



Magnus Tessing Schneider

Mozart og hans venner

Om Luigi Bassi og uropførelsen af *Don Giovanni*

PUFF

- en skriftserie om pædagogisk udvikling, forskning og formidling i musiklivet

PUFF

Skriftserie fra VMK
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling i musiklivet

Magnus Tessing Schneider
Mozart og hans venner. Om Luigi Bassi og uropførelsen af *Don Giovanni*

PUFF nr. 14-09

Esbjerg, september 2009

VMK Forlag
Vestjysk Musikkonservatorium
Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmknet.dk
<http://www.vmk.dk/>

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen
Margrethe Langer Bro
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-05-8

Magnus Tessing Schneider

MOZART OG HANS VENNER

Om Luigi Bassi og uropførelsen af 'Don Giovanni'

Indledning

I 1700-tallet blev italienske operaer i vid udstrækning skrevet til bestemte kompagnier, og sjældent med genopsætning i tankerne. Fra et historisk synspunkt vil det sige, at partiturerne i yderste konsekvens er at betragte som levn fra teateropsætninger, der aldrig kan genskabes, snarere end som selvstændige kunstværker. Mozarts operaer var ingen undtagelse, skønt han i 1800-tallet blev taget til indtægt for en ny, romantisk, musikopfattelse, der dyrkede det ideale, afsluttede værk. Om *Don Giovanni* skal han f.eks. have sagt, at den ikke var ”skrevet til Wien, mere til Prag, men først og fremmest til mig og mine venner”. – Det morede ham åbenbart, at operaens fulde indhold kun blev fattet af de indforståede, men den var stadig skrevet med henblik på én konkret opsætning. Det vil også sige, at den blev skabt til et helt bestemt hold af sangere, og skønt Mozart fastholdt, at ”hvad terzetter og kvartetter angår, da må man give komponisten frie hænder”, indrømmede han selv, at han holdt af ”at få en arie til at passe godt til en sanger, ligesom en skrædder kan lide at lave den rette dragt til en kunde”.

Operaer blev med andre ord skabt til nuet, og blev de genopsat, reviderede man flittigt og velvilligt i tekst og musik for at behage det nye publikum og få det bedste ud af de nye optrædende. Da det året efter *Don Giovanni*s uropførelse på Prags Nationalteater den 29. oktober 1787 lykkedes Mozart også at få operaen sat op i Wien, medførte dette som en selvfølge substantielle

ændringer i tekst og musik, men det er en romantisk myte, at disse var resultatet af en underkuet komponists eftergivenhed over for krukke sangeres luner. Når komponisten f.eks. erstattede Don Ottavios koloraturarie "Il mio tesoro" med cantabile-arien "Dalla sua pace", var det formentlig ikke fordi tenoren i Wien ikke magtede eller brød sig om koloraturerne, men fordi hans *styrke* var legatosang. Og som den praktiker han var, ville Mozart naturligvis have det bedste ud af sangeren, så forestillingen kunne blive en succes! At komponere for evigheden og skrivebordsskuffen var kun noget, romantikerne gav sig af med. Mozart synes således ikke at have haft flere ambitioner på operaens vegne end opsætningerne i Prag og Wien, hvilket dårligt kan undre, når man tager i betragtning, at ingen af hans operaer blev trykt i hans egen levetid, og at han derfor ingen økonomisk fordel havde af de samtidige produktioner i Tyskland. Selv *Don Giovanni* – i 1800-tallet indbegrebet af det organiske og autonome kunstværk – blev altså oprindeligt betragtet som en række teateropsætninger, der 'blot' havde fælles tekst- og nodegrundlag.

Dette fører os frem til emnet for denne artikel, nemlig den oprindelige gestaltning af Don Giovanni, den nok berømteste af Mozarts operaskikkelser. Rollen blev nemlig skabt med henblik på barytonen Luigi Bassi, som sang den ved uropførelsen. På en liste, som Bassi senere udarbejdede over de roller, han havde sunget i sin karriere, og som man fandt i hans efterladenskaber (Heinse 1825), havde han endda noteret følgende: "Don Juan von Mozart, (für mich componirt.)" Så hvis vi ønsker at forstå Mozarts opfattelse af figuren, er vi altså nødt til at forstå, hvem Bassi var, hvad der blev krævet og forventet af ham, og hvordan han fremførte rollen.

Om Luigi Bassi (1766-1825)

Om Luigi Bassi får vi af hans samtidige at vide, at han var en spinkel og middelhøj mand med en harmonisk og yndefuld skikkelse, en nobel holdning og fine hænder og fødder. Hans hoved skal have været smukt, med en aristokratisk profil, en høj pande, en fint tegnet mund og tykt, krøllet og velplejet hår. Alle skildringer lægger vægt på hans sorte øjne, der beskrives som store, varme og udtryksfulde, med lange vipper og fint tegnede øjenbryn.

Den ynde, charme, noblesse og udtryksfuldhed, der synes at have karakteriseret Bassi som person, lader også til at have karakteriseret ham som kunstner. I en række samtidige anmeldelser beskrives hans baryton som fyldig, velklingende og smidig, men han synes i højere grad at have gjort sig bemærket for sine dramatiske evner end for vokal volumen eller klangskønhed. Som komiker var han en typisk *buffo di mezzo carattere*, som i modsætning til den lavkomiske *buffo caricato* afspejlede det sene 1700-tals forkærlighed for – i naturlighedens og moderationens navn – at blande genrerne, idet komedien tog farve af tragediens 'høje stil'. Bassi rostes således for sin subtile og elegante humor, for sine præcise og nuancerede karakterskildringer, for sin både udtryksfulde og morsomme mimik og for konsekvent at undgå det overdrevne, det karikerede og det vulgære. Et gennemgående træk i beskrivelserne – og et træk, hvis betydning dårligt kan overvurderes, hvis vi ønsker at forstå hans og Mozarts tilgang til Don Giovanni – var hans tilbøjelighed til at *forsvare* sine karakterer. Han havde efter alt at dømme en evne til at ramme den hårfine balance mellem det lattervækkende og det sympatiske, og hans gestaltning af forføreren synes således at have ligget milevidt fra senere tiders arrogante og dæmoniske fremstillinger. Dette antydes allerede i den tidligste omtale af ham som kunstner: ”Så snart han gør sin entré, spredes glæde og munterhed i hele salen, og han forlader aldrig scenen uden et stort og uforbeholdent bifald.” (Reichard 1792).

Mozart mødte Bassi første gang, da han besøgte Prag i januar og februar 1787 for at overvære og dirigere det lokale italienske operakompagnis succesfulde opsætning af *Le nozze di Figaro*. Bassi sang Greven i Prag-produktionen, en rolle som han ifølge en kollega spillede som "et sandt mønster på finhed" (Börner-Sandrini 1888), og det kan meget vel tænkes, at komponisten havde hans og de andre sangeres præstationer i tankerne, da han i løbet af sommeren modtog bestilling på en komisk opera til samme trup. Det var tilsyneladende truppens impresario og instruktør, Domenico Guardasoni, der foreslog det velprøvede komediesujet *Stengæsten* som forlæg for operaen, og det må have ligget i kortene, at den traditionelle komiske tjener skulle synges af førstekomikeren, den ca. trediveårige Felice Ponziani, hvis Figaro havde vakt jubel i hele byen. Rollen som forførereren blev tildelt komiker nr. 2, den endnu noget uprøvede Luigi Bassi, der fyldte enogtyve i begyndelsen af september, knap to måneder før *Don Giovannis* uropførelse. Stjernerollen var Leporello, ikke Don Giovanni.

Bassi fortalte senere sin ven Grev Peter Wilhelm von Hohenthal (som gengav anekdoten i en recension fra 1830 under pseudonymet Friedrich Heinse), at Mozart under prøverne i oktober egentlig fandt ham for ung til *Don Giovannis* parti. Komponisten hentydede formentlig hermed til hans manglende sceniske og musikalske erfaring snarere end til selve gestaltningen af karakteren. Takket være operaens imponerende opførelseshistorie er vi i dag vant til at tænke på Don Giovanni som en moden mand og på partiet som stort og krævende, men i rollelisten beskrives han faktisk som en ung mand, og ret beset er de vokale krav i hans solonumre forholdsvis beskedne, hvilket muligvis afspejler Mozarts forbehold. Dette forklarer også, hvorfor Bassi, ifølge Hohenthal, oprindeligt var utilfreds med arien "Fin ch'han dal vino" og bad Mozart skrive ham en længere bravurarie, formentlig i stil med Grevens arie i *Figaro*. Komponisten skal imidlertid have forsikret ham om, at en sådan arie ikke ville passe til *Don Giovannis* karakter, og at "Fin ch'han dal vino" i øvrigt ville vække stort bifald til premieren, hvilket også viste sig at holde stik (Heinse 1830). Ifølge forfatteren Johann Peter Lyser, som i 1830'erne og 40'erne indsamlede anekdoter om Bassi hos hans tidligere venner og kolleger ved den

italienske opera i Dresden, hvor han havde arbejdet som instruktør de sidste ti år af sit liv, skal Mozart endvidere have sagt til sangeren, at Don Giovannis arier ganske vist er korte, men at de dog er krævende rent dramatisk og alle sammen skal synges forskelligt. Bassi skal på sin side have forsikret, at han altid anstrengte sig for at gøre Mozart tilfreds (Lyser 1856).

Originalpartituret afslører i øvrigt, at bl.a. Don Giovannis to øvrige arier blev komponeret under prøverne i Prag, hvilket kunne tyde på, at Mozart var nødt til at revidere, eller ligefrem genkomponere, dem undervejs for at tilpasse dem til sangeren. Dette understøtter en anekdote, ifølge hvilken Mozart skrev en helt ny version af ét af operaens numre på foranledning af Bassi, som havde problemer med nogle modulationer (Castil-Blaze 1852). Der er i så fald nok tale om serenaden i anden akt (Bitter 1961), for ifølge en af Lysers anekdoter måtte Mozart nemlig lære Bassi at spille mandolin, så han kunne akkompagnere dette nummer selv, og komponisten var endda nødt til at spille instrumentet fra orkestergraven under de første forestillinger, indtil sangeren følte sig sikker nok (Lyser 1847/1856). Hvis Bassis mandolinspil var usikkert, giver det sig selv, at musikken ikke måtte være alt for harmonisk kompleks.

Det eneste direkte visuelle vidnesbyrd, vi har fra *Don Giovannis* uropførelse, er Medard Thoenerts kobberstik af Luigi Bassi i færd med at synge serenaden til Donna Elviras kammerpige. Billedet viser, en slank og elegant ung mand iført sidste mode anno 1787: en hat med hvide fjer, en frakke *à la française* (forløber for kjolejakken) og lave støvler i stedet for de efterhånden noget umoderne sko med spænder (Ptáčková 1987). Hvor romantikerne placerede *Don Giovanni* i en fjern og malerisk fortid, som regel i 1500-tallet, var helten altså oprindeligt kostumeret som en urban og moderigtig dandy af de oplyste 1780ere.

Der findes desværre ingen førstehåndsberetninger om, hvordan Luigi Bassi sang og spillede Don Giovanni, men der findes en lang række andenhåndsberetninger og anekdoter ved sangerens venner og kolleger, som blev nedskrevet i 1800-tallet, og hvoraf mange først er kommet for dagens lys for nylig. Disse kilder giver indtryk af, at Bassi gestaltede titelfiguren som en elegant og munter ung kvindebedårer, der nok er frivol og letsindig, men

samtidig ridderlig, charmerende og grundlæggende harmløs, hvorved han står i skarp kontrast til de øvrige mænd, der med undtagelse af Leporello alle forsøger at slå ham ihjel i løbet af handlingen. Bassi synes at have fremstillet en forfører, der virkede lige så uimodståeligt på publikum som på kvinderne i operaen.

Bassis Don Giovanni – 1. akt

Sopranen Luigia Sandrini-Caravoglia, der i 1802 sang Donna Anna over for Bassi Don Giovanni i Prag, fremhævede senere over for sin datter, sangpædagogen Marie Börner-Sandrini en række træk fra hans scenefremstilling. Hertil hørte hans "ejendommelige, næsten muntre fornemhed selv i enkelte af rollens tragiske momenter, som f.eks. efter drabet på den gamle komtur [Kommandanten] allerede i første scene, til hvilket han på en vis måde var bleven halvvejs tvunget. Her udviste Bassi som Don Juan en slags menneskelig rørelse og beklagelse over dette eventyrs triste udfald, men med en hurtig overgang til rollens letlevende, muntre side ved den ilsomme flugt sammen med den ventende tjener Leporello (fortræffeligt fremstillet af Ponziani)." (Börner-Sandrini 1888).

Don Giovanni dræbte altså Kommandanten i selvforsvar. Og hvis vi skal tro Johann Peter Lyser, trak Don Giovanni først blank efter ordene "Misero attendi" (Giv agt, ulykkelige). (Lyser 1845a). Det var måske grunden til, at Bassi i sine senere år klagede til Grev Hohenthal over, at de moderne fortolkere af rollen "med deres prætentjuse spil snarere fremstillede slagtersvende fra Madrid end spanske kavalere." (Heinse 1830). Dette er en afgørende dramaturgisk pointe, da 'mordet' på Kommandanten ofte bruges til at retfærdiggøre Don Giovannis endelige helvedesfart, selvom drab i en duel jo strengt taget ikke er mord, navnlig ikke når det sker i selvforsvar.

At Bassi Don Giovanni var karakteriseret ved markante affektskift fremgår også af en anden af Börner-Sandrinis anekdoter:

Min moder talte altid med den største tilfredshed om kunstnerens gengivelse af denne den elskværdigste af alle vellystninge, og hun fremhævede navnlig modsætningerne i Don Juans optræden over for de tre kvinder. Således bar Bassis Don Giovanni altid en slags undertrykt ømhed parret med ærbødighed til skue over for Donna Anna, mens han over for Donna Elvira optrådte som en fuldendt kavaler, der nok behandler sin tidligere kæreste med ridderlig elskværdighed, men dog i udvalgte øjeblikke lader en vis utålmodighed skinne tydeligt igennem, idet denne dog altid undertrykkes så hurtigt og forstandigt som muligt. Over for den behagesyge, temmelig bornerte Zerlina optrådte han med et overlegent galanteri, som ytrede sig i alle former for overdreven smiger, hvis ringe værd en klogere pige straks havde fattet, men som denne tager for gangbar mønt. (Börner-Sandrini 1888)

Studerer man gadescenen i første akt med denne beskrivelse i tankerne, bliver det tydeligt, at den er opbygget bl.a. med henblik på at give sangeren mulighed for at kontrastere disse tre forskellige 'optrædener' med komisk effekt. Således er forføreren i to hurtigt efterfølgende scener henvist til dobbeltspil: først forsøger han at overbevise Zerlina om sine ærlige hensigter, mens han tysser på den skinsyge Donna Elvira, og kort efter er det Donna Anna og Don Ottavio, som han forsøger at overbevise, mens Donna Elvira igen protesterer højlydt. Når man tager i betragtning, at skuespilkunst i 1700-tallets italienske opera i høj grad var ensbetydende med *vokal* skuespilkunst, bliver det endvidere tydeligt, at Mozarts musik i vidt omfang tjener til at underbygge disse kontrasterende optrædener, men samtidig at ansvaret for deres sceniske forløsning ligger hos sangeren alene. Bassi synes at have gestaltet kontrasten ved hjælp af tre forskellige stemmefarver eller 'vokale masker' – og dermed at have betjent sig af en konvention, der var typisk for italienske buffosangere helt frem til begyndelsen af 1900-tallet, hvilket man kan forsikre sig om på pladerne med Antonio Pini-Corsi, Verdis og Puccinis foretrukne buffobaryton.

Replikkerne til Donna Elvira, Leporello og de øvrige tjenestefolk er udpræget syllabiske og mangler ofte en klar melodisk profil, hvorved de synes at fordre et jovialt og indforstået parlando tæt på stemmens talefunktion (Don

Giovanis 'dagligdagsstemme'). Dette synes særligt påkrævet i det omtalte skift efter introduktionen, i replikkerne henvendt til Donna Elvira i kvartetten og i replikkerne henvendt til Leporello i de to finaler, i deres to duetter og i terzetten. Replikkerne henvendt til Donna Anna og Don Giovannis mandlige rivaler er derimod præget af et større omfang, bredere melodiske buer og pompøse kadencer, hvorved de synes at fordre en mere højtidelig, fuldtonet barytonal klang (Don Giovannis 'anstandsstemme'). Denne synes særligt påkrævet i introduktionen, i replikkerne henvendt til Donna Anna og Don Ottavio i kvartetten, i afsløringen af Masetto i nichen, i hymnen til friheden, i invitationen til statuen og på de dramatiske højdepunkter i de to finaler, som Bassi ifølge Johann Peter Lyser sang med stor vokal kraft. Endelig har de replikker, som Don Giovanni henvender til Zerlina, generelt en højere tessitura og en mere melismatisk melodik end dem, han henvender til Donna Elvira og Masetto, hvilket synes at implicere en sukret og indsmigrende *voce mista* (Don Giovannis 'forførerstemme'). Denne må have behersket ikke blot hans tre forsøg på at forføre Zerlina, inklusive kærlighedsduetten "Là ci darem la mano", men også hans indskud i Donna Elviras "Ah chi mi dice mai" samt serenaden. I 1800-tallet var der en tendens til, at næsten hele partiet blev sunget med en højspændt dramatisk stemmeføring, hvilket antydes af Hohenthal, som klager over, at de tyske sangere ofte mangler "en grundbestanddel i Don Juans musikalske karakteristisk, nemlig den indtagende, fine, indsmigrende forfører, som han især kommer til udtryk i den velkendte duet og i serenaden" – numre, som ifølge Hohenthal (og formentlig Bassi) i særlig grad fordrer en fri og yndefuld stemmeføring (Heinse 1830).

Om Bassis fremstilling af recitativet umiddelbart efter kvartetten fortæller Börner-Sandrini:

Min moder hævdede altid, at han med sin ulastelige, ridderlige elegance og forføreriske elskværdighed over for kvinderne var uden sidestykke som fremstiller af dette parti, og hun fremhævede hyppigt nogle særlige nuancer, som hun aldrig genfandt hos senere indehavere af denne rolle.

For eksempel scenen i første akt, hvor Don Juan ved mødet med Ottavio og Anna tilbyder sidstnævnte sine tjenester, hvorved han

demonstrerede et galanteri, der ved et ildfuldt afskedslys på Donna Annas hånd udviklede sig til en lidenskabelig opførsel, der lod vellystningen sejre over den kloge verdensmand og gav hans ord 'bellissima Donn'Anna' et næsten smerteligt bebrejdende udtryk af krænket kærlighed.

Denne geniale drejning gav nu Caravoglias dramatiske begavelse des mere lejlighed til, ved Donna Annas genkendelse af forbryderen, at give ordene 'Don Ottavio, son morta' et udtryk af afsky, som tiltog i løbet af den efterfølgende beretning om overfaldet for at kulminere til slut med ordene 'compie il misfatto suo col dargli morte' (fuldender sin misgerning ved at dræbe ham), hvilket fremkaldte en endeløs bifaldsstorm. (Börner-Sandrini 1876)

Börner-Sandrini skildrer her en vokaldramatisk konflikt mellem Don Giovannis anstandsstemme og hans forførerstemme, og en nærlæsning af librettoen afslører, at Da Ponte allerede har lagt op til denne konflikt i teksten: da de møder hinanden, henvender Don Giovanni sig til Donna Anna med ordene "bella Donn'Anna", men dette bliver ved afskeden til "bellissima Donn'Anna", og i Bassis gestaltning modsvarede adjektivets intensivering altså af "et næsten smerteligt bebrejdende udtryk af krænket kærlighed". Der er her også en subtil komisk pointe, som ikke bør overses: mange har gennem tiderne anklaget Don Giovanni for voldtægtsforsøg, men den vokalfarve, som Donna Anna genkender, svarer tydeligvis ikke til forførerens brutalitet i hendes beretning, hvorved vi opfordres til at stille spørgsmålstegn ved hendes sandfærdighed.

En række anekdoter knytter sig til Bassis fremstilling af arien "Fin ch'han dal vino". Hohenthal fortæller, at sangeren "altid lo, når han hørte og så en Don Juan-fremstiller (og det gør de desværre alle sammen) foredrage denne sorgløse sang med allehånde efterligninger af dansene, som omtales en passant. Arien er jo, både ifølge den italienske tekst og komponistens udsættelse, en letsindig instruktion til den mefistofeliske tjener Leporello, til hvem den hele tiden er henvendt. Bassi sang den derfor altid roligt stående og med hånden let hvilende på Leporellos skulder. Den der hopper og springer taber i reglen også vejret, som han har hårdt brug for." (Heinse 1830)

Denne fortolkning af arien synes at gå helt tilbage til Mozart. Karl Näke, som var sanglærer ved blindeinstituttet i Dresden, refererer i nogle optegnelser fra 1855 en samtale med et barnebarn af en af Bassis gamle kolleger, Dresdenoperaens syngemester Johann Aloys Mieksch. Ifølge ham skulle Bassi have klaget til Mozart over, at han ikke vidste, hvad han skulle gøre med "Fin ch'han dal vino", hvortil Mozart skal have svaret: "Du synger den for hurtigt. Når jeg har skrevet presto, så menes der ikke prestissimo: man skal hele tiden kunne forstå ordene. Du er nødt til at tale til Leporello, idet du giver ham en ordre." Näke føjer til for egen regning, "at man blot behøver gennemlæse teksten med forstand, og originalteksten ligeså, og så vil man se, at dette ikke er en drikkesang men en skælmsk sang." (Gengivet i Waidelich 2001).

Johann Peter Lyser fremhæver ligeledes i en fingeret førstehåndsbeskrivelse(!) den anstand, glød, humor, ynde og lethed, hvormed Bassi foretog "Fin ch'han dal vino", idet han lægger særlig vægt på sangerens brug af dynamiske kontraster (Lyser 1833). I den såkaldte kunstnovelle 'Don Juan' tilskriver han Mozart dette træk, idet komponisten her kræver arien sunget "i det letteste, muntreste tempo, piano-piano! – crescendo-forte-piano! Indtil alting klinger sammen i den mest afsindige, højrøstede jubel". (Lyser 1837). Når Bassi sang arien, skal dette klimaks, ifølge den fingerede førstehåndsbeskrivelse, være indtruffet ved "Ah la mia lista", hvor han ophørte med at henvende sig til Leporello for at udmale situationen for sig selv. Med sine digteriske friheder er Lyser ganske vist en mindre troværdig kilde end Hohenthal og Näke, men det er dog påfaldende, at tætheden i ariens orkestrering konstant veksler, hvilket kunne være et tegn på, at Mozart virkelig forudsatte sådanne dynamiske kontraster. Alt dette støtter Hohenthals pointe om, at Mozart tænkte arien som "et letsindigt-fornøjet udbrud" snarere end som den rasende vokale malstrøm, der siden blev konvention (Heinse 1830).

Om første akts finale fortæller Lyser, at Mozart – der ifølge hustruen Constanze var en fremragende danser – personligt indstuderede dansene med solisterne og bondekoret, som i øvrigt skal have bestået af kun seks mænd og seks kvinder. Menuetten, som ifølge Lyser oprindeligt blev spillet hurtigere (og dermed mere muntert?), end det var tilfældet i 1800-tallet, blev ikke kun danset

af Donna Anna og Don Ottavio, som angivet i partituret, men også af Don Giovanni, Zerlina og koret (Lyser 1847). Dette ville i øvrigt være helt på linje med tidens koreografiske konventioner, ifølge hvilke man ved baller startede med de statelige menuetter, før man gik over til de mere løsslupne kontradanse. Anekdoten bekræftes af Marie Börner-Sandrini:

Bassi anbragte en anden nuance i den første finale, før påbegyndelsen af menuetten, hvor han selv, med respektfuldt galanteri og i overensstemmelse med sine pligter som vært, først bød Donna Anna og Donna Elvira op til dans. Først da begge havde afslået, vendte han sig – med en ubeskrivelig gestus af ligegyldighed – mod Zerlina, med hvem han dansede menuetten efter alle kunstens regler og med den største noblesse. Først ved turen, hvor parrenes hænder mødes, førte han Zerlina til side. (Börner-Sandrini 1876)

Don Giovanni ville her have ført Zerlina over til den ende af scenen, hvor der blev danset kontradanse, for siden at føre hende gennem en dør ”næsten med magt”, som der står i librettoen. Endnu engang fortrænges det traditionelle billede af voldtægtsforbryderen af billedet af en urban forfører.

Bassis Don Giovanni – 2. akt

Forklædningerne i anden akts gadescene må have været Bassis *tour de force* som komiker. I sin fingerede førstehåndsbeskrivelse, der formentlig trækker på anekdoter fortalt af Sandrinierne, Mieksch og andre, beskriver Lyser, hvor ”henrivende Bassi førte og henåndede melodien i den herlige A-dur-terzet i 2. akt. Også her var hans spil uovertræffeligt: idet han lænede sig graciøst og skødesløst mod Leporello, holdt ham omslynget med den ene arm og med den anden hånd sørgede for, at han kun foretog en bevægelse, hvis denne fuldkommen passede til hans (Don Juans) ord, forstærkede han situationens *højest komiske* kraft uden i det mindste at ødelægge effekten af det herlige

musikstykke, hvilket kun alt for ofte er tilfældet med den traditionelle plumpe udførelse.” (Lyser 1833).

I terzetten ville Bassi formentlig have vekslet mellem dagligdagsstemmen i replikkerne henvendt til Leporello og en for Don Giovanni ukarakteristisk og derfor komisk pseudosentimentalitet i stemmens grådfunktion i den parodiske serenade til Donna Elvira (“Discendi, o gioia bella”), hvilket impliceres i Mozarts krav om, at disse takter skal synges ”med henrykkelse og næsten grædende”. Dermed ville der også opstå en naturlig kontrast til den umiddelbart efterfølgende serenade til kammerpigen (“Deh vieni alla finestra, o mio tesoro”), der jo har en slående tekstlig og melodisk lighed med den foregående serenade, men en højere tessitura, et hurtigere tempo og et lettere akkompagnement, hvilket alt sammen peger hen mod brugen af Don Giovannis forførerstemme.

Kontrastparallellen mellem de to serenader ville i sig selv have været et virtuosnummer for en vokal forvandlingskunstner, men prikken over i’et ville så komme i den efterfølgende arie, som Don Giovanni synger iført Leporellos kostume (en ”almindelig, lang tjenerroquelaure”, ifølge Lyser 1847). Lyser fortæller i sin fingerede førstehåndsberetning, at Bassi gav ”sit lune de frieste tøjler i arien ’Metà di voi qua vadano’ etc.! På fornøjeligste vis vidste han at parodiere Leporellos spil og sang; illusionen var virkelig på sit højeste.” (Lyser 1833).

At Bassi gjorde noget sådant forekommer indlysende, når vi betænker, at den bøhmiske musikkritiker František Xaver Němeček – der havde overværet *Don Giovannis* uropførelse i 1787 – skrev følgende om ham: ”Med sit i sandhed fine og pudserlige lune parodierer han f.eks. somme tider de øvrige sangeres fejl så fint, at det nok bemærkes af tilskuerne, men ikke af de andre.” (Niemetschek 1800). Mozart synes at have været bevidst om Bassis talent for parodi, for arien er virkelig skrevet i Leporellos tessitura og har påfaldende ligheder med dennes to første arier, som flere musikforskere har påpeget, men fra et opførelsespraktisk synspunkt er det vigtigt at forstå, at partiturets musikalske parodi kun opnår sin fulde komiske effekt, hvis sangeren bygger videre på den i spil og sang. Arien må have virket særligt effektiv, fordi Don Giovannis

efterligning af Leporellos formentlig mere 'bassede' og talenære sangstil må have stået i skarp kontrast til den kælne forførerstemme i den foregående serenade.

Lyser kan også fortælle følgende anekdote om Bassis fremførelse af duetten på kirkegården, hvor blæserensemblet, som ledsager rytterstatuens replikker, i øvrigt var anbragt i en fordybning bag soklen for at forstærke den uhyggelige effekt:

I duetten i E-dur med Leporello behandlede *Bassi* efter *Mozarts* udtrykkelige ønske sin rolle som Don Giovanni næsten parlando indtil stedet, hvor han kækt, men ikke uden en hemmelig gysen, træder hen til statuen, vakt til opmærksomhed af Leporellos fortælling, for selv at overbringe sin invitation. Ved dette sted, 'Verrete a cena', lod Bassi sin stemme klinge længe og kraftigt med det resultat, at han ved den første forestilling i Prag blev afbrudt af et tordnende bifald, så man kun kunne gætte sig til statuens svar fra dens bøjning af hovedet. (Lyser 1847)

Den vokale kontrast mellem parlando og forte, som skildres her, er i virkeligheden kontrasten mellem dagligdagsstemmen, hvormed Don Giovanni tiltaler Leporello, og anstandsstemmen, hvormed han tiltaler statuen. Den dagligdags parlando-stemme ville være vendt tilbage i middagsscenen med Leporello i anden akts finale, om hvilken Lyser fortæller, at Bassi altid rystede på hovedet over yngre sangeres fremstilling. Han citerer ham for følgende:

Alt dette er ingenting; det mangler livligheden, friheden, som den store mester ønskede i denne scene. Under Guardasoni sang vi ikke dette nummer på samme måde i to forestillinger; vi holdt ikke takten så nøje, men rev vittigheder af os, nye hver gang, og tog kun hensyn til orkestret; alt sammen parlando og næsten improviseret; sådan ville Mozart have det.

Deraf konkluderer Lyser:

Mozart betragtede alt, hvad der ligger mellem slutningen af fanfaren 'Già la mensa è preparata' og Elviras entré som et fornøjeligt intermezzo, hvor de centrale idéer var skrevet for Don Juan og Leporello med de improviserede intermezzi som forbillede. Orkestret udgør det sikre holdepunkt, grunden! Derpå og derover skal Don Juan og Leporello konversere om alt, hvad der nu falder dem ind, jo morsommere og dristigere jo bedre. (Lyser 1845b)

Ved en senere lejlighed tilføjer Lyser, at publikum skulle hensættes "i den samme muntre stemning, i hvilken det var Mozarts hensigt, at herre og tjener skulle synes på scenen", men at evnen til komisk improvisation desværre var forsvundet sammen med de gamle buffosangere. (Lyser 1856)

Anekdoten underbygges for det første af, at orkestersiden i denne scene udelukkende består af udtog af andre operaer, som fremføres af et sceneorkester, mens vokallinjen nærmest har recitativisk karakter, og den noterede musik savner således i en vis forstand selvstændig musikalsk interesse. For det andet fremgår det af originalpartituret, at både musikken og nogle af replikkerne først blev til under prøverne, og musikforskere som Tomislav Volek og Daniel Heartz har fundet flere komisk-indforståede referencer i teksten til forskellige medvirkende i uropførelsen, hvilket ville have understøttet den løsslupne, improviserede atmosfære.

Om Bassis spil i den efterfølgende scene med Donna Elvira skriver Lyser i den fingerede førstehåndsbeskrivelse:

Kronen på hans fremstilling var dog unægtelig den sidste så svære scene med Elvira. Tyske sangere synes at gøre sig noget til gode med at behandle den stakkels donna ret som en hund, i en sådan grad at mangan en dannet mand gribes af lyst til uden videre at stige op på scenen og give den brutale grobian deroppe en dygtig dragt prygl.

Bassi glemte ikke et øjeblik at være en 'galantuomo', som den højst mismodige Leporello selv betegner ham i første scene – han vendte ikke ryggen til Elvira, viste ikke tænder i hånletter, faldt ikke på knæ eller deslige. Han forstod fint og behændigt at unddrage sig sagen, som

betragtede han Donna Elvira som alt for smuk og klog til for alvor at kunne tænke på at omvende en Don Juan. Anskuet på denne måde kunne selv det frække 'Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità' gælde for smiger. Den *sentimentalmaliciøse frivolitet* fremstod her på det utvetydigste som hele karakterens grundtræk. 'Djævel! Slange!' kunne man have råbt, men det var umuligt at blive vred på den smukke djævel, på den strålende slange. – Ja, Bassi forstod sin Mozart, og således tænkte den store mester sig sin Don Juan. (Lyser 1833)

Allermest påfaldende var nok Luigi Bassis fremstilling af Don Giovannis efterfølgende møde med Stengæsten. Lyser fortæller følgende anekdote om begyndelsen af scenen:

Når *Bassi* gik genfærdet i møde, greb han senere i reglen det fyldte champagneglas i stedet for lysestagen; ved den første forestilling gjorde han det ubevidst i et øjeblikks overraskelse og forvirring, men *Mozart* bemærkede det fra dirigentpodiet, råbte et højt "bravo!" til ham, idet han forlod scenen, og sagde til ham efter forestillingen, at han skulle vedblive dermed, da det virkede godt. (Lyser 1847).

Ifølge Grev Hohenthal var Bassi særligt utilfreds med den måde, hvorpå senere sangere spillede scenen med Stengæsten:

I reglen styrter de nemlig straks ganske rystede og bestyrte tilbage fra den åbnede dør, hvorved de berøver sig selv ethvert middel til en passende tilspidsning. Don Juan (således opfattede Bassi det, med Mozarts personlige billigelse) tager denne sælsomme fremtoning for en jordisk hævnens forklædning, og derfor møder han den med draget sværd for senere at kredse om den med den største forsigtighed. Først efterhånden bliver han lidt nervøs, men sandheden går ikke op for ham, før – men nu med fuld virkning – han tager Stengæstens iskolde hånd. (Heinse 1830)

Marie Börner-Sandrini har i sine erindringer en mere detaljeret beskrivelse af Bassis fremstilling af scenen (hvor armstagen ganske vist har erstattet champagneglasset):

Når han gik ud, havde han armstagen og sin blottede kårde i hånden – og han holdt hele tiden fast i denne, med lyset i den anden hånd, mens han roligt og uden at lade guvernørens [Kommandantens] skikkelse ude af syne trådte hen til spisebordet, hvor han anbragte lysestagen og kården og blev stående med korslagte arme for at give Leporello sin befaling angående ny servering. Han optrådte kort sagt som en fuldstændigt rolig, frygtløs, upåvirket kavaler, som, idet han formoder et fjendtligt anslag mod sin person eller i det mindste en grov spøg, er højst ilde berørt af optrinnet.

Bassi forstod på fortræffelig vis at fremstille denne stemning ved hjælp af en vedholdende, truende panderynken og en betænkelig formørkelse af sine ædle ansigtstræk – og således forblev han upåvirket indtil det øjeblik, da han i fræk dumdristighed rækker genfærdet sin hånd som pant. Her – og nu triumferede Bassis dramatiske talent – kunne situationens storartede tilspidsning sætte ind (som forbliver umulig i den traditionelle opfattelse). Her overvældede fortvivlelsen den dristige forbryder, hans hår rejste sig, hans træk og bevægelser udtrykte rædsel, han vred sig frem og tilbage under genfærdets håndtryk, indtil han rev sig løs efter usigelige anstrengelser og styrtede til jorden i dødsangst, pint af sin samvittigheds furier. Dengang var der ikke tale om nogen helvedeshævn og om dæmoner, der jager omkring med spritfakler i den obligate krudtstank. Guardasoni talte ikke sådanne uting. (Börner-Sandrini 1876).

I den senere beskrivelse tilføjer Börner-Sandrini, at den tragiske scene ”dengang endte med, at Don Juan styrter død til jorden (som ramt af et slagtilfælde) og forsvinder gennem gulvet ligesom genfærdet.” (Börner-Sandrini 1888)

Det er her værd at bemærke, at scenen på næsten samtlige pladeindspilninger fremføres i et tempo, der er væsentligt langsommere end den andante, Mozart har angivet. Kun hvis scenen fremføres i et forholdsvis hurtigt og konverserende tempo, bliver det sandsynligt, at Don Giovanni tager Stengæsten for et levende menneske.

Scenens Casanova og de spanske snerper

Det kan få ret vidtrækkende konsekvenser for læsningen af operaen, hvis vi begynder at overveje, hvem den attentatmand eller spasmager er, som Don Giovanni *tror*, han har fået besøg af. Svaret synes åbenlyst, når vi medtænker, at ved de første opsætninger i Prag og Wien – de eneste, som blev iscenesat af Mozart og librettisten Lorenzo Da Ponte – blev Kommandanten og Masetto sunget af de samme sangere. Fordobles rollerne, bliver det tydeligt, at opgøret mellem Don Giovanni og Stengæsten spejler et opgør tidligere i akten mellem Don Giovanni (her forklædt som Leporello) og Masetto, hvis brud han har forsøgt at forføre tre gange dagen forinden, og som nu er ude for at lynche ham, assisteret af en bande sværtbevæbnede bønderkarle. Don Giovanni spørger, om det ikke er nok ”at brække hans knogler, at knuse hans skuldre”, hvortil Masetto svarer: ”Nej nej, jeg vil dræbe ham, jeg vil flå ham i hundred stykker.” Dette er så forførerens stikord til at banke den blodtørstige brudgom med den flade side af sværdet – unægtelig en mild straf for et mordforsøg! Da Zerlina kort efter finder Masetto, spørger hun ham, hvem gerningsmanden var, hvortil han svarer med en replik, hvis dobbeltbetydning først afsløres i finalen: ”Leporello eller en djævel, som ligner ham.”

Som en oplyst skeptiker af det sene 18. århundrede tror Don Giovanni naturligvis ikke på vandrende statuer, på faldlemme til helvede og sligt formørket sludder. Da Stengæsten gjorde sin entré i uropførelsen, må han altså have taget ham for Masetto i forklædning, som var kommet med henblik enten på endnu ”et fjendtligt anslag” mod hans person eller i det mindste på ”en grov spøg” som hævn for den grove spøg, det var at blive banket af en ligeledes forklædt Don Giovanni. Men han gør regning uden vært, for operaen foregår ikke i en oplyst verden, men i en verden, der styres af overtro og hykleri: Don Giovanni er blevet fanget i den gamle farce *Stengæsten* – det mest forkætrede teatersujet i 1700-tallet – hvor den forklædte Masetto virkelig viser sig at være ”en djævel, som ligner ham”, og hvor samfundets outsiders uden videre kan

ekspederes ned i helvede. Uropførelsen må på parodisk vis have udstillet Masettos primitive vold og Stengæstens religiøst motiverede vold som to sider af samme sag, hvorved rollefordoblingen bliver en allegorisk fremstilling af et brutalt og moralsk forstenet samfundssyn.

Desværre fangede romantikerne, der lagde grundlaget for snart sagt alle senere fortolkninger af operaen, ikke den satiriske brod: de forstod ikke, at brugen af forlægget var parodisk, hørte kun musikkens (tilsyneladende) overnaturlige gru og konkluderede, at Stengæsten måtte være et guddommeligt sendebud. Dette fik vidtgående konsekvenser for udlægningen af titelhelten, for hvis Stengæsten er guddommelig, må Don Giovanni på én eller anden måde have gjort sig fortjent til sin straf. Fra nu af begyndte man at læse operaen bagfra, dvs. at retfærdiggøre heltens frygtelige død ved at forstørre betydningen af hans forseelser: Don Giovanni blev gjort til en morder, en voldtægtsforbryder, en gudsbespotter, en samfundsomvæltter eller et abstrakt princip, skønt teksten kun rummer beskedent belæg for sådanne læsninger. I samme forbindelse ophørte operaen med at være en komedie, en *opera buffa*, skønt både digter og komponist utvetydigt betegnede den som en sådan: hvis Don Giovannis forseelser tillægges for stor betydning, holder de nemlig op med at være morsomme. Allerede Johann Peter Lyser kritiserede romantikernes nedtoning af det komiske element i, hvad der formentlig er en opsummering af anekdoterne om Bassis Don Giovanni, som han lægger i munden på sangeren:

Som jeg siger, er og bliver Don Giovanni en komisk opera – den herligste, som nogensinde er skrevet – men *Mozart* ønskede at være komisk, ikke fjollet; han vakte latter og frygt på de rette steder og iagttog altid sine personers noblesse og værdighed, idet disse forestiller adelige *spaniere*, og derfor blev hans opera så ofte misforstået, og wienerne nægtede at lade den gælde for en god komisk opera. (Lyser 1847)

Ifølge Lyser (og måske Bassi) var den storladne alvor, som især karakteriserer de adelige karakterers musik, altså ikke tænkt som et sjæleligt udtryk, men som en social markør, måske endda med komiske undertoner. Betoningen af det spanske miljø, som går igen hos både Hohenthal og Lyser, er ikke uden

betydning her, for Spanien forbandtes nemlig dengang i det øvrige Europa med overdreven social og religiøs konservatisme, herunder med helligholdelsen af forældede feudale principper som adelskodeks, familieære og blodhævn. Den ærekære og hovmodige spanske aristokrat var også en komisk type (tænk blot på Holbergs Don Ranudo), og måske var det sådan, Da Ponte og Mozart ønskede, at de adelige karakterer i *Don Giovanni* skulle fremstilles. Ifølge Lyser skildrede Mozart titelhelten som ”en fyrig, ung spansk adelsmand, der forguder kvinder og egentlig ikke betragter det som en synd at forføre så mange, som ønsker at lade sig forføre” (Lyser 1847), men de øvrige karakterer reagerer med typisk ’spansk’ intolerance, idet deres moralske verdensbillede meget passende repræsenteres af Stengæsten: et anakronistisk levn fra den spanske baroks moralsk fordømmende jesuiterteater.

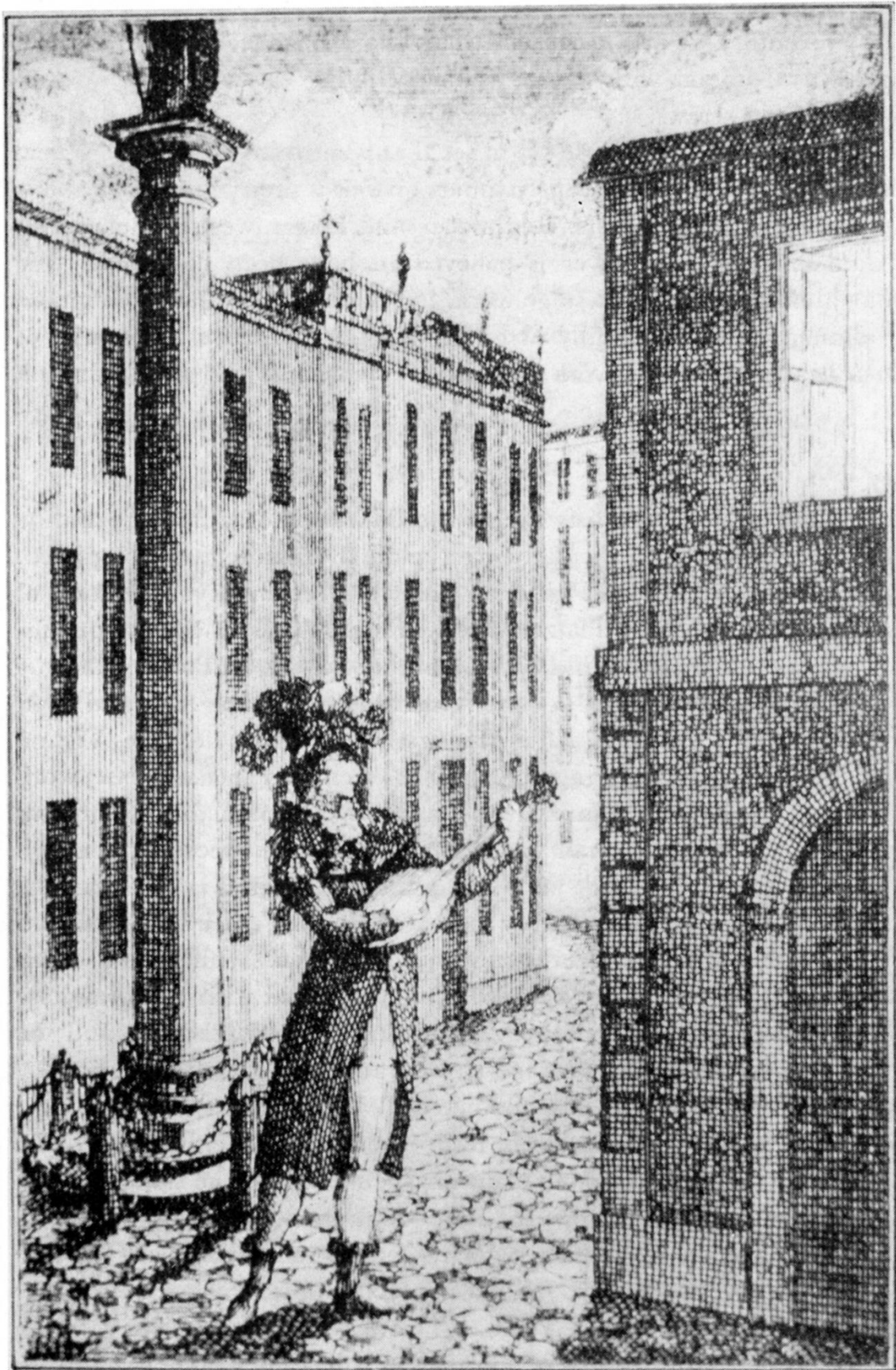
Det var nok heller ikke uden betydning, at ’den spanske dragt’ (sort med hvid pibekrave) i 1700-tallets Østrig-Ungarn var et tegn på fornemhed, der først og fremmest forbandtes med kejserværdigheden – formentlig fordi den mægtigste af Habsburg-kejserne, 1500-tallets Karl V, tillige var konge af Spanien. Der er grund til at antage, at operaens adelige karakterer – med undtagelse af Don Giovanni, der som bekendt fulgte med moden (og med tiden) – var iført denne ekstremt konservative og formaliserede hofdragt, hvorved de må have fremstået som en slags sceniske repræsentanter for det officielle, kejserlige Østrig-Ungarn. Eller måske har de mere specifikt repræsenteret den exceptionelt snerpede *kejserlige teatercensur*. H. E. Weidinger, der for et par år siden bragte de datidige censurregler for dagens lys, kan nemlig fortælle os, at disse forbød en kvinde at give efter for en forfører af egen fri vilje på scenen, ligesom de forbød et elskende par at forlade scenen sammen uledsaget! Her bliver det tydeligt, at Da Ponte ganske bevidst provokerede grænserne for det tilladelige, og det fremgår nu klart, hvorfor Donna Anna reagerer så arrigt på Don Giovannis erobringsforsøg, hvorfor Don Giovannis fjender reagerer med himmelråbende forargelse de tre gange, han forsøger at forlade scenen sammen med Zerlina (ved førsteopførelsen i München i 1791 blev operaen næsten forbudt af samme årsag), hvorfor det ikke lykkes forføreren at nedlægge en

eneste kvinde i løbet af stykket, og hvorfor han – for de rene trivialiteter – må underkastes så grum en karikatur på poetisk retfærdighed.

Don Giovanni er kort sagt en satirisk sædeskildring af et samfund præget af en forældet kønsmoral, som den oplyste libertiner straffes så grufuldt for at udfordre. Denne læsning faldt dog ikke i hak med romantikkens idealiserede syn på kvinden og kærligheden, og siden 1800-tallet har man derfor haft en tendens til at tage parti for de 'krænkede' kvinder og deres voldelige forsvarere, dvs. for den sortklædte fordømmelse.

Det synes passende at afslutte artiklen med en omtale af Giacomo Casanova, århundredets berømteste forfører, som ikke alene var gamle venner med Lorenzo Da Ponte, men endda var involveret i arbejdet med librettoen til *Don Giovanni* og formentlig var at finde blandt publikum til premieren (Weidinger 2002). I 1700-tallet var det langt fra usædvanligt, at komediefigurer blev tegnet efter velkendte, levende forbilleder – især hvis disse var blandt tilskuerne – og det er derfor ikke usandsynligt, at Da Ponte, Mozart og Bassi skildrede deres forfører som en ungdommelig version af den nu 62-årige charmør og oplysningsmand, hvis legendariske liv og personlighed har så mange påfaldende ligheder med Don Giovannis. Casanova må have stået som det perfekte modbillede til den 'spanske' obskurantisme og det bigotte snerperi, der mod slutningen af 1700-tallet trak sig sammen som mørke skyer over den lyse rokokohimmel. Alt sammen i takt med den tyske romantiks begyndelse, hvor følelsernes dunkelhed blev sat over fornuftens lys, inderligheden over frisindet, alvoren over latteren. På kirkegården truer statuen med, at latteren "skal ophøre før daggry", men Casanova havde et andet forslag, der kunne stå som motto for Mozarts opera. I forordet til hans berygtede erindringer – dette forrygende monument over oplysningstidens liberale livsglæde, som han afsluttede i 1797 – lyder følgende bøn til publikum, da han kommer ind på, hvad han kalder sine "ungdomsgalskaber":

"De vil få at se, at jeg ler ad dem, og hvis De er elskværdig, vil De le sammen med mig."



Medard Thoenert (1754-1812): Luigi Bassi som Don Giovanni synger serenaden til Donna Elviras kammerpige (stik fra ca. 1787).

LITTERATUR

Bitter, Christoph: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des Don Giovanni von 1787 bis 1928*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1961.

Börner-Sandrini, Marie: *Erinnerungen einer alten Dresdnerin* Bd. 1, Warnatz & Lehmann, Dresden 1876 (citeret i Schneider 2009).

Börner-Sandrini, Marie: 'Eine Erinnerung an Luigi Bassi, Mozarts ersten Don Juan' IN *Dresdner Anzeiger* 1888, Nr. 259: 18 (citeret i Waidelich 2001).

Casanova, Giacomo: *Mit livs historie. Uforkortet udgave* (oversat af Karen Mathiasen) Bd. I, Hans Reitzel – Thaning & Appel, København 1963.

Castil-Blaze: *Molière musicien* Bd. 1, Castil-Blaze, Paris 1852 (citeret i Schneider 2009).

Heartz, Daniel: 'Don Giovanni: Conception and Creation' IN *Mozart's Operas*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford 1990: 156-77.

Heinse, Friedrich: 'Luigi Bassi' IN *Nekrolog* 3, Nr. LIX, Dresden 1825: 955-60 (gengivet i Waidelich 2001).

Heinse, Friedrich: 'Über die Vorstellungen der Königlich Sächsischen italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig' IN *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* Bd. VII, 1830: 210-14 (citeret i Schneider 2009).

Kristek, Jan (red.): *Mozart's Don Giovanni in Prague*, Theatre Institute, Prag 1987.

Lyser, Johann Peter: 'Don Juan' IN *Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst* Bd. I, Hoffmann & Campe, Hamburg 1833: 124-30 (gengivet i Schneider 2009).

Lyser, Johann Peter: 'Don Juan' IN *Neue Kunst-Novellen* Bd. II, Johann David Sauerländer, Frankfurt am Main 1837: 19-54 (citeret i Schneider 2009).

Lyser, Johann Peter: 'Mozart's eigene Verdeutschung des Textes „Don Giovanni“, nebst zwei Proben daraus' IN *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Bd. 22, Nr. 32, 19. April 1945: 133-4 (citeret i Schneider 2009).

Lyser, Johann Peter: 'Wie wollte Mozart die Tafelszene in „Don Juan“ aufgefasst und gegeben haben?' IN *Wiener Allgemeine Musikzeitung* Bd. 5, Nr. 81, 8. Juli 1845: 322 (citeret i Waidelich 2001).

Lyser, Johann Peter: 'Der alte Bassi. Aus den Erinnerungen eines wandernden Enthusiasten' IN Sigmund Engländer (red.): *Der Salon* 1847, Nr. 3: 94-8 (citeret i Schneider 2001).

Lyser, Johann Peter: *Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburtstags-Tage, am 27. Januar 1856* (red. Johann Friedrich Kayser), J. F. Kayser's Buch- und Noten-Druckerei, Hamburg 1856.

Niemetschek, Franz Xaver: 'Über den Zustand der Musik in Böhmen' IN *Allgemeine musikalische Zeitung* Bd. 2, Nr. 31, 30. april 1800 (citeret i Waidelich 2001).

Ptáčková, Věra: 'Scenography of Mozart's *Don Giovanni* in Prague' IN Kristek 1987: 93-.

Reichard, Heinrich August Ottokar: Kritik i *Gothaer Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1793, 1792*: 146f (citeret i Waidelich 2001).

Schneider, Magnus Tessing: *The Charmer and the Monument: Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production* (ph.d.-afhandling), Aarhus Universitet 2009.

Volek, Tomislav: 'Prague Operatic Traditions and Mozart's *Don Giovanni*' IN Kristek 1987: 21-91.

Waidelich, Till Gerrit: '*Don Juan von Mozart, (für mich componirt.)*. Luigi Bassi – eine Legende zu Lebzeiten, sein Nekrolog und zeitgenössische *Don Giovanni*-Interpretationen' IN Manfred Hermann Schmid (red.): *Mozart Studien* Bd. 10, Hans Schneider, Tutzing 2001: 181-211.

Weidinger, Hans Ernst: *Il dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni* (ph.d.-afhandling), Universität Wien 2002 I-XVI.

Om forfatteren:

Magnus Tessing Schneider er cand.mag. i teatervidenskab og forsvarede i januar 2009 sin ph.d.-afhandling *The Charmer and the Monument: Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production* ved Aarhus Universitet.

PUFF

Skriftserie fra VMK
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling i musiklivet

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på VMK, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til VMK men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Elektroniske udgaver af *PUFF* fås på adressen:
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/tidsskrifter/>

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF* rekvireres:

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

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levnedegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan 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 Kühn*: 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

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores 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 60erne. 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. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

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

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end "blot" erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet 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

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen 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.

Seneste udgivelser fra VMK Forlag

Bogudgivelser

Eva Fock: "Det gemmer jeg aldrig ..."

– sagt af en elev på Elling skole efter en intensiv, musikalsk sejlads. Med undertitlen 'et krydstogt i musikformidling' dokumenterer rapporten VMKs forskningsprojekt om kreativ musikformidling i skolen. I centrum af undersøgelsen står professor i musikformidling Mogens Christensens arbejde og metoder. Rapporten er baseret på en musiketnologisk arbejdsform.

Pris: kr. 125,00 (95,00 ved køb af min. 15 stk.). VMK Forlag 2009.

Mogens Christensen (red.):

"At skabe interesse ... - Festskrift for Orla Vinther"

Bogen indeholder en række artikler om musikhistorie og musikpædagogik samt en række hilsener til fødselaren af både erindringsmæssig og musikalsk art. Blandt bidragsyderne er Anders Brødsgaard, Fuzzy, John Høybye og Jan Maegaard samt flere undervisere ved VMK.

Pris: kr.225,00 VMK Forlag 2007

CD-udgivelser

Jørgen Mortensen: Portræt

Portræt rummer værker af docent Jørgen Mortensen udført af musikerne Jørgen Hald Nielsen, Christian Blom Hansen, Christian Martinez, Claus Gahrn, Christina Dahl og Michael Bjerre. Ikke mindst titlerne 'Mols' og 'Sàlasvaggi' antyder, at der her er tale om stemningsbilleder tæt knyttet til naturen.

Pris: 100 kr. VMK forlag 2008

En oversigt over alle VMKs publikationer findes på:
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/>

VMK · Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 7610431 · e-mail: info@vmk.dk