



*Leif V.S. Balthersen*

**MOZARTS KONCERTARIER**

**Skræddersyet musik**

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Leif V.S. Balthzersen  
**Mozarts koncertarier**

PubliMus nr. 58-21

Aarhus, januar 2021

Skriftserien Publimus  
v/ redaktør Carl Erik Kühl  
Klintevej 24  
8240 Risskov  
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Karsten Aaholm  
Christina Holm Dahl  
Thomas Teilmann Damm  
Finn Jespersen  
Henrik Marstal  
Mikkel Thrane Lassen  
Valdemar Lønsted  
Henrik Nebelong  
Søren Schou  
Rasmus Rex Pedersen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

*Leif V.S. Balthzersen*

## **MOZARTS KONCERTARIER**

### **SKRÆDDERSYET MUSIK**

I min bog *Mozarts operaer. En guide*, der udkom på Aarhus Universitetsforlag i 2015, gennemgik jeg alle Mozarts operaer. Lejlighedsvist blev en koncertarie nævnt, men lige siden udgivelsen har jeg haft et ønske om at lave en "tilføjelse" til bogen, det vil sige en særskilt omtale af disse værker, der ikke får nær så stor opmærksomhed som meget andet af hans musik. Mozart er en af dem, der har skrevet flest koncertarier.

På Mozarts tid er det gængs praksis, at der bliver opført arier ved koncerter. Arierne kan være med eller uden forudgående recitativ, og der er to typer: For det første er der de regulære koncertarier (som man i øvrigt ikke kaldte "koncertarier"), dvs. arier skrevet direkte til koncertbrug og skræddersyet til bestemte sangere. "For jeg holder af, at en arie skal være så nøjagtigt tilpasset en sanger, som et vellavet sæt tøj", skriver Mozart til sin far den 28. februar 1778.

Ofte er koncertarier virtuose, fordi de netop i koncertsituationen skal vise sangeren frem i det mest fordelagtige lys. Teksterne er hentet i eksisterende operatekster, og som koncertarier er de i sagens natur løsrevne fra deres oprindelige sammenhæng.

For det andet er der arier, der blev tilkomponeret som indlæg til andre komponisters operaer. Det var en helt almindelig praksis på Mozarts tid, hvor man ved genopsætninger tog hensyn til rolleindehaverne og indlagde ny musik,

der lå godt for disse sangere, altså var skræddersyede til dem. De tilføjede tekster er skrevet af andre tekstforfattere end originalen. Indlægsarierne er højst sandsynligt også derefter blevet brugt i koncertsammenhænge af de sangere, de var skrevet til. Mozart komponerede selv indlæg til nogle af genopsætningerne af sine egne operaer, men dem regner man normalt ikke for at høre til blandt hans koncertarier.

Langt de fleste af Mozarts koncertarier er på italiensk og er også komponeret som italiensk musik. En meget stor del er opera seria-tekster, der netop med deres typiske fokusering på én udtrykstype fungerer fint løsrevet.

Jeg kommenterer arierne i kronologisk rækkefølge og følger hovedsageligt Neue Mozart-Ausgaves dateringer og rækkefølge og medtager i øvrigt ikke fragmenter eller forsvundne arier. Alle oversættelser er mine egne, og man skal i den forbindelse være opmærksom på, at der til koncerter på Mozarts tid, i modsætning til operaopførelser, efter alt at dømme ikke var trykte tekster og oversættelser til publikum.

Gennemgangens YouTube-links til arierne er i sagens natur flygtige, men for de fleste ariers vedkommende er der mange online-optagelser at vælge imellem. *Høre* musikken, det skal man – det er det, det hele går ud på, for der er en stor rigdom og stor variation i disse arier. Husk i øvrigt, at Mozart jo aldrig har forestillet sig, at man skulle høre en hel bunke af dem ad gangen.

## De helt unge år

Mozart skrev koncertarier hele livet igennem, og hans første sangkomposition, der er overleveret, er faktisk en koncertarie for tenor, [Va, dal furor portata KV 21 \(19c\)](#). Komponisten var på dette tidspunkt 9 år gammel! Der findes to afskrifter af Mozarts far, Leopold, og på begge har han noteret, at de er skrevet i London i 1765. Teksten er af opera serias mest berømte og mest benyttede librettist, Pietro Metastasio, hvis værker er komponeret ufatteligt mange gange, og mange af Mozarts koncertarier har Metastasio-tekster – arien her er fra *Ezio*.



*Pietro Metastasio (1698-1782). Portræt fra ca. 1770 af en ukendt maler, muligvis Martin van Meytens. Metastasios berømmelse som librettist var enorm, og hans tekster blev komponeret forbløffende mange gange. Han blev hofdigter i Wien i 1730 og boede dér indtil sin død (Wikimedia Commons – voceditenore).*

Efter familien Mozarts lange ophold i London, tog de til fastlandet igen, inviteret til Haag af fyrstinde Vilhelmine Caroline af Oranien-Nassau-Diez, som formodentlig opførte hans elegante sopranarie [Conservati fedele KV 23](#). Teksten var fra Metastasios *Artaserse*, ligesom Mozarts næste to koncertarier, nemlig den yndige [Per pietà, bell'idol mio KV 78 \(73b\)](#), hvis tema er svært at få ud af

hovedet igen, samt recitativet og den noget uhomogene arie [Oh, temerario Arbace! – Per quel paterno amplesso KV 79 \(73d\)](#), der ud fra manuskriptmaterialet synes at være blevet skrevet i flere omgange.

Med recitativet og arien [Or che il dover – Tali e cotanti sono KV 36 \(33i\)](#) møder vi en af de pligter, en ansat i et fyrstbiskoppeligt kapel kunne have. Det er en hyldest til ærkebiskoppen i Salzburg, Sigismund von Schrattenbach, i anledning af årsdagen for hans indsættelse.

Hvem der har skrevet arbejdsgiver-lovprisningen, ved man ikke, men sådanne har mange kunnet producere i metermål. Det er af type en såkaldt "licenza", dvs. en hyldestarie, man løsrevet fra handlingen lægger ind efter en festopera. Opførelsen fandt sted den 21. december 1766 i Salzburg. Hoffets kalender nævner værket, der "til alles beundring" er komponeret af "den unge Mozard [sic] Wolfgang, søn af den herværende vicekapelmester og en beundringsværdig dreng på 10 år, en fuldkommen mester på instrumentet og for nylig ankommet her fra England."

Hyldesten i recitativet får ikke for lidt, idet selv muserne og den øverste gud Apollon sættes lavere end fyrstbiskoppen, og efter det strygerledsagede accompagnato-recitativ, følger en arie med festdragt-besætning (2 oboer, 2 fagotter, 2 horn, 2 trompeter, pauker og strygere) og med glansfulde løb i da capo-ariens A-del.

Også [A Berenice – Sol nascente KV 70 \(61c\)](#) er en licenza til ære for ærkebiskoppen (kompositionstidspunktet kendes ikke) – en virtuos arie i overgivent humør med festlige toneguirlander og et fantasifuldt-luftigt orkesterakkompagnement.

Den følgende arie, [Cara, se le mie pene KV, 6. udg.: deest](#), er imidlertid i småtingsafdelingen. Det mærkelige Köchelnummer "deest" i arien angiver, at det er et værk af Mozart, eller tilskrevet Mozart, som ikke forekommer i nogen udgave af Köchelfortegnelsen. Arien blev fundet af den tyske Mozart-forsker Wolfgang Plath i Museum Carolino Augusteo i Salzburg i sidste halvdel af 1900-tallet.

Mozarts næste koncertarie er [Fra cento affanni KV 88 \(73c\)](#), endnu engang fra Metastasios *Artaserse*. Det er en lang og virtuos da capo-arie, og den er flot, endda med 2 trompeter ud over 2 oboer, 2 horn og strygere, men Mozart har senere i sit liv skrevet mere fortvivlet musik end denne.

Arien er skrevet til en soiré hos kunstkenderen grev Firmian i Milano den 12. marts 1770. Mozart og hans far var nemlig på dette tidspunkt på deres første italiensrejse, og Leopold skrev næste dag til sin kone: "Den forgangne lørdag kunne jeg umuligt skrive, idet Wolfgang til koncerten, som i går var i grev Firmians hus, skulle komponere tre arier og et recitativ med violiner." Leopold fortæller også, at han selv skrev stemmematerialet ud, "så det ikke ville blive stjålet"! Copyright eksisterede ikke, og den unge komponists værker var åbenbart allerede eftertragtede.

Til samme soiré skrev Mozart recitativet og arien [Misero me! – Misero pargoletto KV 77 \(73e\)](#). Han blev i sine operaer en mester i accompagnato-recitativer, og dette lytterfængslende recitativ er også et godt eksempel på det. Stemningen er fortættet fra begyndelsen med dens udholdte blæserklange over synkoperede strygere og en vandrende basstemme. Til gengæld er adagio-arien mindre interessant. Metastasio-teksten er denne gang fra *Demofonte*.

Mozart og hans far ankom til Rom den 11. april ved middagstid, og samme eftermiddag var de i det Sixtinske Kapel, hvor den legendariske historie med Allegris *Miserere* fandt sted: Det var forbudt af kopiere musikken, men Mozart skrev den ned efter hukommelsen.

Her i Rom skrev Mozart den umådeligt smukke andante-sopranarie [Se ardire e speranza KV 82 \(73o\)](#), igen til tekst fra *Demofonte*. Læg i det dejlige forspil mærke til frasen i de høje violiner, som Mozart gentager flere gange i løbet af da capo-ariens A-del.

I Rom mødte de mange verdslige og kirkelige notabiliteter, og arien har givetvis været til brug til en koncert i forbindelse med al denne selskabelighed. Nogle af Mozarts tidlige arier her i de unge år er også en slags "vareprøver", for at operahusene kunne "se, at jeg er i stand til at skrive en opera", som han fortæller i et brev til sin søster den 21. april 1770.

Teksten stammer ligesom den foregående fra Metastasios *Demofonte*, og det gør teksterne også til den (over)udsmykkede adagio-arie [Se tutti i mali miei KV 83 \(73p\)](#) og raseri-arien [Non curo l'affetto KV 74b](#), der er garneret med koloraturer, men er noget bleg og raseriløs.



*Leopold Mozart (1719-1787) var en berømt musiker i sin samtid og havde bl.a. skrevet en violinskole, men han vil for altid stå i skyggen af sin berømte søn, som han selv oplærte, og som han var meget stolt af. Til sin ven Hagenauer i Salzburg skriver Leopold den 28. maj 1764 om Mozarts fremskridt i London: "Det, som han kunne, da vi rejste fra Salzburg, er en ren skygge overfor det, som han kan nu. Det overstiger enhver forestillingsevne." Portræt af Pietro Antonio Lorenzoni, Geburtshaus, Salzburg (Wikimedia Commons – Нукума Воробьев).*

Mozart skrev i alt fem koncertarier fra *Demofonte*. Fire af dem stammer fra 1770, og samme år skrev den kun 14-årige sin første opera seria, *Mitridate, re di Ponto*.

I 1773 skrev Mozart *Exultate, jubilate* KV 165/158a, der ikke må forveksles med en koncertarie, selvom den ofte opføres sammen med disse. Det er et (operaagtigt) liturgisk værk, en latinsk motet for soprankastrat og orkester.



## Salzburg

Vi springer nogle år frem, til Salzburg, hvor Mozart skriver [Si mostra la sorte KV 209](#), dateret den 19. maj 1775, en indlægsarie til en opera buffa, hvis titel man ikke kender, men som altså har været opført i hans hjemby.

Den langsomme kærlighedsarie er meget tiltalende i al sin enkelhed. Tenorstemmen er med smuk virkning i lange stræk ført sammen med fløjterne over det i mange takter trioliserede akkompagnement, og de små instrumentale strygerindsatser mellem tenorens indsatser giver en yndefuld kontrast.

Arien er hyppigt opført – og det skyldes bestemt ikke kun, at der ikke er så mange koncertarier for tenor.

Den lille, morsomme [Con ossequio, con rispetto KV 210](#) er også en indlægsarie, også skrevet i maj 1775 i Salzburg, også for en tenor, så det er muligvis samme sanger, de to arier er skrevet til. I dette tilfælde ved man imidlertid, hvilken opera den skulle bruges til: Niccolò Piccinnis opera buffa *L'Astratto, ovvero Il giocatore fortunato* (Den distræte, eller Den heldige spiller), der blev førsteopført i Venedig i 1772 og blandt andet blev spillet i Wien i 1774.

Capitano Faccenda, som er forklædt som den lærde Dottore Testa Secca, anmoder om at få en af den rige godsbesidder Don Timoteos døtres hånd og er yderst servil: "Med ærbødighed, med ærefrygt bukker jeg og lægger mig ned for en så fuldkommen vis mand, hvis lige der ikke er i verden, og hvis lige aldrig vil komme."

Der er dog en eftersætning: "På grund af hans hovmod og uvidenhed, og på grund af hans store dumhed." Den skal synges *a parte*, dvs. så kun publikum og ikke godsbesidderen kan høre den. Musikkens karakter er tilsvarende parentetisk.

Fra samme år i Salzburg stammer den elskede sopranarie [Voi avete un cor fedele KV 217](#) – ligesom de to foregående en indlægsarie, denne gang til Baldassare Galuppis buffoopera *Le nozze di Dorina* (Dorinas bryllup). Leopold har foroven skrevet, at den er af Mozart og dateret den til 26. oktober 1775.

Det er en rigtig skuespil-arie, der skifter mellem det graciøse (kammerpigen Dorina spørger sin kæreste ud om hans troskab) og det rapmundede (hun erklærer, at hun ikke tror, han vil være trofast).

Mozart komponerede året efter yderligere en indlægsarie, nemlig [Ombra felice! – Io ti lascio KV 255](#). Det var til Michele Mortellaris *Arsace*, som blev uropført i Padova i 1775 og så åbenbart spillet allerede året efter i Salzburg, for Mozart har skrevet arien i september 1776 til altkastraten Francesco Fortini.

Recitativets første ord er "ombra", dvs. skygge, og scenen er en såkaldt ombra-scene, som var meget brugt i operaer. Det vil selvsagt sige *opera seriaer*, for det er scener, der foregår i mørke eller halvmørke, ofte i forbindelse med gravmæler eller en nærhed til døden.

Situationen her er heller ikke nogen undtagelse: Kong Medonte vil giftes med Selene, men da han opdager, at Selene og hans feltherre Arsace elsker hinanden, bliver Selene taget til fange og skal dø i hævn-gudindens underjordiske tempel (altså et passende sted for en ombra-scene). Det lykkes Arsace at komme ind til den tilfangetagne Selene, og i recitativet og arien tager han afsked med hende. Arien har (med Leopolds håndskrift) en fransk overskrift, "Aria en Rondeau", dvs. en arie i rondoform, svarende til instrumentalmusikkens rondoform, hvor et tema gentages en række gange med forskellige episoder ind imellem.

Rondotemaet er indsmigrende afskedsmusik ("Jeg forlader dig, og jeg ved ikke, om dette farvel er det sidste. Ak, hvem ved, min smukke tilbedte, om jeg nogensinde ser dig igen.") Episoderne er mere eller mindre ophidset musik med nøgleordene "smerte", "jeg frygter" og "grusomme kvaler".

Et år efter "Con ossequio, con rispetto" KV 210 komponerede Mozart endnu en indlægsarie til Piccinnis *L'Astratto, ovvero Il giocatore fortunato*, der altså må have været genoptaget. [Clarice cara mia sposa KV 256](#) er skrevet til tenoren Antonio Palmi, og det er en rigtig hurtigsnakker-buffoarie. På kun et par minutter får tenoren revet 61 linjer af sig!

Ligesom i den anden arie er det Capitano Faccenda, der er på banen, denne gang forklædt som kavalier, der anmoder om en af Don Timoteos døtres hånd. I forestillingen blev replikkerne fordelt mellem de to agerende; i dag giver det koncertsangeren mulighed for at lave to stemmer.

Det er Leopold, der har tilføjet den morsomme tempobetegnelse: "I et tempo passende til et stort snakkehoved."

Ved en akademikoncert i Salzburg den 15. august 1777 sang den eminente sopran Josepha Duscek Mozarts nyskrevne scene [Ah, lo previdi! – Ah, t'invola – Deh, non varcar KV 272](#). Mozart var blevet venner med hende og hendes mand Franz Xaver, der var pianist og komponist. Ægteparret boede i Prag, men opholdt sig i Salzburg i 1777, hvor de lærte Mozart-familien at kende.

Teksten stammer sandsynligvis fra Paisiellos opera *Andromeda*, og scenen består af fire dele: recitativ – arie – recitativ – cavatina. Ved siden af raseriet får Mozart også lagt en del smerte ind i arien, som er krævende for sangerinden med mange spring og megen kromatik (Mozart skrev flere år senere en af sine sværeste koncertarier til Josepha Duscek, "Bella mia fiamma" KV 528). Det fineste i værket møder vi i recitativ nummer to, der ligesom det første udelukkende er strygerledsaget, for her kommer der pludselig nogle adagio-takter af svimlende skønhed: "Ak, sammen med blodet gik den ædle sjæl allerede ud af det sønderrevne bryst." (Ecco, già uscì etc.)

Den bemærkelsesværdige og iørefaldende cavatina er udsmykket med en obosolo, der på skift med sangstemmen svæver over de sordinerede violiner og bratscher. I lange stræk er celloer og kontrabasser pizzikerede, hvilket yderligere giver en svævende fornemmelse. Denne arie er også en ombra-arie, og læg mærke til, at ordet "ombra", dvs. skygge, konsekvent ligger dybt, altså er skyggefarvet. Læg også mærke til, at ordet altid efterfølges af et stort, udtryksfuldt spring.



*Portræt af Josepha Duscek (1754-1824) af kobberstikkeren J.F.A. Clar. Portrættet er fra 1796, og Mozart var for længst død. I dette år uropførte hun Beethovens koncertarie "Ah, perfido" i Leipzig (Wikimedia Commons – Jean Marcotte).*

## **Mannheim, Paris og München**

Den 23. september 1777 er der afrejse fra Salzburg endnu engang. Leopold tog meget tidligt sine to dygtige børn med ud at rejse, og Mozart kom til at rejse i omtrent en tredjedel af sit liv. Denne gang vil Leopold gerne, at sønnen igen kommer til Paris. Formålet: jobsøgning. Men Leopold har ikke fået orlov fra fyrstbiskoppen, så i stedet rejser Mozarts mor med.

Undervejs til Paris gøres der holdt i forskellige byer, blandet andet i Mannheim. Dér lærer den 22-årige Mozart mange musikere i byens vidtberømte

orkester at kende, herunder Weber-familien, og han forelsker sig i datteren i huset, den unge sopran Aloysia.

Mozarts far er rygende rasende hjemme i Salzburg, da han hører om forelskelsen, og han bliver ved med at presse på, for at Mozart og hans mor skal tage videre til rejsens hovedmål. "Afsted med dig til Paris! Og det snart." lyder kommandoen fra Salzburg den 12. februar 1778. De levende breve fra far, mor og søn i disse måneder er særdeles læseværdige.

Mozart skrev nogle koncertarier til Aloysia Weber, og den første af disse er [Alcandro, lo confesso – Non so d'onde viene KV 294](#), dateret 24. februar 1778.

Faktisk var arien i begyndelsen tiltænkt den tyske tenor Anton Raaff, som Mozart mødte i Mannheim, og som Johann Chr. Bach havde lavet en kendt arie til med samme tekst i 1762, men undervejs skiftede Mozart kurs. Han lagde arien til side og gik i gang med en anden arie til Raaff, men "det var omsonst", fordi han altid havde den første arie i hovedet, skriver han til sin far den 28. februar 1778. "Følgelig skrev jeg den og satte mig for at lave den akkurat for frk. Weber. [...] Det er nu den bedste arie, som hun har. Den får hun bestemt ære af overalt, hvor hun kommer hen."

De sidste linjer har en særlig hensigt. Mozarts breve fra Mannheim til sin far er små glansstykker i skjult ros til Aloysia. Den 24. marts skriver han:

"Mademoiselle Weber sang to arier af mig: 'Aer tranquillo' fra *Il re pastore* og den nye, 'Non so d'onde viene'. Med den sidstnævnte gjorde min kære frk. Weber sig og mig en ubeskrivelig ære. Alle sagde, at ingen arie endnu havde rørt dem så meget som denne. Men hun sang den også således, som man skal synge den. Lige så snart arien var slut, råbte [koncertmesteren og komponisten] Cannabich: 'bravo, bravissimo maestro, veramente scritta da maestro [i sandhed skrevet af en mester]'. Her hørte jeg den for første gang med instrumenter. Jeg ville ønske, at De også havde hørt den, men således som den dér blev fremført og sunget, med denne akkuratesse i smag, piano og forte. Hvem ved, måske hører De den alligevel engang – det håber jeg. Orkestret holdt ikke op med at rose arien og tale om den."

Teksten er fra *L'Olimpiade*, hvis handling Metastasio har hentet hos Herodot. Den kretiske prins Licida bliver dømt til døden for et mislykket attentat på kong Clistene af Sikyon. Da kongen møder Licida bliver han mærkværdigt og uforklarligt bevæget, hvilket han i recitativet og arien fortæller om til sin

fortrolige, Alcandro. Hvad kong Clistene ikke ved, er nemlig, at Licida faktisk er hans egen søn.

I recitativet udtrykker han sin forundring over, at Licidas ansigt, blik og stemme fremkaldte en sådan "uventet skælven" (palpito improvviso), og på disse ord hører vi en skælven i orkestret (fortepiano-accenter og 32-dele).

Efter strygerrecitativet, der i øvrigt er komponeret til sidst, følger arien, ledsaget af 2 fløjter, 2 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn og strygere. Mozart har givetvis været henrykt for chancen for at få klarinetter med i sit orkester, for han var meget glad for dette instrument. Senere samme år, den 3. december, skriver han fra Mannheim til sin far: "Ak, hvis vi blot også havde klarinetter [i orkestret i Salzburg]! De kan ikke forestille Dem, hvilken vidunderlig virkning en symfoni med fløjter, oboer og klarinetter har."

Den varmtføjte musik i A-delen i denne da capo-arie omhandler det samme som recitativet, dvs. forundringen over den "ømme følelse", som kongen ikke ved hvorfra kommer. I den kontrasterende, mere dramatiske B-del, allegro agitato, fastslår han, at disse modstridende følelser i hans hjerte ikke kun kan skyldes medlidenhed. Læg herefter mærke til overgangen tilbage til A-delens musik, der er meget elegant lavet.

Men Raaff fik dog også sin koncertarie, en stor en endda: [Se al labbro mio non credi KV 295](#), og Mozart fortæller sin far om det i det allerede omtalte brev af 28. februar 1778: "I går var jeg hos Raaff og bragte ham en arie, som jeg i disse dage har skrevet til ham. [...] Han syntes overordentligt godt om arien. Sådan en mand må man omgås ganske særligt med. Jeg valgte med flid denne tekst, fordi jeg vidste, at han allerede har en arie med disse ord, og derfor vil han lettere og villigere synge den. Jeg sagde til ham, at han oprigtigt skulle sige til mig, hvis den ikke duede til ham, eller han ikke kunne lide den, og at jeg ville ændre den, som han vil, eller også lave en anden. 'For Guds skyld ikke', sagde han, 'arien må forblive, som den er, for den er meget smuk, blot beder jeg Dem om, at De forkorter den lidt til mig, for jeg er ikke længere så godt i stand til at holde tonerne.' 'Af hjertet gerne – så meget, De vil', svarede jeg. 'Jeg har med flid gjort den en smule længere, for skære bort kan man altid, men at føje noget til, er ikke så nemt.' Efter at han havde sunget den anden del, så tog han sine briller af, så fast på mig og sagde – 'Smuk, smuk! Det er en smuk anden del', og han sang den tre gange. Da jeg gik, så takkede han mig meget høfligt, og jeg forsikrede

ham til gengæld om, at jeg vil arrangere arien, så han helt sikkert gerne vil synge den."

Kærlighedsarien, der stammer fra Johann Adolf Hasses *Artaserse*, er rigt instrumenteret med 2 fløjter, 2 oboer, 2 fagotter, 2 horn og strygere, men hører ikke til blandt Mozarts mest originale. Den er lidt farveløs – kunne det hænge sammen med det forhold, at Raaff på dette tidspunkt var lidt på retur stemmemæssigt? Den blev, som man kan se i Mozarts brev og i manuskriptet, forkortet på ønske fra Raaff. At han var en berømt sanger, fremgår tydeligt af Mozarts ærbødige opførsel, og Anton Raaff kom i øvrigt to år senere til at synge titelpartiet i uropførelsen af Mozarts *Idomeneo*.

I Mannheim skrev Mozart også [Basta, vincesti – Ah non lasciarmi, no KV 486 \(295a\)](#) for sopran og orkester i februar 1778. Endnu engang er der tale om en Metastasio-tekst, her fra *Didone abbandonata* (Den forladte Dido) – et velkendt emne i kunsten.

Den trojanske helt Aeneas og Karthagos dronning, Dido, bliver forelskede, men han vil forlade hende. Dido bliver først rasende, men da han minder hende om deres kærlighed, forsøger hun i stedet at *bede* ham om ikke at forlade hende.

I recitativet mærker man ikke vrede – udtrykket er lidt afmattet, måske svarende til Didos opgivende holdning? Fraserne er også kortåndede – muligvis kan hun ikke samle sig?

Arien er måske ikke så umiddelbart fængende som mange andre af Mozarts koncertarier, men den åbner sig for den opmærksomme lytter.

Læg mærke til det ultrakorte, meget virkningsfulde forspil og læg mærke til afsnittene med det mærkværdigt pulserende akkompagnement i første strofe. Læg også mærke til afsnittene med den inderlige strygernesats og afsnittene med den tætte blæsersats. Første strofe lyder: "Ak, forlad mig ikke, nej, du min tilbedte. Hvem skal jeg have tillid til, hvis du bedrager mig?"

Anden strofe er ariens hjerte musikalsk med smertefyldt musik: "Skulle jeg sige farvel til dig, ville livet svinde bort fra mig, fordi jeg ikke ville kunne leve i sådanne lidelser."

Kort før Mozart vender tilbage til første strofes tekst, indsætter han et par takters allegrorecitativ, "Ak, nej, forlad mig ikke", og først derefter følger repetitionen af A-delen, der imidlertid viser sig at være meget mere end en repetition: Musikken er stærkt – og smukt – varieret i forhold til første A-del.

Hele arien er sordineret i violinerne og bratscherne, men i den sidste frase beder Mozart om, at sordinerne fjernes, og man får en fornemmelse af at vende tilbage til virkeligheden efter den drømmende-dæmpede klang.

Arien er skrevet til Dorothea Wendling, der hørte til den musikalske Wendling-familie, som Mozart lærte at kende i Mannheim. At skønne efter den musik, Mozart har skrevet til hende, har hun været en sangerinde i særklasse, og hun var også meget berømt i sin samtid. Mozart kom til at møde familien igen, da hoffet – og dermed også musikerne – var flyttet til München, hvor hans opera *Idomeneo* blev uropført, og hvor han skrev Ilia-partiet til netop Dorothea Wendling.

Mozart *kom* til Paris, men det blev jobmæssigt en fiasko, og tilmed døde hans mor den 3. juli 1778. Senere samme måned begyndte han på en koncertarie til Aloysia, [Popoli di Tessaglia! – Io non chiedo, eterni Dei KV 316 \(300b\)](#), men den 26. september rejste han fra Paris og gjorde åbenbart først scenen færdig, da han i løbet af denne hjemrejse var i München, hvor han ankom juledag. Han har dateret manuskriptet med München, 8. januar 1779.

Teksten er fra Glucks succesfulde *Alceste*. Scenen, som Mozart har udvalgt, foregår i begyndelsen af operaen, hvor man for første gang møder titelrollen, dronning Alceste (Alkestis), der kommer frem for at tale til folket, som sørger over, at hendes ægtemand, kong Admeto (Admetos) af Thessalien, ligger for døden. Her er et godt eksempel på, at den dannede koncertgænger har kendt historien og har kunnet relatere den løsrevne koncertarie til situationen i handlingen.

Orkestrets musik i det store recitativ er særdeles udtryksfuld, men det er som om, der mangler noget menneskelighed – personen forbliver en stivnet opera seria-type. Selve arien er en bøn til guderne om nåde.

Det er en såkaldt rondò-arie, dvs. en stor og ofte emotionelt betydningsfuld arie, der typisk blev givet til hovedrolleindehavere, og som består af en langsom del og en hurtig del. Den var meget yndet på Mozarts tid og må i øvrigt ikke forveksles med rondoformen, som vi især kender fra instrumentalmusik. Rondò-rier har ofte et vist indslag af bravour, således at de kan vise, hvad sangeren kan, og dette gør sig også gældende for denne arie, der har mange koloraturer, undertiden i duet med oboen og fagotten, der arien igennem får en quasi-koncererende rolle. Det høje leje er meget eksponeret, og to gange jager Mozart



sopranen helt op på g'et over det høje c. Det er det højeste, han nogensinde skrev for en sopran, og det får desværre altid for meget opmærksomhed, men trods udvendigheden er det en yndet arie for sangerinder.

På manuskriptet skrev Mozart: "til frøken Weber", altså Aloysia, hvis store karriere var godt i gang. Hun var på dette tidspunkt blevet prima donna ved hofteatret i München, og allerede året efter blev hun ansat i Wien. Arien er et show off-stykke for hende og vidner om hendes særlige stemme, dvs. den store elasticitet og ekstreme højde.

Den 30. juli 1778 skriver den 22-årige Mozart galant til den 18-årige Aloysia fra Paris, at scenen er halvt færdig, og "hvis De vil være glad for den – som jeg er – vil jeg kunne kalde mig lykkelig". Senere betoner han med forelsket overdrivelse, "at blandt mine kompositioner i denne genre, må jeg erklære, at denne scene er den bedste, jeg har lavet i mit liv."

De mødtes igen i München i forbindelse med Mozarts hjemrejse, men da var forholdet fra Aloysias side åbenbart kølnet. Da Mozart senere flyttede til Wien, var hun blevet gift med skuespilleren Joseph Lange.

Mozart kom nogle år efter til München igen i forbindelse med færdiggørelsen og uropførelsen af sin opera *Idomeneo*, Det var formodentlig her, at han i januar 1781 komponerede [Ma che vi fece, o stelle – Sperai vicino il lido KV 368](#), endnu engang med tekst fra Metastasios *Demofonte*. Man ved desværre ikke, hvem Mozart har komponeret bravourarien til, men sværhedsgraden og udtrykket kan få en til at gætte på, at den var til Dorothea Wendlings svigerinde Elisabeth Wendling, som han skrev det forrygende Elektra-parti i *Idomeneo* til.

Kronprins Timante, der i hemmelighed er gift med Dircea, skal giftes med den frygiske prinsesse Creusa og udtrykker sin bestyrtelse i recitativet.

Arien falder i flere tekstbestemte afsnit. Efter et langt og roligt forspil synger kronprins Timante roligt: "Jeg troede, at stranden snart var nær, jeg troede, at vinden var beroliget." "Men" – og her slår musikken over i en vild allegrosats med halsbrækkende spring og koloraturer – "jeg føler mig på ny revet ud blandt stormene."

Efter de rolige vinde og stormene kommer et nyt billede, der farvelægges med bl.a. strygertremolo og forte-piano-accenter: "Og imens jeg vil redde mig fra en lumsk klippe, støder jeg på en anden klippe, der er værre end den første."

Herefter indtræder der pludselig ro, når Mozart gentager recitativets første tekstlinjer. Dernæst kommer de rolige vindes musik, og arien slutter med endda forværrede storme.

*Idomeneo* var bestilt af kurfyrst Karl Theodor i München, hvor Mozart mødte den unge, 18-årige grevinde von Paumgarten. Hun var kurfyrstens "officielle" elskerinde og havde dermed indflydelse, hvilket kunne være nyttigt, og så må hun derudover have været en dygtig (amatør)sangerinde. For til hende skrev han den dejlige scene [Misera, dove son! – Ah! non son io che parlo KV 369](#), som han også selv har holdt af, for man kan se ud af hans bevarede breve, at han også opførte den senere, da han boede i Wien.

I recitativet og arien, der er hentet i Metastasio's *Ezio*, klager den romerske patricierdatter Fulvia over, at hendes elskede, generalen Ezio, er blevet henrettet for at have begået et attentat mod kejseren (det er imidlertid Fulvias far, der står bag attentatet).

Den første, længere del af recitativet er musikalsk en højgående kvindes højstemte klage over sin ulykkelige situation, sammenbundet af et prægnant, faldende tema i violinerne.

Da hun tænker på sin elskede Ezio (*E lo sposo innocente*) kommer et harmonisk ryk, der får musikken til at smelte: "Og min uskyldige brudgom har jeg hele tiden for mit blik." Den stille, varme frase følges op af en fuld orkestersats af smerte, og på trods af de få takter, det varer, gør det et stort indtryk: "Oh skæbnesvangre billeder! Oh minder! Oh pinsel! Og det er mig, der taler, jeg ulykkelige, og jeg ånder?"

Overgangen mellem recitativet og arien er meget udsøgt, næsten sømløs (og volder nogle sangerinder vanskeligheder). Arien er en rondò, og musikken til ariens langsomme del er en særegen blanding af skønhed og smerte. – "Ak, det er ikke mig, der taler, det er den grusomme smerte, som kløver mit hjerte, og som får mig til at tale i vildelse."

I den hurtige del, hvor også en bid af teksten fra den langsomme del gentages (hvilket der ikke er noget usædvanligt i), synger Fulvia: "Den tyranniske Himmel tager sig ikke af den smerte, i hvilken jeg befinder mig. Jeg kræver et lyn af den, men den har ikke noget lyn." Musikken er blevet mere fast i udtrykket, og Mozart skifter desuden til lige taktart. Alt i alt virker det som en optrapning af smertefølelsen. De to første gange, hun beder om et lyn (un

fulmine gli chiedo), bygger musikken op og afslutter med en fanfareagtig, instrumental forte-takt, hvorefter der følger næsten stilhed, idet der, skuffende, ikke kommer noget lyn (e un fulmine non ha).

Værket blev færdigt den 8. marts 1781, og fire dage senere rejste Mozart fra München til Wien på befaling af sin arbejdsgiver, fyrstbiskoppen i Salzburg.

## Wien og Prag

Nogle få uger efter ankomsten i Wien skrev Mozart [A questo seno deh vieni – Or che il cielo a me ti rende KV 374](#) til en koncert hos fyrstbiskoppens far, hvor den blev sunget af den velrenommerede soprankastrat Francesco Ceccarelli den 8. april 1781. Ceccarelli var også ansat hos fyrstbiskoppen og var i øvrigt en god ven af Mozart-familien.

Teksten stammer fra opera serien *Sismano nel Mogol* (Sismano hos mogulerne) af Giovanni Paisiello. Mozart hørte uropførelsen i januar 1773 i Milano, og hans arie er ligesom Paisiellos en rondo-arie, dvs. med et tema, der kommer igen et antal gange. Emnet og dermed udtrykket i den kønne rondotema-glædesmusik, som prinsesse Zeïra bliver ved med at vende tilbage til, er gensynet med sin elskede, kong Sismano: "Nu hvor Himlen giver mig dig tilbage, du elskede del af mit hjerte, kan min glæde ikke forstå den, som ikke ved, hvad kærlighed er." (At det var en soprankastrat, der sang uropførelsen har vakt en del undren hos musikforskere. En af forklaringerne kunne være, at det oprindeligt var en anden, der skulle have sunget koncerten.)

En måneds tid senere kom det til det berømte brud med fyrstbiskoppen. Mozart blev i metropolen Wien resten af sit liv, hvilket er vigtigt i forbindelse med vokalmusik, operaer såvel som koncertarier og andre vokalværker, og for Mozarts enestående evne til at skrive for den menneskelige stemme, for der var mange fremragende sangere i Wien.

Den søde tyske syngespil-sopranarie [Nehmt meinen Dank KV 383](#) er skrevet samtidig med, at Mozart komponerede sit tyske syngespil *Bortførelsen fra Seraillet* og er dateret 10. april 1782.

Forfatteren til den lidt flade tekst kendes ikke, men det er en taksigelse, så det er nærliggende at gætte på, at den var beregnet til en særlig fest- eller afskedsforestilling. At arien skulle være skrevet til Aloysia, som det tidligere er

blevet hævdet, er der ikke noget belæg for, og den ligner heller ikke de øvrige værker, som Mozart har skrevet til hende.

Den indtagende orkestersats består af fløjte, obo, fagot og strygere. Strygerne spiller graciøst pizzicato med undtagelse af strofernes midterlinjer, hvor Mozart med bedårende lysvirkning skifter til strøgne strygere.

I Wien blev Mozart gift med Constanze Weber og dermed svoger til Aloysia Weber, der som nævnt i mellemtiden var blevet gift, nu hed Aloysia Lange og var en fejret sangstjerne.

Hendes mand, skuespilleren Joseph Lange, var tillige amatør-maler og malede bl.a. et portræt af Mozart, som han ganske vist ikke blev færdig med, men som ikke desto mindre anses for at være det mest vellignende Mozart-portræt.

Arien og recitativet [Mia speranza adorata! – Ah non sai qual pena sia KV 416](#) er dateret "Wien, den 8. januar 1783" og er skrevet til Aloysia. Arien har da også de samme kendetegn som de øvrige arier til hende. Desværre mangler musikken noget prægnans, og værket er ligesom den foregående Aloysia-arie noget udvendigt.

Teksten stammer fra Pasquale Anfossis opera *Zemira*, hvor den dødsdømte Gandarte tager afsked med sin elskede Zemira. (Undervejs taler han også til nogle af stykkets andre personer, men det får ikke afgørende indflydelse på det musikalske.)

Recitativet er for strygere med en enkelt tilføjelse, nemlig en obo, der bl.a. har en lang, udholdt tone over et gående strygerakkompagnement, først ved afskedsfrasen "Anima mio, io più non ti vedrò" (Du, min sjæl, jeg ser dig aldrig igen), hvor tonen videreføres i en enkel frase, og slutteligt ved en anden afskedsfrase, "Addio per sempre" (Farvel for evigt). Det er forbløffende, hvilken pragtfuld virkning disse udholdte toner har. Og det er lige så forbløffende, at man i manuskriptet kan se, at Mozart først har tilføjet obostemmen til strygerne senere.

I den hurtige del af rondò-arien lader Mozart Aloysia løbe op og ned, og når det er opad, er det flere gange særdeles langt op! Essensen af arien er indeholdt i de to første linjer: "Ak, du ved ikke, hvilken pine det er, åh Gud, at skulle forlade dig."



*Ufuldstændigt portræt af Mozart ved klaveret, malet af Joseph Lange. Det er sandsynligvis malet 1782/83, dvs. at Mozart er 26-27 år gammel. Oprindeligt var det en miniature med kun Mozarts hoved, og så ca. 1789 udvidede Lange maleriet, men gjorde det ikke færdigt. Mozarts Geburtshaus, Salzburg (Wikimedia Commons – Никитин Воробьев).*

Aloysia Lange sang arien ved en offentlig koncert den 11. januar 1783, og den var blevet færdig tre dage tidligere, hvor Mozart skriver til sin far, at han ikke har tid til at skrive, "fordi jeg i aften skal gøre en rondò-arie færdig til min svigerinde Lange, som hun på lørdag skal synge ved en stor akademikoncert i Mehlgrube."

Et par måneder senere sang Aloysia den også ved en akademikoncert, arrangeret af Mozart i Burgtheater den 23. marts 1783, og man ved desuden, at

hun sang den ved en særlig koncert, som hun og søsteren Constanze, der var på en fælles koncertturné efter Mozarts død, arrangerede i Gewandhaus i Leipzig den 11. november 1795.

"For tiden må jeg være helt kortfattet og kun skrive det nødvendigste, for jeg har ret så meget at lave", skriver den travle søn til sin far den 21. juni 1783. Mozart var i gang med at skrive indlægsarier til Pasquale Anfossis buffo-opera *Il curioso indiscreto* (Den indiskrete nysgerrige), der var blevet uropført i Rom i 1777 og hentede sit emne i Cervantes' *Don Quixote*. Den blev hyppigt spillet og skulle nu også op i Wien. Aloysia Lange skulle synge det kvindelige hovedparti, Clorinda, og Mozart lavede, dvs. skræddersyede to nye arier til hende til henholdsvis 1. og 2. akt.

Den første af opførelserne i Burgtheater var den 30. juni. Mozart giver sin far en fyldig omtale af premieren i et brev den 2. juli og konstaterer glad: "Man syntes ikke om andet end de to arier af mig – og nummer to, som er en bravourarie, måtte gentages."

Han skriver også, at han igen var udsat for intriger fra de italienske musikere. Der var en stor og til tider voldsom rivalisering mellem det italienske og det tyske på dette tidspunkt. Mozart fortæller, at "hans fjender var så ondsindede" at udbrede rygtet, at han ville *forbedre* Anfossis opera. "Jeg hørte det. – Jeg lod altså grev Rosenberg sige, at jeg ikke ville udlevere arierne, med mindre følgende blev trykt med i librettoen såvel på tysk som italiensk". Og så skriver Mozart hele den lange notits af, som faktisk kom med i den trykte libretto. Heri står der, at arierne nr. 36 og 102 er komponeret af Mozart og skrevet til Signora Langes kunnen, idet Anfossis arier var skrevet til en anden sangerindes kunnen (vi ser dermed igen det at skræddersy musik til sangerne).



*Aloysia Lange (1760-1839) i Grétrys opera Zémire et Azor. Udover Mozarts koncertarier sang hun også flere af hans operaroller, herunder Konstanze i genoptagelsen af Bortførelsen fra Seraillet, Donna Anna ved wienerpremieren på Don Giovanni og Madame Herz i uropførelsen af Teaterdirektøren. Portræt af Johann Essaias Nilson 1784 (Wikimedia Commons. – Petermichaelgenner).*

Notitsen nævnte også den "allerede meget kendte neapolitaners [altså Anfossis] berømmelse." Og Mozart triumferer i sit brev: "Det blev trykt med – og jeg udleverede arierne, som gjorde såvel mig som min svigerinde usigelig stor ære – og d'herrer fjender er helt bestyrtede!"

Nogle mener, at Aloysias stemme sandsynligvis ikke har været så stor, men hendes fine højde kan man høre igen i den usædvanligt smukke første indlægsarie [Vorrei spiegarvi, oh Dio – Ah conte, partite KV 418](#), og

akrobatikken (her bl.a. op til e over det høje c) virker i denne arie meget mere musikalsk integreret end i de foregående arier.

Clorinda bliver udsat for en troskabsprøve. Hendes brudgom får sin ven, grev di Ripaverde, til at gøre kur til Clorinda. I grevens andet forsøg begynder Clorinda at vakle, og Clorindas arie består af to følelser, nemlig en skjult tilståelse af sin kærlighed til greven ("Mit hjerte må ikke gløde for den, som gerne vil have kærlighed") og smerten over at svigte.

Arien falder i en langsom og en hurtig del. Orkestersatsen for 2 oboer, 2 fagotter, 2 horn og strygere er i den langsomme del et sandt mirakel: Et florlet, pizzikeret akkompagnement i 2. violiner, bratscher, celloer og kontrabasser. Lange blæserakkorder. Små melodiske stænk i de sordinerede 1. violiner og – ikke mindst – en koncerterende obostemme, der frit svæver over det hele, ligesom den bårne sangstemme.

Den hurtige del er langt kortere end den langsomme del, og Mozart strøg endda også et par af originalens verslinjer (han ændrede ofte i sine tekster). Musikken skifter her fuldstændig karakter, og Clorinda beder hektisk-indtrængende greven om at gå væk og "løbe, flygte langt væk fra mig".

Mozart kaldte som sagt selv den anden af de to arier til *Il curioso indiscreto*, [No, che non sei capace KV 419](#), for "en bravourarie", og en rigtig flot bravourarie er det, som kan få gang i applausen! Dermed er alt egentlig også sagt. Et orkester med trompeter og pauker giver ekstra glans til Clorindas musikalske raseri, der er i gang allerede fra første takt.

Den særdeles fine [Per pietà, non ricercate KV 420](#) er også skrevet som indlæg til *Il curioso indiscreto*, men blev aldrig anvendt i operaen. Arien er skrevet til tenoren Valentin Adamberger, som sang grevens parti. Mozart kendte Adamberger og hans stemme godt. Han havde på dette tidspunkt base i Wien, hvor han havde sunget den mandlige hovedrolle Belmonte i *Bortførelsen fra Seraillet*, og i München havde han været ypperstepræsten i *Idomeneo*.

At arien blev strøget, skyldes de italienske intriger, som Mozart vredt beskriver i sit brev til Leopold af 2. juli 1783. I dette tilfælde er det Salieri, der står bag sagen (og dermed lever op til det ellers ikke helt korrekte ry, han har fået via *Amadeus*-filmen). Med en løgn får han Adamberger til ikke at ville synge arien, og Adamberger udtaler endda, at han er berømt nok til ikke at behøve at synge musik, der er særligt skrevet til ham... "Hvad var resultatet



deraf?", spørger Mozart. "Det, at han ikke blev en succes, som det heller ikke ville være muligt andet!"

Mozart er vred på Adamberger: "Nu fortryder han, men for sent. – For hvis han i dag ville komme og bede mig give ham rondøen, så ville jeg ikke længere give den fra mig. – Jeg kan meget godt bruge den i en af mine egne operaer."



*Valentin Adamberger (1743-1804), silhuet af Hieronymus Löschenkohl fra ca. 1786 (Wien Museum Inv.Nr. 55577/2, Wien Geschichte Wiki, DYN.lanmushot).*

Greven, der skal lave troskabsprøven for sin ven, er – det kommer ikke som en overraskelse for os – blevet forelsket i Clorinda. På dette sted i operaen er han blevet skinsyg og svarer undvigende på en bekendts spørgsmål: "Vær venlig ikke at søge efter min kvals årsag. Jeg føler den så grusomt i mig, at jeg ikke engang selv kan forklare den."

Hovedtemaet er smukt, og endnu smukkere og indsmigrende er den melodiske vending, da greven senere i teksten overvejer de forskellige udveje, der ikke nytter noget, "hvis jeg ikke finder det, som jeg kan håbe på" (Se non trovo in che sperar). Denne pragtfulde frase, som i begyndelsen er ført unisont med violinerne, får vi desværre kun at høre én gang.

I rondøens hurtige del, hvor greven ønsker at dø, er det værd at lægge mærke til de første gange, greven kalder på døden (Chiamo solo), der opfølges af blæsersvar/blæserekkoer.

Mozarts vrede må have fortaget sig, for senere samme år skrev han koncertarien "Misero! O sogno – Aura, che intorno spiri" KV 431 til Adamberger, og i 1785 sang Adamberger tenorpartiet i *Maurerfreude*-kantaten KV 471 og tenorpartiet i kantaten *Davidde penitente*, og året efter var han Vogelsang i *Teaterdirektøren*. Hvis man samlet betragter alt, som Mozart har skrevet til Adamberger, giver det et billede af en særdeles dygtig og meget udtryksfuld sanger.

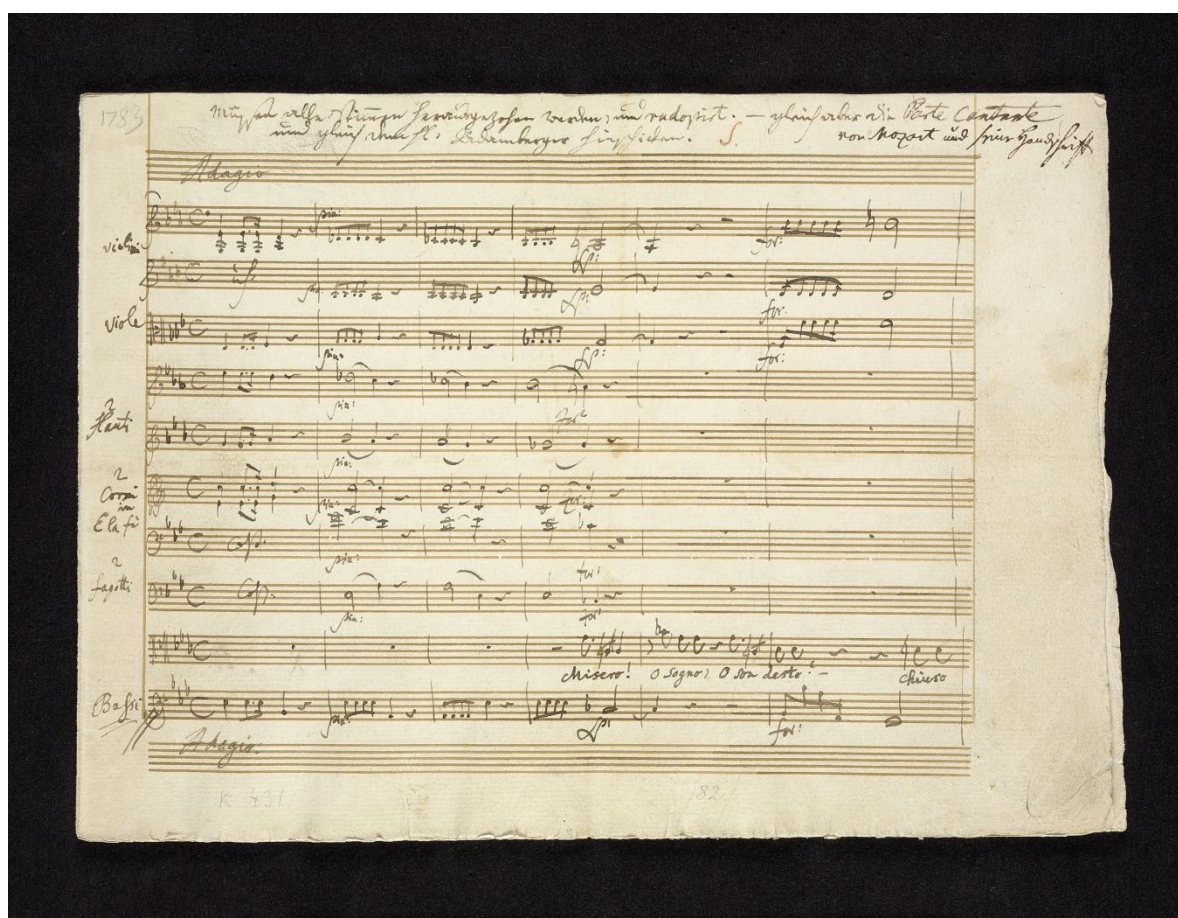
En anden populær sanger i Wien var bassen Ludwig Fischer, der var den første Osmin i *Bortførelsen fra Seraillet*. Mozart syntes også godt om ham, og det er rimeligt at gætte på, at recitativet og arien [Così dunque tradisci – Aspri rimorsi atroci KV 432 \(421a\)](#) er komponeret til ham, formodentlig i Wien i 1783. Teksten er hentet i Metastasios *Temistocle*, hvor den persiske fyrste Sebaste er oprørt over at være blevet afsløret i sine planer om at erobre tronen. Om det er en koncertarie eller en indlægsarie, ved man ikke.

Recitativet og arien [Misero! O sogno – Aura, che intorno spiri KV 431 \(425b\)](#) er imidlertid helt bestemt til koncertbrug. Værket har givet anledning til en del hovedbrud, og først for relativt nyligt lykkedes det den amerikanske musikvidenskabsmand John A. Rice at finde tekstkilden, nemlig en fiasko-opera af den inferiøre, italienske komponist Giacomo Rust, *L'isola capricciosa*, uropført i Venedig i 1780.

Man har tidligere regnet med, at teksten stammede fra en opera seria, men Rusts værk er faktisk en opera buffa. Selve den (ombra-)scene, som Mozart har komponeret, er imidlertid alvorlig og uden buffa-præg, og det er Mozarts musik også. Den tekstforfatter – eller Mozart selv – som har lavet en del ændringer i den knudrede tekst, har tillige ændret den syngendes køn fra at være en kvinde til at være en mand. Alle forbindelser til den oprindelige, forvrøvlede opera er forsvundne, og publikum i Wien vil overhovedet heller ikke have været bekendt med den oprindelige situation. Det er dermed blot en virkningsfuld scene, hvilket formodentlig netop er det, som den dramatisk sikre Mozart har set, da han skulle komponere noget til sin Adamberger.

Orkestret indleder med majestætiske akkorder. Tenoren sætter sørgmodigt ind: "Jeg stakkel! Drømmer jeg, eller er jeg vågen? Vejen til udgangen er lukket." Mozart begynder herefter en mageløs stemningsmættet musik med egenartige figurer i de lyse fløjter og mørke fagotter. "Skal jeg altså, oh stjerner, slutte mine dage alene i dette indelukkede, af skygger beboede sted, der er tavst og bedrøveligt, og hvor man i nattens rædsel ikke hører andet end de klagende stemmer af natlige fugle?" Alene disse takter ville være hele kompositionen værd!

Tempoet skifter nu til allegro med tilføjelsen "risoluto", dvs. beslutsomt, og forte-musikken får tilsvarende en beslutsom karakter: "I skændige, luk denne helvedsdør op. I ubønhørlige, luk op, luk op." Men der bliver ikke lukket op – nogle andante-takter, der står i stærk kontrast til det foregående, giver med en mærkværdig, gentaget tone i violinerne indtrykket af et manglende svar og en udeblivende aktion. "Ingen hører mig, ingen hører mig." Afdæmpet og meget udtryksfuldt slutter tenoren recitativet med: "Og kun et medlidenhedsfuldt ekko svarer skjult i disse klippehuler på mine bedrøvede ord. Og skal jeg dø her? Ak, kunne jeg, oh Gud, i det mindste i disse sidste, bitre suk tage den sidste afsked med min elskede."



Et herligt øjebliksbillede fra værkstedet: Da Mozart er færdig med noderne, skriver han øverst her på første side: "Alle stemmer skal skrives ud og kopieres – ligeså sangstemmen og straks sendes til hr. Adamberger." Manuskriptet befinder sig i privatbiblioteket Pierpont Morgan Librarys storslåede samling i New York (Recit.: Misero! o sogno!, p. 1, Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791, Misero! o sogno – Aura, che intorno spiri, K. 425b/431 : autograph manuscript, 1783?, Aura, che intorno spiri, Cary 412, <https://www.themorgan.org/music/manuscript/115403/1>).

Så begynder arien, der består af en langsom og en hurtig del. I den underskønne langsomme del beder tenoren de blide vinde bringe hans suk til hende, han tilbeder – "Sig til hende, at jeg dør for hende, og at hun aldrig ser mig mere." Musikken strømmer med et trioliseret akkompagnement, kun afbrudt af udtryksfulde hvilepunkter. I det sidste af den langsomme del introducerer Mozart en ny, ligeledes uimodståelig skrivemåde, hvor en blæsersats veksler

med strygersats for derefter at forenes i en musikalsk intensivering, før den hurtige ariedel går i gang. Tekstens fokus skifter fra den elskede til hans egen situation, hvor der i Mozarts musik endda er plads til yderligere tilspidsninger undervejs: "Jeg har tusind spøgelser omkring mig og lyden af forskellige stemmer. Hvilket grufuldt sted at være, hvilken ny grusomhed. Hvilken barbarisk skæbne, hvilken smertefuld situation. Jeg klager, jeg sukker, ingen hører mig. Jeg kan ikke se nogen i denne alvorligste nød. Jeg kan ikke håbe på en udvej, jeg kan ikke finde nogen medlidenhed." Mozart når i dette værk dybder, som vi sjældnere finder i koncertarierne end i hans operaer.

Hvornår Adamberger har uropført arien, er der megen tvivl om, men nodepapiret, det er skrevet på, begyndte Mozart at bruge i 1782, og værket er ikke med i Mozarts egen værkfortegnelse, som han begyndte på i januar 1784, så dateringen må ligge derimellem.

Også Mozarts næste koncertarie er i særklasse. Den engelske sopran med det – i kunstnerkredse så gunstige – italienske efternavn Nancy Storace skulle tilbage til England, og det var sandsynligvis til hendes afskedskoncert i Theater am Kärntnertor den 23. februar 1787, at Mozart skrev [Ch'io mi scordi di te – Non temer amato bene KV 505](#).

Den 27. december 1786 noterer Mozart koncertarien i sin værkfortegnelse og tilføjer: "Til Mademoiselle Storace og mig".

Det usædvanlige ved denne koncertarie er, at den udover sangerinden også involverer et soloklaver. Man regner med, at Mozart selv spillede klaverstemmen ved koncerten – den var jo skrevet "Til Mademoiselle Storace og mig"...

Joh. Chr. Bach havde faktisk tidligere lavet noget lignende, som Mozart muligvis kendte til, nemlig et arrangement af Michele Mortellaris "Ebben si vada – Io ti lascio" fra *Arsace* til stjernekastraten Giusto Fernando Tenducci (Senesino) i 1778. Han tilføjede obligate stemmer for obo og for klaver (som Bach selv spillede ved Tenduccis koncert i London).



*Portræt af Nancy Storace (1765-1817), der var fejret Wien og havde været den første Susanna i Figaros bryllup. Udover at være en dygtig sangerinde var hun også kendt som en dygtig skuespillerinde. Håndkoloreret kobberstik af Pietro Bettelini, 1788, Goethe-Universität Frankfurt am Main (Wikimedia Commons – Adam Cuerden).*

Teksten til Mozarts koncertarie er med nogle ændringer i recitativet hentet fra hans egen opera *Idomeneo*, som han samme år havde revideret til opførelser i Wien. Arieteksten er egentlig prins Idamantes – han forklarer sin elskede Ilija, at han ikke elsker Elektra, men kun hende. I kompositionen til Storace er teksten ændret til, at det er en kvinde, der taler, og det musikalske udtryk er langt fra *Idomeneos* univers.



I januar 1784 begyndte Mozart at lave en fortegnelse over sine værker, som han førte resten af sit liv. I venstre side skrev han dato, værk og besætning og i højre side såkaldte incipits, dvs. de første nodetakter. På billedet her er vores arie nederst.

Efter Mozarts død blev den uvurderlige fortegnelse solgt af Constanze. Den seneste privatejer var forfatteren Stefan Zweig, der var en stor manuskriptsamler. Hans arvinger donerede i 1986 hans samling til British Library i London, som billedet er gengivet med venlig tilladelse fra (© British Library Board, Zweig MS 63, ff 010r).

I strygerrecitativet kastes vi ind i situationen med det samme: "At jeg skulle glemme dig?", spørger hun og afviser det kort efter: "Mit liv ville så være værre end døden!"

Med et heroisk omsving i musikken, allegro assai, erklærer hun: "Døden kan komme – jeg afventer den uforfærdet." Og med en gribende, sorgfuld tone i musikken, andante, overvejer hun derefter, hvordan hun "skulle kunne bære det", hvis hun skulle forsøge at elske en anden. – "Ak, jeg ville dø af smerte".

Nu er recitativet ovre, og efter en kort, men udsøgt overgang, hvor blæserne, dvs. 2 af Mozarts elskede klarinetter samt 2 fagotter og 2 horn, gør deres entré, begynder rondø-ariens langsomme del, og først nu – man skal endelig lægge

mærke til effekten ved, at det først er nu! – sætter klaveret ind. Klaveret fører endda an med den melodi, som kort efter tages op af sangerinden.

Hovedbudskabet i ariens langsomme del er de to første linjer i teksten: "Frygt ikke, kære elskede – dette hjerte vil altid være der for dig", og denne klangskønne forsikring vender hun også tilbage til efter musikalsk mere dramatiske sideblikke til smerten og til sin elskedes suk.

Fortvivlelsen bryder imidlertid igennem i musik og tekst til sidst, idet hun anråber de grusomme og ubarmhjertige stjerner (Stelle barbare etc.), og herefter begynder ariens hurtige del.

Musikken får lov at folde sig ud i sangstemmen og klaverdelen – "I skønne væsener [dvs. stjernerne], som ser mine smerter i dette øjeblik. Sig mig, om et trofast hjerte kan bære en sådan kval."

Undervejs i ariens hurtige del er der også delvise gentagelser af den fortvivlede anråbelse (Stelle barbare etc.) samt – som det ofte sker i rondò-arianer – et tilbageblik på ariens langsomme del. Men musikken vender tilbage til udgangspunktet, og hovedindtrykket her til sidst er en vidunderlig, ligeværdig og varm musiceren for både sopranen og for klaveret – en bemærkelsesværdig syntese af Mozarts talent for at skrive for sopranstemmer og skrive for klaverer.

Også til en koncert i Kärntnertortheater, den 21. marts 1787, arrangeret af ham selv, skrev Mozart [Alcandro, lo confesso – Non so d'onde viene KV 512](#).

Teksten havde han komponeret en gang tidligere, nemlig til Aloysia Weber. Nu var det til bassen Ludwig Fischer, der som nævnt var en populær sanger og den første Osmin i *Bortførelsen fra Seraillet*, og som Mozart muligvis havde lavet koncertarien "Così dunque tradisci – Aspri rimorsi atroci" KV 432 (421a) til.

Recitativet er ret konventionelt, og arien er overraskende konturløs med kuriøs melodik og bl.a. megen kromatik og mange koloraturer. I den hurtige midterdel skifter Mozart til en sælsom 6/8-taktsmusik med en snert af gammeldags orkesterpolyfoni. Fischers stemmeomfang var tydeligvis imponerende, og at få yderligere et indtryk af den første Osmin er nok det mest interessante ved denne arie.

Til gengæld er Mozarts næste koncertarie, [Mentre ti lascio, oh figlia KV 513](#) en særdeles fin vennegave. Teksten til denne meget afholdte basarie bliver sædvanligvis angivet til at stamme fra Giovanni Paisiellos opera seria *La disfatta*



*di Dario* (Dareios' nederlag), der blev uropført i 1776, men sagen synes at være mere speget, hvad der imidlertid ikke har nogen betydning for Mozarts arie.

Arien er skrevet til Mozarts gode ven og logebroder Gottfried von Jacquin. Han var amatør, men han må have haft en fin sangstemme, selvom Mozart tydeligvis – og naturligvis – har taget hensyn til ham i sin komposition.

Kong Dario (Dareios 3.) er blevet slået af Alexander den Store og tager afsked med sin datter Stateira, som vakler mellem kærligheden til sin far og kærligheden til Alexander. Det er afskeden, der er det centrale.

Orkestret (fløjte, 2 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn og strygere) indleder med et udsøgt forspil, og skønheden får lov til at have overhånden, selv de steder, hvor der i teksten er tale om smerte, vanvid og rædsel.

Smuk og smertefuld er overgangen "Jeg går... Du græder? Åh Gud" (Parto...), før den hurtige del af arien begynder, i hvis fine musik blæserne rykker længere frem i lydbilledet. Læg bl.a. mærke til klarinetgruppens og fagotgruppens lille "duet" i begyndelsen. Musikken er generelt igen domineret af skønhed på trods af det dramatiske i teksten: "Jeg beder dig om et eneste øjeblik. Oh Gud, hvilken streng plage. Ak, mit hjerte bliver kløvet."

Arien er i hans værkfortegnelse dateret den 23. marts 1787. Senere på året var Mozart i Prag, hvor *Don Giovanni* skulle uropføres. Han var som tidligere nævnt venner med den tjekkiske sopran Josepha Duschek og hendes mand, og Mozart havde ti år tidligere skrevet koncertarien "Ah, lo previdi! – Ah, t'invola – Deh, non varcar" KV 272 til hende.

Josepha Duschek skal tillige have komponeret og været en dygtig pianist, og Mozart og Duschek-familien havde i løbet af årene bevaret kontakten, og det ser ud til, at Mozart og Josepha Duschek også har optrådt sammen i Wien. Hun gjorde meget for udbredelsen af hans musik.



*Der er mange huller i Mozarts biografi, men man kan vanskeligt forestille sig, at han ikke besøgte Josepha og Franz Xaver Duschek i deres kønne villa i Prag, Villa Bertramka, som de havde købt tre år forinden, og som lå i et landligt område lidt uden for Prag. Om han ligefrem boede der, mens han gjorde Don Giovanni færdig, som det ofte hedder sig, er ikke til at vide. Villaen er et museum i dag (Wikimedia Commons –Matěj Bařha).*

Manuskriptet til [Bella mia fiamma – Resta, o cara KV 528](#) er dateret Prag den 3. november 1787, dvs. fem dage efter uropførelsen af *Don Giovanni*. Historien lyder, at Mozart havde lovet Josepha Duschek en koncertarie, men at det ikke var til at få ham til at skrive den ned. Hun spærrede derfor Mozart inde i et haveværelse i deres hus i Prag og erklærede, at han ikke måtte komme ud, før han var færdig med at skrive arien. Han lavede så arien, men betingede sig, at hun kunne synge den fra bladet – ellers måtte hun ikke få den.

Historien er fortalt af Mozarts søn Karl Thomas, der dog kun var tre år gammel på dette tidspunkt og så i givet fald skal have fået den fortalt af Mozart, Constanze eller Duschek'erne, som Constanze bevarede kontakten til, også efter Mozarts død.

Om historien er sand, ved vi ikke, men arien har vi, og hvis hun har skullet synge den fra bladet, er hun *virkelig* blevet sat på en prøve, for den er hundesvær, og sangerinder nærmer sig den med ærefrygt.

Teksten stammer fra Niccolò Jommellis *Cerere placata* (Den formildede Ceres, 1772), som Mozart synes at have kendt. Vi står her med en af de opera seria-scener, hvor den aktuelle situation er resultatet af en lang række indviklede og tilspidsede handlingsstreng. I løsrevet stand, dvs. til koncertbrug, og således som Mozart har komponeret teksten, synes det at være nok at vide, at kong Titano har kidnappet sin elskede Proserpina, og at parret er blevet taget til fange af Proserpinas mor, Ceres, der forviser Titano.

I recitativet og arien, der er Titanos afsked, taler han til både Proserpina, Ceres og hendes rådgiver Alfeo. Det kan virke forvirrende, når man ser det på tryk, men når man hører scenen opført, har den et enhedspræg fra Mozarts hånd, der gør, at afskeden i sig selv bliver nøglen til det hele.

Efter smertenshøjdepunktet "Jeg går... Ak, jeg ulykkelige! Farvel for altid" (Vado... etc.) følger værkets mest bemærkelsesværdige passage, fuld af vanskelige intervaller og udtryksfuld kromatik: "Denne pine, dette skridt er frygteligt for mig" (Quest'affano, questo passo è terribile per me). Er det tekstens frygtelige skridt, vi hører i sangstemmens skridt i disse vanskelige intervaller?

Hvis Josepha Duschek ved bladsangen har troet, at hun havde klaret skærene første gang, tog hun fejl, for passagen kommer i alt i tre, endda forskellige versioner i løbet af arien.

Det er en rondò-arie, så der skal skiftes til hurtigt tempo. Pludselig slår Titanos sind om og dermed også hans musik, der bliver fastere, vred og fuld af koloraturer, idet han spørger efter et tempel og et alter (!), synger om hævn og slutter med: "Dette så bitre liv er ikke udholdeligt længere." Læg mærke til de isoleret udslyngede "no" undervejs.

Det er et bemærkelsesværdigt værk, som altid gør et særligt indtryk, og som der ikke rigtigt findes magen til i Mozart-repertoiret.

Hans næste koncertarie, [Ah se in ciel, benigne stelle KV 538](#), dateret Wien den 4. marts 1788, er igen skrevet til svigerinden Aloysia.

Det er glansfuld musik, som står i sær kontrast til tekstens fortvivlede bøn. Kun lejlighedsvis sniger der sig noget dekorativ smerte ind, og der er med mild

hånd strøet uendelige toneranker ud over arien, der naturligvis også tilgodeser Aloysias høje register.

[Ich möchte wohl der Kaiser sein KV 539](#) er en ukendt, sjov bagatel, som Mozart skrev til Friedrich Baumann, der var en folkekær komiker ved teatret i Wien-forstaden Leopoldstadt, hvor han opførte den strofiske sang ved en akademikoncert 7. marts 1788, to dage efter at den var færdig.

Mozart bruger her den såkaldte "tyrkiske musik", og i orkestret er der derfor også piccolofløjte, bækken og stortromme. Anledningen var dagsaktuel: Østrig var den 9. februar 1788 trådt ind i Tyrkiets krig mod Rusland.

Samme år, den 2. juni 1788, havde Pasquale Anfossis buffo-opera *Le gelosie fortunate* (De heldige skinsyge kvinder) premiere i Wien, to år efter dens uropførelse i Venedig. Mozart lavede den lille, charmerende [Un bacio di mano KV 541](#) i maj 1788. Arien var beregnet til bassen Francesco Albertarelli, som i samme måned sang titelrollen i wienerførsteopførelsen af *Don Giovanni*.

Den ifølge rollelisten rige, "men dumme og morsomme" Dom Pompeo har set den "affekterede rejsende" Monsieur Girò give et håndkys og er forfærdet, men Monsieur Girò belærer ham i arien om manererne i den store verden: Med boblende overbærenhed i orkestret udbryder Monsieur Girò: "Et håndkys undrer Dem, og De vil på den anden side giftes med en smuk pige?" Og med et belærende tonefald, først i blæserne og siden i sangstemmen siger Girò: "De er en smule dum, min kære Pompeo. Gå hen og studér verdens skik og brug." (Voi siete un po' tondo etc.) – Dette tema genfinder man i førstesatsen i Mozarts 41. symfoni, *Jupiter*, som han skrev to måneder senere.

Med elan følger så verdensmandsbetragtningerne: "En mand, som gifter sig med en ung yndighed, må på forhånd give afkald på visse luner. Han bør tillade kvinden fri vilje og bør altid lade dørene være åbne." (Un uom, che si sposa etc.). Lidt tilbageholdt, fortroligt tilføjer han: "Han bør lukke øjnene, ørerne og munden, hvis han ikke vil ligne idioternes konge." (Dee chiudere etc.)

I august og oktober 1789 skrev Mozart i Wien hele tre indlægsarier til sangerinden Louise Villeneuve, hvis stemme Mozart kendte, for han var samtidig i gang med at komponere *Così fan tutte*, hvor han skrev partiet som Dorabella til hende. De tre indlægsarier til hende er fremragende, og alle tre er blevet en del af standardrepertoiret for Mozart-sopraner.

[Alma grande e nobil core KV 578](#) er beregnet til Domenico Anfossis komiske opera *I due baroni di Rocca Azzura* (De to baroner fra Rocca Azzura), der var blevet uropført i Rom i 1783 og skulle have premiere i Wien, hvor den dog kun blev spillet to gange, den 6. og 13. september 1789.

I operaens første akt kommer to damer op at skændes pga. forviklinger, der inkluderer en barons forelskelse i et (forkert) portræt og dermed kurmageri til selvsamme (forkerte) dame, Sandra. Madama Laura synger i allegro-arien om sin egen "storsindede sjæl og sit ædle hjerte" og hendes foragt for Sandra. Musikken er tilsvarende både ædel-smuk og ædel-vred. Men baronen, fortsætter hun, "fortjener ingen tilgivelse. Ja, jeg vil tage hævn", hvilket afstedkommer en forøgelse af tempoet, nogle hævnfulde melodiske forløb og et næsten konstant vredt pulserende ottendedelsakkompagnement.

To måneder senere, dvs. i oktober 1789, skrev Mozart to indlægsarier til Louise Villeneuve til Martín y Solers *Il burbero di buon core* (Den godhjertede gnavpotte). Operaen var med succes blevet uropført på Burgtheater i Wien i januar 1784 og skulle nu spilles igen den 9. november 1789, hvor Mozarts indlægsarier blev brugt for første gang. Det blev til syv forestillinger i genoptagelsen. Operaens libretto var af Lorenzo da Ponte, så derfor kan man formode at indlægsarierne også er skrevet af ham.

Madama Lucilla er i [Chi så, chi så, qual sia KV 582](#) forvirret over den samtale, hun netop har haft med sin mand, Giocondo, der uden grund beder hende om ikke at blande sig i hans anliggender. – "Hvem ved, hvem ved, hvad det er for en bekymring, min elskede har? Om det er vrede, jalousi, frygt, mistanke eller kærlighed."

Den dejlige, varme musik i både sangstemmen og orkestret med de himmelske blæserstemmer (Mozart skriver for 2 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn og strygere) virker nu mere som kærlig bekymring end fortvivlelse, selvom der er fortvivlelse i anden strofes tekst: "Oh guder, I som kender mine rene følelser, tag denne bitre tvivl bort fra mit hjerte."

Mozarts anden indlægsarie til *Il burbero di buon core*, [Vado, ma dove? oh Dei! KV 583](#), var beregnet til 2. akt: Lucilla har i mellemtiden erfaret det, som publikum længe har vidst, nemlig at hendes mand er bankerotten nær. Hans familie mener åbenbart, at det er hendes skyld.

I ariens første strofe, allegro, er det Lucillas fortvivlelse, der kommer til udtryk: "Jeg går, men hvorhen? I guder! Hvis Himlen ikke føler barmhjertighed med hans

kvaler og med mine suk." Det er imidlertid en særdeles smuk og ikke synderligt sjælsflænsende fortvivlelse. Læg dog mærke til fagottens smertensstik hen imod slutningen.

I ariens vidunderligt rolige anden strofe, andante sostenuto, er det hendes kærlighed til Giocondo, hun synger om: "Du, kærlighed, som taler til mit hjerte, led mine skridt. Fjern du nu denne tøven, der får mig til at tvivle."

Indledningen til anden strofe, der samtidig fungerer som en uventet overgang, er magisk med klarinetterne og fagotternes bønfaldende introduktion over et blødt strygertæppe. Senere vender de tilbage med et lignende indskud for derefter at forenes med sangstemmen. Ganske roligt slutter arien, der er en af juvelerne blandt Mozarts koncertarier.

Vi er nu fremme i 1791, Mozarts sidste leveår, hvor han komponerede to operaer, nemlig *La clemenza di Tito* og *Tryllefløjten*. Til bassen Franz Xaver Gerl, der blev den første Sarastro, skrev han om foråret [Per questa bella mano KV 612](#), som han daterede den 8. marts 1791 i sin værkfortegnelse.

Mozart har tilføjet noget så mærkværdigt som en obligat kontrabas, skrevet til Friedrich Pischelberger, der spillede i orkestret på Theater auf der Wieden (hvor *Tryllefløjten* blev uropført). Det er der kommet et spøjst værk ud af. Teksten, som man ikke kender forfatteren til, er én lang kærlighedserklæring, både i den langsomme og i den hurtige del. Man ved ikke, om der er tale om en arie til koncertbrug eller et indlæg til en (buffo)opera, men Gerl får brug for sin Sarastro-dybde.

Hvis historien er korrekt, at Mozart på sygelejet den sidste dag fik besøg af nogle sangere, der prøvede noget af det requiem, som Mozart komponerede på til det sidste, var Franz Xaver Gerl ifølge overleveringen en af dem. Med Mozarts enestående evne til at skrive for den menneskelige stemme – i sine operaer, korværker, lieder og altså også koncertarierne – synes det egentlig meget passende, hvis der har været sangere tilstede i nogle af hans sidste timer.

Koncertarierne er spredt ud over hele hans liv, og det er interessant, at man nok kan lave en vis skelnen mellem tidligere og senere kompositioner, men at Mozarts enestående tidlige modenhed også gør sig gældende for denne genre, således at man vanskeligt kan tale om fællestræk for koncertarier skrevet i hvert af livsafsnittene. Men at der er store kunstværker blandt dem, er forhåbentligt tydeligt efter denne gennemgang.

## LITTERATUR

Anfossi, Pasquale: *Le gelosie fortunate: dramma giocoso per musica*. Appresso Modesto Fenzo, Venezia, 1786. Library of Congress, Washington, <https://www.loc.gov/item/2010663605/>

Balthzersen, Leif V.S.: *Mozarts operaer. En guide*. Aarhus Universitetsforlag, 2015

Corneilson, Paul: "aber nach geendigter Oper mit Vergnügen": *Mozart's Arias for Mme Duschek* in: Libin, Kathryn L. (ed.): *Mozart in Prague: essays on performance, patronage, sources, and reception. Proceedings of the Mozart Society of America/Society for Eighteenth-Century Music Conference in Prague, 9-13 June 2009*, Mozart Society of America, Prague 2016

Eibl, Joseph Heinz: *Wolfgang Amadeus Mozart. Chronik eines Lebens*. 3. Auflage 1999 der 2. für die Taschenbuchausgabe überarbeitete Auflage 1977. Bärenreiter Verlag/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991

Köchel, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Sechste Auflage, bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1964

Krasa, Selma (Hrsg.): *Zaubertöne. Mozart in Wien 1781-1791*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus 6. Dezember 1990 – 15. September 1991. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1990

Mozart, W.A.: *Briefe und Aufzeichnungen*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Band 1-8, Bärenreiter, Kassel, 1962-2005

Mozart, W.A.: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester, Band 1-4*, vorgelegt von Stefan Kunze, Bärenreiter, Kassel 1967, 1968, 1971 & 1972.

Mozart, W.A.: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester, Kritische Berichte, Band 1-2*, aus dem Nachlass Stefan Kunze vorgelegt von Konrad Küster, Bärenreiter, Kassel 2002 & 2003

Neville, Don: *Eighteenth-Century Studies, Handbook for Metastasio Research*, Faculty of Music, The University of Western Ontario, <http://publish.uwo.ca/~metastas/>

Rice, John A.: *Problems of genre and gender in Mozart's scena "Misero!" O sogno, o son desto?" K. 421*, in: *Mozart-Jahrbuch 2000*, pp. 73-89, slightly revised version on *Academia.edu*

Rushton, Julian: *The New Grove Guide to Mozart and His Operas*. Oxford University Press, 2007

**Om forfatteren:**

*Leif V.S. Balthzersen* (f. 1965) er mag.art. i musikvidenskab. Har bl.a. været musikchef for Sønderjyllands Symfoniorkester og Aarhus Symfoniorkester samt ensemblechef for Århus Sinfonietta. Han er en flittig benyttet programnoteskriver til orkesterværker og opera, og hertil kommer bl.a. undervisning på Aarhus og Københavns Universitet, Det Jyske Musikkonservatorium samt Folkuniversitetet, højskoler, folkeoplysningsforbund etc. i hele landet. Han er bestyrelsesformand for Aarhus Sommeropera og redaktør på Aarhus Universitetsforlag og laver overtekster for Den Jyske Opera.

## Oversigt over udgivelser 2007-2020

### 1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

### 2-07. Fredrik Søegaard: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

### 4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. Tonespace er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

### 5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

### 6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

### 8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

### 9-08. Eva Fock: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.



## 10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

## 11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen Zoltán Kodály fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

## 12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

## 13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

## 14-09. Magnus Tessing Schneider: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

## 15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

## 16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særting i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

## 17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

## 18-10. Johan Bender: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

## 19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

## 20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk Carmina Burana er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

## 21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

## 22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

## 23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjstens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

## 24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

## 25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

## 26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008) den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i PubliMus skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

## 27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

## 28-14. Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

## 29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

## 30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske formanalyse, han præsenterer.

## 31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk Metamorphosen.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange Requiem efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til PubliMus besvarer han det skriftligt.

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede PubliMus 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, Aïda – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Søren Ulrik Thomsen. Asger Schnack. Claus Handberg. Flere: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans Fredmans Epistel nr. 12, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version)

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning. (Foreløbig kun i digital version)

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med! (Foreløbig kun i digital version)

42-17. Thomas Michelsen: Musikanmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres.

Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode. (Foreløbig kun i digital version)

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: "Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe uden musik." Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab.

(Foreløbig kun i digital version)

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød.

(Foreløbig kun i digital version)

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.

Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, Saint John Coltrane African Orthodox Church. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik. (Foreløbig kun i digital version)

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.

Vertigo er kendt som titlen på et af Alfred Hitchcocks filmiske mesterværker, men i samarbejdet med komponisten Bernard Herrmann løftes værket op i en unik syntese mellem det filmiske og det musikalske. Thomas Damms artikel indeholder både en række generelle overvejelser om film og filmmusik og en fremstilling af samarbejdet mellem Hitchcock og Herrmann.

(Foreløbig kun i digital version)

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.

I 1980 og 1986 skrev komponisten Finn Høffding (1899-1997) to breve til komponistkollegaen John Høybye (f. 1939). Han giver hér udtryk for sin oplevelse af et nært (ånd)slægtskab, henover generationskløften på et halvt århundrede. Er der en forbindelse mellem den kulturradikale musiktradition i mellemkrigstiden, repræsenteret ved Høffding, og Høybyes arbejde som komponist, pædagog og dirigent i den kolde krigs tid. (Foreløbig kun i digital version)

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.

En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur. (Foreløbig kun i digital version)

49-19. Karl Aage Rasmussen: Haydn og historiens luner.

"Haydn, Mozart og Beethoven", siger vi. Men i dag er denne Wienerklassikkens treenighed nok lidt af en tilsnigelse. Det er, som om Haydn sakket agterud. Karl Aage Rasmussens artikel gør rede for, hvordan musikkulturen har opfattet Haydn og hans betydning fra hans egen tid og til i dag, godt 200 år efter hans død. (Foreløbig kun i digital version)

50-19. Peter Nissen: Langgaard, Liszt og det moderne.

I årene 1887-1890 besøgte den unge komponist og pianist Siegfried Langgaard flere gange Franz Liszt i Weimar. Hans breve hjem til moderen og kæresten giver et interessant billede af masterclass-kulturens begyndelse i 1800-tallet. Liszt bekræfter Langgaard som kunstner og introducerer ham i moderne udtryksformer. Siegfried Langgaard var far til Rued Langgaard.

(Foreløbig kun i digital version)

51-19. Steen Chr. Steensen: Paraden, tomheden og Den store Krig

Paris lå tæt på krigsfronten i 1. Verdenskrig, og hér udviklede sig en verdensfjern fin-de-siècle dyrkelse af det æstetiske side om side med eksperimenterende avantgarde. Et ikonisk eksempel på et avantgardistisk værk er balletten Parade, som i denne artikel beskrives og belyses i sin sammenhæng med krigen. (Foreløbig kun i digital version)

52-19. Henrik Marstal: Upåagtet Danskhed

Artiklen kan betragtes som et supplement til Marstals biografi fra 2019 om komponisten Else Marie Pade (1924-2016). Med fokus på hendes særlige hverdagsnationale kunstpraksis som pionerkomponist inden for det internationale elektroniske musikområde i perioden 1954-1958 undersøger den, hvad forfatteren betegner som hendes "upåagtede danskhed". (Foreløbig kun i digital version)

53-20. Jens Cornelius: Gruppen for alternativ musik.

Hvad skete der i det danske klassiske musikliv i ungdomsoprøret? Midt i det frodige anarki fremstod i København ca. 1968-72 "Gruppen for alternativ musik". Forfatteren optegner kronologien for Gruppens eksistens på basis af kilder og samtaler med to af de vigtigste medlemmer, de dag fremtrædende danske komponister Hans Abrahamsen og Ole Buck. Artiklen præsenterer links til musikoptagelser, der aldrig før har været offentliggjort. (Foreløbig kun i digital version)

54-20. Karl Aage Rasmussen: Bach, Gud, Luther og påskemordet.

Langfredag 1724 blev den første af Johann Sebastian Bachs passioner, Johannes-passionen, uropført i Leipzigs Nikolaikirke. Hvad hørte menigheden, hvad tænkte de, hvad gik gennem hovedet på dem i løbet af de omkring to timer en opførelse varer? Vi har ingen kilder. Forfatteren forsøger at skrive sig ind på begivenheden under en musikalsk, historisk, biografisk og teologisk synsvinkel. (Foreløbig kun i digital version)

55-20. Valdemar Lønsted: Brahms og Wagner uden vibrato?

Brahms og Wagner uden vibrato? Ja, sådan spillede orkestrene faktisk i komponisternes egen samtid, og efterhånden som dette bliver udforsket, lader moderne orkestre og dirigenter sig inspirere heraf. Der er - på mange måder - stor forskel på det, som var symfoniorkestrenes klanglige ideal og almindelige praksis helt frem til Mahler, og det, vi i dag i alle medier tager for givet.

56-20. Lars Ole Bonde: Bent Lorentzens musikdramatik 1963-1995

Bent Lorentzen (1935-2018) er en af Danmarks mest produktive operakomponister. Artiklen giver den første samlede fremstilling af hans musikdramatiske værker i perioden 1963-1995, hvor han også er en signifikant figur i tidens institutionelle og musikpolitiske forhold.

Læs også Lars Ole Bondes artikel "Bent Lorentzen – barndom og ungdom" (PubliMus nr. 40B)