) profeti, der forkynder, at Don Giovanni's latter vil forstumme inden daggry. Da Giovanni udfordrende spørger, hvem der taler – i den tro, at nogen driver spøg med ham – kræver Kommandantens stemme fred for de døde.¹¹

Anvendelsen af basuner (med dybe strygere og træblæsere) til Kommandantens korte indslag¹² peger tydeligt frem mod den afsluttende dom ved måltidsscenen. Her ledsager basunerne konsekvent Kommandantens replikker, derimod ikke Leporellos og Giovanni's, før Giovanni har rakt Kommandanten hånden som indledning til den endelige kamp om omvendelse eller dom.¹³

Den kromatiske nedgang (i halvtoneskridt) i mellemstemmerne både i altbasunen og fagot I i Kommandantens anden replik i kirkegårdsscenen er bemærkelsesværdig. Kromatiske nedgange (ofte – i overensstemmelse med en gammel tradition – over et interval på en kvart, sådan som det gælder altbasunen her, medens der det nævnte sted for fagot I er tale om en kromatisk nedadgående udfyldning af et interval på en lille sekst fra f til a) er anvendt talrige markante steder i operaen, f.eks. i de dybere strygere straks i begyndelsen af ouverturen. (En sådan nedgang genfindes dog ikke ved Kommandantens komme i 2. akt, trods det at ouverturen næsten citerer orkestrets musikalske materiale fra denne Kommandant-scene).

Stefan Kunze skriver i forbindelse med sin fortolkning af *Don Giovanni* om den kromatisk faldende kvart-figur, at den som lament-figur har været forbundet med klage og død siden det 16. århundrede. Han bemærker særligt figurens brug ved slutningen af 1. akts introduktion (dvs efter Komman-

¹⁰ Jeg henviser primært til Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart, P.Reclam, 1984) samt til Nicolas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue, and beauty in Mozart's operas* (London: Faber, 1992). Desuden til den moderne kritiske udgave af operaen: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, eds., *Neue Mozart Ausgabe. W.A. Mozart/Lorenzo Da Ponte: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, KV 527, Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 17, Partitur, BA 4550* (Kassel: Bärenreiter, 1968). Det tilsvarende klaverpartitur er redigeret af Heinz Moehn og Walter Dürr (Kassel: Bärenreiter, 1975) og har nummeret BA 4550 a. Jeg henviser til dette for overskuelighedens skyld som *Don Giovanni* og til partituret som *Don Giovanni, partitur*.

¹¹ *Don Giovanni*, s. 301-2. Hele kirkegårdsscenen, s. 297-313.

¹² *Don Giovanni, partitur*, s. 369-70 og s. 379.

¹³ *Don Giovanni, partitur*, 2. Akt, scene XV, s. 425-54 Basunerne anvendes generelt i orkestret fra takt 525. Det bemærkes, *ibid.* s. 393, at trompete, basuner og pauker mangler i Mozarts autograf, sammenlign dog s. XIV-XV, hvor det fremgår, at de er med i bl.a. den originale partitur-kopi fra Prager-uropførelsen 1787. At basuner associeredes med kirkelig praksis er dels evident gennem den bibelske baggrund (både 1. Tess. 4, 16 og Apokalypsen, kapitel 8-11) og en kendt sag i musikforskningen, se hertil fremstillingen i Reinhold Hammerstein, *Die Stimme aus der anderen Welt* (Turzing: Schneider, 1998).

dantens død). For Kunze er dette (bl.a.) et klart tegn på, hvordan et komedie-fundament er forrykket, hvorved klage og ekstrem smerte er optaget blandt værkets grundlæggende elementer. Værkets grundtema udgøres af en "eksistentiel trussel", som fremgår af elementernes rystelse, og som iflg. Kunzes tolkning signaleres gennem ouverturens indledende akkorder.¹⁴

Anvendelsen af den kromatisk faldende kvart i Kommandantens anden truende koralagtige passage på kirkegården kan tilsvarende tolkes som et forvarsel om domsalvoren i den scene, hvor Kommandantstatuen kommer til Don Giovanni og sender ham til Helvede.

I kirkegårdsscenen Kommandantindslag har Mozart endvidere ladet Kommandanten synge noget, der kan opfattes som en recitationstone, en enkelt gentaget tone, der kadencerer en kvart under (altså med denne tone som afslutningstone), første gang med tonen *a* som tenor eller dominant og *e* som *finalis*, (om man vil anvende en middelalderlig eller kirkelig terminologi), anden gang henholdsvis *g* og *d*. Samtidig er der tale om tonesætninger, der kan opfattes som koralagtige harmoniseringer i 'moderne' dur-mol tonalitet. Gennem deres homofone fremtræden kan de lede tankerne hen på en efterreformatorisk salmesang, dog i en betydeligt mere raffineret harmonisk udformning. Den første 'koral' står tilsyneladende i D, den begynder i d-mol og kadencerer via a-mol på A-dur (dominanten i d-mol), anden gang begyndes i C-dur (med en dominantseptim-akkord som optakt), og gennem stadige modulationer nås der frem til en kadence i G dur.¹⁵

Kommandantens korte replikker fremstår yderligere markant, fordi de udgør en voldsom opbremsning af et ellers hektisk forløb. Det er karakteristisk for denne opera, at handlingen piskes frem gennem stadig nye og voldsomme begivenheder.

Umiddelbart før kirkegårdsscenen har der været dramatiske hændelser for Giovanni og Leporello hver for sig. Da de mødes igen, er Giovannis energi høj, medens Leporello er modvillig. Han rives dog lidt med, da Giovanni fortæller, at han blev taget for at være Leporello af en pige. Vreden vender dog tilbage, da Giovanni fortæller, at det var en af Leporellos egne piger, som til slut blev klar over, hvem han var. Da forarges Leporello og spørger, om Giovanni også havde været så ligeglad, hvis det havde været hans kone, hvortil Giovanni ler meget højt ("ride molto forte") og siger

¹⁴ Kunze, 1984, s. 377. Se vedrørende den kromatisk faldende tonebevægelse også følgende kommentar af Daniel Hertz:

To Mozart's audience the motif meant pain, suffering, and death—it could not be otherwise, since they and their forebears had for several generations heard similar chromatic descents in mass settings to convey the words "Crucifixus, passus et sepultus est," corroborating their experience in the opera house on the demise of heroes and heroines (e.g., Dido).

Daniel Hertz, "Donna Elvira and the Great Sextet" i Daniel Hertz, *Mozart's Operas*. Edited with contributing essays by Thomas Baumann (Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990), 207-15, her s. 210.

¹⁵ *Don Giovanni*, s. 301-2.

”Meglio ancora!” (Så meget desto bedre). Derpå lyder Kommandantens stemme første gang.¹⁶

Efter Kommandantens korte indslag i de omtalte ‘koraler’ går scenen videre med Don Giovannis sadistiske indfald, at Leporello, der er ude af sig selv af skræk, skal indbyde statuen til middag. Han kan ikke, og den berømte duet mellem Don Giovanni og Leporello, hvor Don Giovanni selv må gribe ordet fra Leporello for at få afleveret indbydelsen, bliver til en terzet, da Kommandanten svarer sit ja med en enkelt tone, akkompagneret af horn. Dette fungerer som et vendepunkt, hvor selv Don Giovanni for et øjeblik stopper op og aner, at der er noget på færde, han ikke har taget højde for. Scenen og duetten slutter hastigt med, at Don Giovanni tager initiativ til, at de tager hjem for at spise. Handlingen går med andre ord videre igen, til den stopper op ved Kommandantens endelige besøg mod slutningen af 2. akt.

Strukturen kan ses som parallel til, hvad der er karakteristisk for de oven nævnte liturgisk-dramatiske ceremonier. Her finder man netop narrative – ofte mimetisk fremførte – led, der fører frem til fejrende traditionelle liturgiske led, der på én gang tolker det fortællende – mimetiske – og samtidig selv er blevet fremhævet af dette. En sådan struktur anvendes typisk i såkaldt dramatiske ceremonier forbundet med Jesu opstandelse, f.eks. de såkaldte *quem quaeritis* ceremonier (der hører til de tidligste af denne art, bevidnet fra det 10. århundrede), hvor en mimetisk fremførelse af kvindernes besøg ved den tomme grav og en engels annoncering af Jesu opstandelse både kan siges at fungere som begrundelse for de fejrende udtryk for opstandelsen, som den korte fortælling munder ud i, og samtidig kan forstås som en naturlig del påskeliturgien, fordi denne fejring netop gælder indholdet af fortællingen.¹⁷

Men hvilket livssyn anvendes nu denne struktur til at fremhæve i Mozarts *Don Giovanni*? I slutscenen (*scena ultima*), der følger efter domsscenen, hvor Giovanni sendes til helvede, fejres skurkens død med en fugaeksposition til en tekst, der påpeger, at sådan går det den, der handler ondt.¹⁸ Alligevel kan der kun gives en moderne forståelse af den dybere hensigt med værket. Hvad der beror på samtidige konventioner og hvad der markerer et nybrud kan kun afgøres i en tolkning. På den anden side kan der næppe være tvivl om, at Mozart og Da Pontes værk skilte sig ud fra 1700-tallets komiske og meget lettere (og af samtidens kulturelite foragtede) tradition for Don Juan-værker. Ophavsmændene må selv have vidst i hvilken grad (og måske også hvorfor) de gjorde det.¹⁹

¹⁶ *Don Giovanni*, s. 301.

¹⁷ Se f.eks. de ovenfor (note 8) omtalte artikler om ”liturgisk dramatik”. Desuden min ”Danielis ludus and the Latin Music Dramatic Traditions of the Middle Ages” i: Laszlo Dobszay, ed., *Cantus Planus. Papers Read at the 10th Meeting Budapest & Visegrád, Hungary, 2000* (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute of Musicology, i tryk).

¹⁸ *Don Giovanni*, *scena ultima*, s. 369-77. Se til en tolkning af denne fugaeksposition min artikel ”Frihed og form hos Mozart” (se ovenfor n. 9), s. 122-23.

En bemærkning i et brev, Mozart skrev mange år før, i forbindelse med kompositionen af sin opera *Idomeneo* (München 1780) giver måske et fingerpeg. I 1780 (d. 29/11) skriver Mozart fra München til sin far (i Salzburg) om stemmen fra himlen, der løser konflikten i denne opera, i forbindelse med en kritisk bemærkning om Hamlets fars genfærds fremtræden hos Shakespeare, som Mozart har fundet alt for lang. Han benytter dette til at skrive om sit eget krav til den overnaturlige figur (som kun optræder som stemme i *Idomeneo*). Han appellerer til faderens fantasi og betoner, at stemmen må være forskrækkende, den må trænge ind; man skal tro, at det er virkelighed.²⁰

Spørgsmålet er, hvad denne form for 'realisme' indebærer, i og med at det – tydeligvis også for Mozart selv – handler om en ikke-realistisk hændelse. Mozarts ønske om, at den skal virke stærk og overbevisende kan i hvert fald forstås i sammenhæng med hans brug af hvad der synes at være en slags kirkelige musikalske virkemidler til at opnå dette: stemmen i *Idomeneo* har i hvert fald nogle af de samme vigtige karakteristika, som ovenfor blev påpeget for Kommandant-stemmen i kirkegårdsscenen: Der er også her tale om en homofon sats, der kan opfattes som en slags koral-harmonisering med brug af enten messingblæsere eller dybe træblæsere; der findes en række versioner bevaret af netop denne scene, og det er ikke ganske klart, hvilken der blev brugt ved uropførelsen, om end vi véd – igen fra breve – at Mozart ønskede messingblæsere og at man ved hoffet i München var irriteret over dette, da det var dyrt, og da Mozart kun ville benytte disse i denne ene scene. Desuden er der tale om hvad der – igen - kan opfattes som en slags recitationstøner for "stemmen", stort set som i *Don Giovanni*.²¹

Sammenstillingen af de nævnte omstændigheder og løsninger for de overnaturlige indslag i de to omtalte Mozart-operaer peger i retning af, at Mozart kan have forestillet sig (måske helt spontant), at det overnaturlige blev oplevet som mest sandt, når det blev fremstillet ved brug af midler, som de nævnte, og som kan forbindes med en kirkelig tradition som oven anført. Forbindes dette igen med den store alvor og patos, (der netop optræder som markant modsætning til den komiske side i historien, der også er fremhævet, ikke mindst Leporellos såre menneskelige skræk), så er der ingen grund længere til at tolke Don Juan som operaens helt. Det bliver mere naturligt – og helt i overensstemmelse med Don Juan-stoffets tidlige historie i 1600-tallet (ikke mindst hos Tirso de Molina) – at se værket som et moralspil, om end i en særdeles tilspidset og psykologisk raffineret udform-

¹⁹ Sammenlign Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts* (München: W. Fink, 1972).

²⁰ Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, eds., *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, (Kassel: Bärenreiter, 1962-75), vol. III, s. 34-35.

²¹ Se Mozarts brev 11/1 1781, *ibid*, vol. III, s. 85-86. Og partituret til *Idomeneo*: Daniel Hertz, ed., *Neue Mozart Ausgabe. W.A. Mozart: Idomeneo KV 366. Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 11, (2 bind), BA 4562* (Kassel: Bärenreiter, 1972), s. 472-73 og 566-68. Se desuden Daniel Hertz, "The Genesis of *Idomeneo*" i: Hertz, *Mozart's Operas*, 15-35, her s. 30.

ning, der også lader tilhørerne opleve, hvor mange heltelignende egenskaber, Don Giovanni har. Værket forstås – efter min mening – bedst som et voldsomt opgør med en total egoisme (og dennes subjektive afvisning af en overordnet moral), men et opgør der ikke gør det let for tilhøreren, for Don Giovanni er en fascinerende og stærk person, der – som Søren Kierkegaard har tolket det (i øvrigt i fundamental modsætning til den tolkning, jeg her fremfører) – giver værket dets perlende og brillante side.²²

III. ÆBLESKUDSSCENEN I ROSSINIS *GUILLAUME TELL*

Gioachino Rossini (1792-1868) fremtræder meget anderledes end Mozart i operahistorien, men på særdeles markant vis, først og fremmest gennem sine brillante og elegante komiske operaer. Hans sidste opera, *Guillaume Tell* (Paris, 1829) skiller sig dog helt ud fra Rossinis øvrige produktion. Der er tale om en alvorlig opera over et nationalt svejtsisk stof, som havde fået betydning for det tidlige 1800-tal, og som ikke mindst gennem Friedrich Schillers drama *Wilhelm Tell* (1804) er blevet tolket som et drama om folkefrihed og individualitet. Rossinis opera bygger i første omgang på Schillers skuespil via en libretto af Victor Joseph Etienne de Jouy, der dog undervejs blev delvist omskrevet af Hippolyte Louis Florent Bis.²³

Det litterære stof kan i et vist omfang føres tilbage til middelalderlige fortællinger og til en ikke uvigtig, men dog beskeden historisk kerne, der vedrører en alliance (i 1291) mellem de tre svejtsiske kantonen Uri, Unterwald og Schwyz og deres forsøg på frigørelse fra, hvad der må have været oplevet som habsburgsk undertrykkelse. Legenden om frihedshelten Wilhelm Tell er imidlertid først kendt langt senere fra en mere eller mindre historisk fremstilling i den såkaldte hvide bog fra Sarnen formentlig skrevet i det 15. århundrede. (Den blev fundet i 1856 og kom således ikke til at spille nogen direkte rolle som kilde for hverken Schillers eller Rossinis værk). Derimod er Schillers skuespil baseret på Aegidius Tschudis *Chronicon Helveticum* (skrevet før 1571), som for den tid sammenfattede al kendt

²² At Kierkegaard har ladet sin fiktive forfatter A udelade kirkegårdsscenen i sin fremstilling er i den forbindelse interessant. Se min artikel "Søren Kierkegaard's Aestheticist and Mozart's Don Giovanni": Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling, eds., *Interarts Studies - New Perspectives* (Amsterdam: Rodopi, 1997), s. 167-76. Vedr. Kierkegaards fremstilling af selkve Don Juan figuren og musikken, se særlig *Enten-Eller*, s. 121-23 og 126. Se, vedr. Mozarts *Don Giovanni* og den kirkelige alvor igen "Frihed og form hos Mozart".

²³ Se den kritiske udgave af Rossinis Tell-opera i *Edizione Critica delle opere di Gioachino Rossini* under redaktion af Philip Gosset, vol. 39: Elisabeth C. Bartlet, ed., *Gioachino Rossini: Guillaume Tell* (4 bind), (Pesaro: Fondazione Rossini, 1992). Jeg henviser til dette værk som *Tell*. Heri findes også Elisabeth Bartlets historiske indledning, "Prefazione. I. Notizie Storiche". Vedr. Rossini som overgangsfigur til romantikken, netop i hans Tell-værk, se Julian Budden, *The Operas of Verdi* (3 bind), (Oxford: Oxford University Press, revideret paperback-udgave: 1992), vol. 1, s. 6-10. For Schillers skuespil se den såkaldte *Nationalausgabe, Zehnter Band* (Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1980).

viden om Svejts' tidlige historie. Desuden kendes vers hørende til, hvad der sandsynligvis har været en ballade om Wilhelm Tell også fra det 15. århundrede og et *Urner Tellenspiel* (fra begyndelsen af 1500-tallet). Disse forskellige litterære bidrag til Wilhelm Tell-myten repræsenterer til dels sammenhængende, til dels forskellige traditioner, og det er yderst vanskeligt at føje disse sammen til et overbevisende historisk billede.²⁴

Samtidig er den berømteste af alle de mere personlige beretninger om Wilhelm Tell, fortællingen om hvordan han tvinges til at skyde efter et æble, der er anbragt på hovedet af hans lille søn, med en pil (en udfordring han klarer), sandsynligvis slet ikke oprindeligt knyttet til Svejts, men stammer fra Norden. Den er – bl.a. – at finde som en beretning om vikingen Toko, som af sin konge Harald Blåtand tvinges til en tilsvarende bedrift, i Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* fra det 12. århundrede.²⁵

I sammenhængen her er det kun vigtigt at notere sig, at der knytter sig lange historiske traditioner til det stof, som både Schiller og Rossini benyttede sig af, og at selv om de ikke kendte til den moderne historiske og litterære forskning, var de uden tvivl bevidste om stoffets historiske komplekse lag og dets lige så store betydningsfelt. Det mærkes tydeligt i værkerne, og for Rossinis vedkommende forstås det naturligt ud fra den gradvist voksende nationale bevidsthed i, hvad man i dag tænker på som Italien, og som Rossinis far var engageret i i årene efter den franske revolution og under Napoleonstidens krige og invasioner. Trods hans senere politiske konservatisme er denne spirende nationalisme en del af hans baggrund.²⁶

Det har ofte været bemærket, hvordan en såkaldt *ranz des vaches*, en traditionel svejtsisk melodi, gennemtrænger hele operaen. Blandt andet er dette med til at begrænse betydningen af de individuelle sider af Wilhelm Tells historie i operaen. Rossinis (klassiske) tendens til at bruge kendte musikalske former i operaer, hvormed han undgår den subjektive dramatiske fornemmelse, der ofte forbindes med romantisk opera, og librettoens og operaværkets tydelige forsøg på at skabe en opera om det svejtsiske folks frigørelse mere end blot om Wilhelm Tells personlige historie er med til at skabe et værk, hvor Wilhelm Tell træder frem af folket som en mand, der påtager sig – nølende (på anderledes vis, men alligevel i overordnet forstand ligesom hos Schiller) – at være ansvarlig og at leve op til de krav, som den historiske situation synes at stille ham. Om end værket således ikke på nogen måde kan gøre krav på en egentlig grad af historicitet, er der tale om et forsøg på – i en horisont fra det 19. århundrede – at fremstille ikke bare én, men flere enkeltpersoners forhold til en eksistentiel historisk udfordring.

²⁴ Se vedr. alle disse historiske informationer Jean-Francois Bergier, *Guillaume Tell* (Paris: Fayard, 1988) med videre henvisninger.

²⁵ Se hertil Helmut De Boor, "Die nordischen, englischen und deutschen Darstellungen des Apfelschutznotivs" i Hans Georg Wirz, ed., *Das Weisse Buch von Sarnen. Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Abteilung III. Chroniken. Band I* (Aarau: Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, 1947), s. 1*-26*.

²⁶ Se Richard Osborne, *Rossini* (London: Dent, 1993), s. 2-3.

De første to akter fokuserer primært på den folkelige oplevelse af østriger-nes undertrykkelse – med en kærlighedshistorie mellem Arnold og den østrigske prinsesse Mathilde føjet ind i første del af 2. akt, som udgør en anden af operaens ”klassiske” eksistentielle konflikter mellem kærlighed og pligt og leder til anden akts anden scenes fremstilling – som et stort højdepunkt i operaen – af folkets edsaflægning som grundlag for det forbund, der fører til frihedskampen mod østrigerne. Her kan Rossinis tonesætning høres – bl.a. med brug af a cappella korsang – i forlængelse af den tidligere omtalte tradition med fejrende elementer som kulmination og meningsbærere for værkets narrativitet. Herefter følger 3. akt, hvor æbleskudsepisoden står i centrum. Selve æbleskudsscenen indledes med en march til ære for fogeden Gesler, der tydeligt – om end i en negativ belysning – anvender en rituelt formet tekst: ”Gloire au pouvoir suprême! Crainte a Gesler qui dispense ses lois!”²⁷

Gesler annoncerer selv i et recitativ, at folket må aflægge ed til Det tyske Rige; derefter udfolder scenen i Altdorf sig med Geslers hat, som alle skal hilse. I operaens version af denne traditionelle historie fremtræder Tell – vel sagtens på baggrund af edsaflægningen for det nye forbund i 2. akt – mere provokerende end normalt og hilser bevidst ikke Geslers hat. Først i det øjeblik han bliver klar over, at han og hans (eneste) søn, her kaldet Jemmy, måske befinder sig i stor fare, ændrer han sin holdning og tilskynder – forgæves – Jemmy til at flygte så længe det er muligt.

Men det er allerede for sent. Wilhelm Tell sender Jemmy afsted, også for at han skal give signal til opstanden, men Gesler tager dem begge til fange og beslutter sig – sadistisk – til at tvinge Tell til det frygtelige æbleskud over hovedet på Jemmy. Her stopper handlingen op i rædsel og Tells ydmyge bøn til Gesler til akkompagnement af en akkordrække – der foregriber en tilsvarende akkordrække i Rossinis *Stabat Mater* (skrevet mellem 1833 og 42) - hvorefter dramaet genoptager sit flow.²⁸

Det er så Jemmy, der i operaen giver mod og styrke tilbage til sin far. Jemmy synger til sin far i en for så vidt ganske anderledes urealistisk skildring end man møder den i Saxos skildring af Tokos søns frygt for pilen – men som her fungerer som en fejring af sønnens kærlighed og tro, der bl.a. gør at han nægter at lade sig binde, fordi han helt magter situationen. Hans frygtløshed og tiltro fungerer også musikalsk som et fejrende element: en bestemt udholdt tone (et c) i Jemmys sang og besvaret i en obo og fagot får musikkens strøm til at standse. Tonen tages på markant vis op i Wilhelm Tells svar på Jemmys sang og i hans velsignelse af drengen.²⁹

Endelig udgør den meditative tone i Wilhelm Tells berømte kærlige formaning til drengen ”Sois immobile” en markant kontrast til folkets jublende udbrud af ”Victoire”, der følger efter det succesfulde skud. Her kan der

²⁷ *Tell*, vol. III, s. 931-34 (nr. 14).

²⁸ *Tell*, vol. III, s. 1195, takt 206-11. Den markante akkord-række kommer igen flere gange.

²⁹ *Tell*, vol. III, s. 1198-1201.

endnu engang tales om en fejring, og herefter flyder handlingen videre i en dramatisk, men altid videreførende fortælling frem til slutningen af akten. Og i operaens fjerde og sidste akt får vi dels opklaringen af Arnolds forhold til de edsvorne samt Tells drab på tyrannen Gesler. Ved operaens slutning høres igen den nævnte *ranx des vaches* med en lovprisningssang til Gud og friheden: "A nos accents religieux, Liberté, redescends des cieux. Et que ton règne recommence!"³⁰

Pointen her er ikke, at operaen er et specielt religiøst – eller kristent – værk. Langt snarere er der tale om en traditionel overtagelse af en dramatisk struktur, der anvendes til at forsyne særlig markante dele af operaens handling med betydning. Den livsholdning, der træder frem i værket, er uden tvivl knyttet til den kristne tradition, men udspaltet i en dels individualiseret moralsk og eksistentiel holdning og dels i en politisk-ideologisk forestilling om folkelig frihed fra undertrykkelse. Eksistentielt kommer det dels til udtryk i nogle af hovedpersonernes holdning til den politiske kamp og dels i den vægt på det enkelte menneskes – her drengen Jemmys – tiltro, kærlighed og mod som den holdning, der skaber nyt mod og ny styrke hos faderen, og som dermed både direkte og indirekte er af afgørende betydning for værket og for dramaets udfoldelse.

AFSLUTNING

Med de gennemgåede eksempler er der givet læsninger af to scener fra betydningsfulde operaer fra 1700- og 1800-tallet. Der er som allerede påpeget ikke dermed bevist noget om operaen som teologisk medium. Langt snarere kan man sige, at der er anvendt en teologisk informeret tolkning af disse operaer. Tanken er altså ikke at bevise, men snarere at forsøge at demonstrere, at det kan lade sig gøre at forstå disse værker i en kulturhistorisk-teologisk sammenhæng, og dermed at en teologisk – og livssyns-orienteret – fortolkning af dem ikke strider imod hverken værkernes tekster eller tonesætningerne af disse. Det er naturligvis ikke en påstand om, at det ikke skulle kunne lade sig gøre at tolke disse værker anderledes. Det er – som også påpeget ovenfor – ikke mindst sket med Mozarts *Don Giovanni*. Samtidig har det været vigtigt for mig i forbindelse med Mozart at påpege, at den givne tolkning kan kontekstualiseres med udsagn fra Mozarts egen hånd. Selvom dette ikke giver noget bevis for en tolknings autenticitet, styrker det den ved at påpege, at tolkningen tilsyneladende står i et positivt forhold til visse af komponistens opfattelser.

Afgørende er det for mig at pointere, at de strukturer, jeg har hæftet mig ved (og som genfindes i mange andre operaer) har en vis – her fremhævet – lighed med strukturer, som jeg kun har kunnet skitsere ganske kort i denne

³⁰ *Tell*, vol IV, s. 1875-86.

artikel; strukturer, som man kan finde i den helt tidlige musikdramatik (hvor begrebet dramatik i moderne forstand er problematisk), udfoldet i sammenhænge inden for middelalderens kirkelige ceremonier, f.eks. i påske-liturgien. Hvad man kan stille op med begreber som lighed mellem værker eller typer af udfoldelser, der hører til ganske forskellige genrer, er naturligvis et metodisk vanskeligt spørgsmål. For mig er det afgørende ikke primært at påpege selve den strukturelle lighed – der let kan forstås som ”tilfældig”, men derimod at lignende strukturer kan forstås som meningsbærende inden for det enkelte opera-værk. Dermed forekommer det mig, at et – måske kun af traditionelle grunde bevaret – form-element i disse værker har været tilkendt betydning i dele af opera-traditionen og med andre ord kan forstås som en kontinuitet i musikdramatikkens historie, der kan opfattes som en i hvert fald til op i 1800-tallet bevaret forbindelse bagud til de såkaldt dramatiske dele af den middelalderlige gudstjeneste-fejring. Dermed bliver det – for mig – lettere at forstå, hvorfor mange operaer tilsyneladende lader sig fortolke på en teologisk prægnant måde.

Summary

In this paper, I argue that operas often seem to highlight fundamental questions regarding the meaning of life. Referring to new research in recent years, one point of departure is that the opera did not come about in a musical dramatic vacuum, but had important predecessors in the so-called liturgical dramas of the Middle Ages reflecting Christian theology and liturgy.

The Danish philosophical writer Søren Kierkegaard in his *Either-Or* (1843) understood opera—as opposed to spoken drama—to be less dependent on its dramaturgical construction, but—in contrast—to be understood and defined rather through their lyrical character, the basic atmosphere of the work.

The overall problem of the “meaning” of opera can obviously not be satisfactorily dealt with in a short article like the present one, and is therefore being approached by two main examples—each treated in a particular section: the church yard scene of Mozart’s *Don Giovanni* (1787) and the apple shooting episode of Rossini’s *Guillaume Tell* (1829).

In Mozart’s *Don Giovanni* the church yard scene where Giovanni for the first time is confronted with the ghost of the *Commendatore* is a turning-point, dramaturgically speaking. Mozart’s using chromatically descending musical figures (the classical lament figure) as well as instruments giving associations to the liturgy for the lines of the *Commendatore*, makes us understand both his role and that of *Don Giovanni* in a completely different light than the famous interpretation in Søren Kierkegaard’s *Either-Or*, which does—notably—not refer to the church yard scene at all.

Drawing also on biographical information (from Mozart’s letters) and the music for the so-called divine voice in his *Idomeneo* (1780–81), I argue that Mozart and his librettist Da Ponte consciously used the liturgical heritage to represent a divine judgement on selfishness and lack of morality in the overall form of *Don Giovanni*. In such a way it is possible, and even natural, to understand this opera as representing a traditional Christian ideology.

Gioachino Rossini has a very different place in operatic history. His last opera, *Guillaume Tell* differs, however, radically from all of Rossini’s earlier operas. This opera is a serious French operatic work based on Friedrich Schiller’s historical drama about Wilhelm Tell, and is thus ultimately both based on historical sources from the late Middle Ages and incorporates a long and complicated literary reception dating back to the 12th century (and goes back, seemingly, even to Nordic sources; among others the *Gesta*

Danorum of the Danish historian Saxo). Rossini and his librettists knew of course nothing of such a history behind their work, but used the material—to some extent in accordance with Schiller's usage—to celebrate the urge for freedom, the courage to fight against oppression, and last but not least the readiness of Tell's son Jemmy to let himself be sacrificed. In this way he gives new courage to his father who is about to give up in fear for his son's life.

I argue that the literary, dramatic, and historical material is not just used in this way in the libretto, but Rossini in his presentation has structured the music so as to emphasise the existentially redeeming features of the dramaturgical scheme in a way which makes it clear that the opera does not just tell a story, but highlights a particular quasi-ritualistic and existential redemption which is clearly related to Christian traditions. This is certainly not to be understood as a conscious Christian proclamation, but rather to be seen as a use of a musically dramatic, traditional structure which is employed—detached from its liturgico-dramatic roots—to promote an understanding of the ultimate meaning of communal and individual human life.