

JENS HESSELAGER

Analytiske tilgange til Verdis musikdramaturgiske formsprog

Overvejelser med udgangspunkt i *Un ballo in maschera*

Som man spørger får man svar. Sådan er det med musikalsk analyse ligesom med alt andet. At analysere musik betyder derfor ikke blot at anvende en analysemetode på et analyseobjekt, men at søge efter spørgsmål som kaster gode, oplysende svar af sig, når man stiller dem til netop den musik man studerer. Men hvad er gode, oplysende svar? Det kan man i sagens natur ikke opstille universelle kriterier for, for det afhænger af hvad man skal bruge svarene til, og hvilken erkendelsesinteresse man har. I denne artikel vil jeg opstille det overordnede og i første omgang meget bredt definerede kriterium at gode analysespørgsmål først og fremmest skal kunne kaste historiografiske indsigter af sig. Det vil sige at analysens formål ikke kun er at undersøge hvordan musikalske værker eller værkudsnit er konstruerede, men at undersøge hvilke musikhistoriske konstruktioner og indsigter sådanne værkundersøgelser understøtter. Mere konkret er artiklen en musikhistorisk motiveret afprøvning af spørgsmål til Verdis *Un ballo in maschera* (1859), specielt spørgsmål omkring forholdet mellem musikalske og dramaturgiske strukturer i denne opera. I et lidt videre perspektiv er det også artiklens formål at introducere til relevante dele af den aktuelle fagterminologi på dansk, og at bidrage til udviklingen af analysestrategier i forhold til Verdis – og beslægtede komponisters – musikdramaturgiske formsprog i det hele taget. *Un ballo* tilhører nemlig et repertoire og en tradition (den italienske *ottocento* (attenhundredtals-) opera) som analysefaget på mange måder og af forskellige faghistoriske grunde har haft et problematisk forhold til, og som det stadig kæmper med at finde sig til rette med, også selvom faglitteraturen på området har været i eksplosiv vækst i de sidste tre-fire årtier, både kvantitativt og kvalitativt. For at føre en kvalificeret diskussion af hvilke spørgsmål, der kan være gode og væsentlige at stille til denne musik, bliver det derfor relevant at komme ind på i hvert fald dele af denne faghistoriske baggrund. I første omgang vil jeg imidlertid begynde med en præsentation af det konkrete eksempel jeg har valgt at fokusere på.

'La rivedrà nell'estasi'

Jeg tager mit udgangspunkt i Riccardos *cavatina*, 'La rivedrà nell'estasi', fra *Un ballo*.¹ *Cavatina*'en er formalt og dramaturgisk afgrænset fra sine omgivelser som en lukket form på 35 takter, tonalt stabil (Fis-dur) og med klart markeret begyndelse og slutning.

1 Fra ca. 1820 og frem betegner termen *cavatina* i italiensk opera en hovedpersons første soloarie – også kaldet en *aria di sortita*. Sideløbende bibeholder *cavatina* i tysk og fransk opera en tidligere betydning af termen, der mere generelt betegner en soloarie, uanset hvor i operaen den måtte optræde.

Riccardo (tenor) henvender sig i arien ikke til nogen, og ingen på scenen hører ham, og det vil sige så meget som at publikum dermed får et privilegeret indblik i hans hemmelige, dvs. 'sande', følelser. Det er en del af denne operatraditions konventioner at personer på denne måde i ny og næ kan træde ud af dialogdramaets 'realistiske' rammer for pludselig at tænke højt. Og det er desuden karakteristisk for sådanne højtæknings-arianer at de ikke sjældent udfolder sig i en slags frossen tid, eller en tidslomme, hvor ariens tid så at sige presser sig ind i en sprække i handlingens tid og udvider et øjeblik så det i stedet varer 2-3 minutter eller mere. Under denne *cavatina* synes handlingens tid imidlertid stadig at skride fremad, blot sker der så godt som ingenting. Koret og de tilstedeværende solister er delt i to grupperinger: På den ene side Riccardos tilhængere (tenorer og basser), der sekunderes af pagen Oscar (sopran), og på den anden side de der konspirerer imod ham (basser), anført af Tom og Samuel (også basser). Alle disse mennesker iagttager Riccardo under arien, idet han for dem synes tavst henfaldet i egne tanker. I ariens lange koda (18 af de 35 takter) kommenterer de to grupperinger hver især på situationen, mens Riccardo drømmer videre i sin egen sfære. Konspiratorerne konspirerer staccato og lavmælt (*sommessamente*), Oscar og tilhængerne ytrer velvillige betragtninger om Riccardo i deres lysere toneleje og i et mildt legato, og endelig fortsætter Riccardo som han var begyndt, i sit førsteelskeragtigt høje tenorregister, *cantabile*. Med enkle midler differentieres der således mellem tre musikalske karakterer, sådan at dramaturgiens konstellation af positioner – de gode, de onde og helten/elskeren – umiddelbart lader sig identificere af øret, som tre forskellige klangpositioner, også selvom de færreste vil være i stand til at opfange hvilke ord de hver især synger. Fra ariens takt 26 (9 takter inde i kodaen) synger konspiratorerne endda en let varieret udgave af et motiv vi tidligere har hørt dem synge i operaens indledningskor, hvad der dels gør deres karakter (endnu) lettere at skelne fra de øvrige, dels skaber en fornemmelse af formal sammenhæng, måske endda afrundethed, af det forløb der ligger mellem de to begivenheder.

Umiddelbart før *cavatina*'en har Riccardo opdaget at Amélia (sopran) står på listen over deltagere ved aftenens maskebal, og *cavatina*'en er således motiveret som Riccardos følelsesmæssige reaktion på denne opdagelse: Arien fortæller os at han er forelsket i hende. Eftersom han udtrykker denne følelse for sig selv, men skjuler den for de andre, fornemmer vi klart at den er problematisk. Forklaringen får vi i den følgende scene, hvor Renato (baryton) dukker op. Han er nemlig, viser det sig, Amélias mand og desuden Riccardos fortrolige ven og mest loyale og hengivne undersåt. Der er altså tale om en kærlighed der står i et konfliktforhold til andre interesser. Til Renatos interesser som Amélias mand, naturligvis, men også til samfundets moral, til venskabets regler osv. Heraf hele operaens grundkonflikt, som endda lever fint op til George Bernard Shaws berømte formel for hvad italienske operaer handler om: "a tenor and soprano want to make love, but are prevented from doing so by a baritone". Plottet, herunder dets moralske grundproblematik og personkonstellation, er med andre ord et altovervejende konventionelt operaplot, og, må man sige, temmelig *old school* i 1859. Det hænger bl.a. sammen med at librettoen bygger på en noget ældre sag, nemlig Eugene Scribes libretto til Daniel François Esprit Aubers *Gustave, ou le bal masqué* – en femakters *grand opéra*, der havde premiere på Pariseroperaen i 1833.

Eks. 1a. 'La rivedrà', første 9 takter.

Eks. 1b. De første tre takter af Gusmanos *cabaletta* 'Quanto un mortal' (*Alzira*, 1. akt)

Ariens hoveddel (de første 16 takter plus 1 takts optakt) forløber i en på overfladen ukompliceret og traditionel *aa'ba'*-form (4+4+4+4 takter) – en struktur der er så udbredt i repertoiret, at den har fået tilnavnet 'den lyriske prototype'.² Den tager sig altså, ligesom plottet, umiddelbart ret konventionel ud. Julian Budden (forfatteren til standardværket *Verdi's Operas* i tre bind) har dog, med et for ham vanligt skarpt blik for hvad der kompositionsteknisk er på færde hos Verdi, gjort opmærksom på i hvert fald to bemærkelsesværdige karakteristika ved denne del af Riccardos arie – en arie der, som han bemærker, nok følger den samme form som en *cantabile* hos Bellini

2 Under denne betegnelse forstås også et par tilsvarende hyppige varianter, fx *aa'bc*-strukturen. Til strukturen hører desuden gerne en afsluttende koda-del. Se specielt Joseph KERMAN, 'Lyric Form and Flexibility in *Simon Boccanegra*', *Studi Verdiani* 1 (1982), s. 47-62. For en kort introduktion til forskellige diskussioner af strukturen, se desuden Emanuele SENICI, 'Words and Music', i Scott L. BALTHAZAR (red.): *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge 2004, s. 88-110, specielt s. 92-93.

eller Donizetti, men med en sammentrængt præcision ("conciseness"), der er denne tradition helt fremmed.³ For det første gør han opmærksom på at den kombinerer "the lyricism of a cantabile with the motion and character of a cabaletta (note the pulsating accompaniment and restless bass)."⁴ (Eksempel 1 viser de første 9 takter af arien, og, som illustration af Buddens pointe, et eksempel på en *cabaletta* fra Verdis *Alzira* (1845), der benytter et beslægtet akkompagnementsmønster.) For det andet bemærker Budden at strukturen er lagt an på at den første frase senere skal udnyttes som erindringsmotiv:

Any theme which must function as a motive of reminiscence must make its point in as few bars as possible. In Ex. 245⁵ everything is in the initial phrase: the wide interval, like outstretched arms; the caressing semitones, the faint cloud of the minor key in the third bar. It is a thumbnail sketch of a man in love, as vivid as a Wagnerian leitmotif.⁶

De kompositionstekniske problematikker som Budden her udpeger har tydelige kompositionshistoriske dimensioner – der er ikke bare tale om 'abstrakte' tekniske problemer, men problemer der er indlejrede i historiske kontekster. Ved at gøre opmærksom på at Verdi forener *cantabile*- og *cabaletta*-karaktertræk peger han på at formsproget i 'La rivedrà nell'estasi' udfoldes med baggrund i den italienske operas formkonventioner, som de er blevet etablerede i traditionen før Verdi (Rossini, Bellini, Donizetti etc.). Og med sin beskrivelse af den kompositionstekniske udfordring der ligger i at skrive et tema, hvis første frase skal kunne fungere for sig selv – som et karakteristisk, genkendeligt og sigende erindringsmotiv – antyder han desuden at Verdi på dette tidspunkt ikke bare trækker på den italienske operas tradition for at benytte erindringsmotiver, men også i et eller andet omfang er i dialog med operaens udvikling nord for alperne, hvor Wagner med *Tannhäuser* og *Lohengrin* allerede havde drevet en tilsvarende musikalsk miniature-kunst ganske langt.

Jeg skal i det følgende primært forfølge den første af de to kontekster som Buddens iagttagelser implicit udpeger – og i det hele taget vil spørgsmålet om kombinationen af *cantabile*- og *cabaletta*-karaktererne i Riccardos arie blive et væsentligt fokus for artiklen. Samtidig skal jeg imidlertid forsøge at holde mig for øje at der ikke er tale om et 'rent italiensk' produkt, der kun forholder sig til en italiensk tradition. Verdis dialog med andre traditioner end den italienske begrænser sig desuden ikke til den tyske, men omfatter – i *Un ballo* ikke mindst i kraft af forlægget – i høj grad også den franske. Det skal jeg specielt komme ind på mod slutningen af artiklen.

3 Julian BUDDEN, *Verdi's Operas*, vol. 2, New York 1978, s. 379.

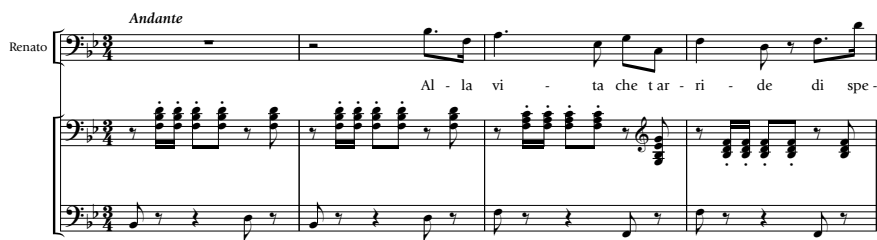
4 Ibid.

5 Nodeeksemplet som Budden henviser til viser de første to fraser sådan som de optrådte i operaens ouverture. Det er de samme to fraser, der her vises i eks. 1a, her dog som de optræder i selve arien.

6 Budden, *Verdi's Operas*, vol. 2, s. 379.

Cantabile og cabaletta

Beskrivelsen af hvordan *cantabile*- og *cabaletta*-karaktererne kombineres i Riccardos arie er så ordknappt udført i Buddens tekst, og efterfølges så hurtigt af en anden ide, at man knap nok får tid til at reflektere over hvad en sådan kombination betyder for det musikdramatiske formsprog. For at kunne overveje hvad disse konsekvenser kunne være, kan det være en fordel først at kaste et blik på den kontekst arien optræder i. 'La rivredrà nell'estasi' er som nævnt operaens første solo-arie, og den optræder som en del af et længere forløb, en *introduzione*, der er opbygget af en række *cavatina*'er (efter Riccardos kommer Renatos 'Alla vita che t'arride', og til sidst Oscars 'Volta la terrea'), og som afrundes med en *stretta*, hvor alle tilstedeværende ser frem mod det der skal ske i den efterfølgende scene.⁷ Alt dette er bundet sammen af dialogiske afsnit (*scena*'er), og indledt af et kor. Koret indleder og afslutter altså, og ind imellem har vi et dramatisk forløb, der giver anledning til tre relativt korte, solistiske numre. Som Budden gør opmærksom på, er en sådan *introduzione*-struktur i 1859 at betragte som et ret konservativt træk – han finder endda en omtrentlig model for den aktuelle udfoldelse af strukturen i Mercadentes *Il Giuramento* fra 1838.⁸



Eks. 2. Første fire takter af 'Alla vita'

De tre *cavatina*'er der indgår i forløbet er alle énsatsede. Renatos er henvendt til Riccardo, som en replik i deres fortrolige samtale. Formalt er den lidt mere kompliceret end Riccardos, men ligesom Riccardos kombinerer den en lyrisk *cantabile*-melodik med et akkompagnement med *cabaletta*-associationer (se Eks. 2 – sml. evt. akkompagnementsfiguren med orkesterets optakt i Eks. 1b).⁹ Oscars *cavatina* er en strofisk sang med refrain – en form og en stil der i sig selv kaster et diegetisk skær over sangen. Den entertainende stil, den ekvilibristiske melodik, det tilbagevendende refrain osv. signalerer klart at han med dette nummer 'performer' – ikke blot for operaens

7 En *stretta* betegner en hurtig del der afrunder en ensemblescene, og dermed som regel også et længere forløb (fx en mellemakts-finale eller, som her, en *introduzione*).

8 Budden, *Verdi's Operas*, vol. 2, s. 383.

9 Den musikalske form kan beskrives således: *aab-cd-ab*-koda. En form der overordnet udfolder en klart skelnelig ABA'-form m. koda: A(*aab*); B(*cd*); A'(*ab*+koda m. kadence). A'-delen gentager dog ikke teksten fra A-delen, og der er således ikke tale om en reprise- eller da capo-struktur, men snarere en udvidet aaba-form. A-delene danner kontrast til B-delen, bl.a. ved at begge har den samme karakteristiske akkompagnementsrytme. Mht. kombinationen af *cantabile*- og *cabaletta*-karakter i denne arie, se også Buddens beskrivelse i *Verdi's Operas*, vol. 2, s. 380-1.

publikum, men også for de andre på scenen. Dermed bidrager Oscars nummer også til at formulere den overordnede dramaturgiske bevægelse i hele denne introduktion – en bevægelse der først har retning 'indad' mod de centrale personers tanke- og følelsesliv, og mod den moralske kerne i operaens tematik (Riccardos samvittighedsproblem og konfrontationen mellem ham og Renato), for derefter at bevæge sig 'udad' mod den offentlige sfæres mere selskabelige sociale relationer, der til slut fører til den muntre *kor-stretta*.

Formkonventioner

Dette er altså én kontekst for Riccardos *cavatina* – dens position i forhold til det forløb den indgår i. En anden kontekst angår den praksis og de genrekonventioner – den tradition – som værket indgik og tog del i. Budden er inde på noget af denne baggrund når han sammenligner introduktionens storformale opbygning med andre og tidligere operaer.¹⁰ Men også med hensyn til de enkelte ariers opbygning spiller konventioner og sædvaner en rolle. Og det er specielt på baggrund af disse konventioner at kombinationen af *cantabile*- og *cabaletta*-træk giver anledning til overvejelser. Før jeg kaster mig ud i en diskussion af denne problematik, skal jeg imidlertid kort skitsere et par af de metodiske tilgange til behandlingen af den slags spørgsmål, som forskningen indtil nu har afsøgt.

Spørgsmålet om hvordan den italienske operas formkonventioner skal tolkes har nemlig optaget faglitteraturen ganske meget i de sidste årtier, og måske specielt hvordan man skal forstå den rolle, disse konventioner spiller for Verdi. For mens Verdi i sin korrespondance, ikke mindst med sine librettister, ofte udtrykker et ønske om at finde på radikalt nye former og originale, utraditionelle måder at forme dramatiske forløb på, så synes hans praksis at være langt mindre rebelsk – til dels, måske, fordi hans librettister ikke altid var på bølgelængde med ham, men også fordi han ofte selv trak i retning af mere konventionelle løsninger, når det gjaldt om at få konkrete scener til at falde på plads.¹¹ Spørgsmålet om Verdi overvejende var en konservativ eller en progressiv musikdramatiker og komponist synes således stadig at motivere dele af forskningen.

10 En af fortjenesterne ved Buddens 3-bindsværk om Verdis operaer er netop at han satte nye standarder for kontekstualiseringen af Verdis operaer, ikke blot i forhold til det kanoniserede repertoire af historiske 'mesterværker', men også i forhold til den voldsomme mængde i dag stort set ukendte operaer som ikke desto mindre var med til at forme traditionerne og konventionerne, og som under alle omstændigheder var en del af den historiske realitet som musikhistorikeren studerer. Som Gary Tomlinson formulerede det nogle år efter at de to første bind var udkommet (i hhv. 1973 og 1978): "Budden has sent us all scurrying to libraries in search of lesser-known scores of Verdi himself, Rossini, Bellini and Donizetti – to say nothing of Mercadente, Pacini, and Petrella.[...] Budden sets his work apart from earlier volumes on Verdi's operas – from books like those of Toye, Hussey, Mila – most plainly in his impressive command of the Italian and French operatic output of Verdi's forebears and contemporaries." Gary TOMLINSON, 'Verdi after Budden', *19th-Century Music*, Vol 5/2 (1981), s. 170.

11 Det er fx en af hovedpointerne en af den moderne Verdi-forsknings klassikere, Phillip Gossetts grundige studie af tilblivelsen af bl.a. Amneris-Radames duetten i 3. akt af *Aida*. Phillip GOSSETT, 'Verdi, Ghislanzoni, and *Aida*: The Uses of Convention', *Critical Inquiry*, I (1974-75), s. 291-334.

Men også andre, og måske mere interessante spørgsmål, melder sig. Fx spørgsmålet om forholdet mellem konventionerne og publikums forventningshorisont. Kan man, ved at undersøge forholdet mellem en arie og de konventioner den enten gentager eller bryder med, sige noget om hvordan dialogen med traditionen i sig selv har været betydningsproducerende i forhold til et samtidigt publikum? Kan man fx, som James A. Hepokoski har foreslået det, se en sammenhæng mellem formsprog og personkarakteristik i Verdis operaer, forstået på den måde at Verdi, ved at lade en person synge en arie der forløber som en udpræget stereotyp gentagelse af en konventionel arie-struktur, opnåede at publikum opfattede denne person som en forstokket, gammel-dags eller måske ufri person? Eller at en person der sang en arie, der afveg fra konventionerne omvendt ville blive opfattet som impulsiv, frigjort, rebelsk eller måske ude af stand til at leve op til samfundets normative krav?¹² Ved at spørge på den måde har analysen bevæget sig videre fra 'blot' at ville undersøge de forskellige *tricks of the trade* som gjorde sig gældende i den kompositoriske praksis til også at ville gøre relationen værk-publikum til en del af det genstandsfelt, der analyseres på. Denne relation er indlysende relevant, om ikke andet så fordi der er tale om værker, hvis æstetiske vellykkethed i høj grad blev målt på om det lykkedes at skabe den ønskede effekt på publikum i opførelsessituationen. Hepokoski har i en anden sammenhæng formuleret det helt firkantet:

[Verdi's] criteria for determining success or failure were deeply rooted in the operatic culture in which he had matured. The chief standard, quite simply, was instant success at the box office.¹³

Det skal virke når det kommer op på scenen, publikum skal rammes, og helst også være tilfredse med den oplevelse. Med et sådant succeskriterium – uanset om det måske stilles lidt for skarpt og unuanceret op her, som om der var tale om rendyrket kommerzialisme – vil det være væsentligt for komponisten at kende sit publikum, og det vil det selvfølgelig være rimeligt nok at gå ud fra at Verdi gjorde i et eller andet omfang. Men hvordan skal vi i dag gribe det an, hvis vi gerne vil skabe os en mere videnskabeligt underbygget forestilling om dette historiske publikums måder at afkode en Verdi-opera på? Kan det overhovedet sandsynliggøres at en 'konventionel' arie afkodedes som signalement af den dramatiske persons ('konventionelle') måde at tænke på, og ikke slet og ret som Verdis konventionelle måde at skrue en arie sammen på? Hepokoski argumenterer med at de former som Verdi benyttede ikke udtømmende kan beskrives som et repertoire af neutrale, i sig selv betydningsforladte organisationsmønstre, men at forskellige formkonventioner med tilhørende stiltræk snarere må op-

12 Se James A. HEPOKOSKI, 'Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' ("La traviata", Act III), *Cambridge Opera Journal*, vol. 1/3 (1989), s. 249-276, specielt s. 256. Hepokoski følger op på denne tilgang til problematikken i kapitlet 'Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in *Il trovatore*' i Martin CHUSID (red.), *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago og London 1997, s. 147-196.

13 James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: 'Falstaff'* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1983, s. 54.

fattes som lige så mange 'genrer', til hvilke der igen knytter sig forskellige sociale og kulturelle konnotationer, og at disse konnotationer i hvert fald udgør en del af den historie, der skal fortælles.¹⁴

En anden måde at forholde sig til spørgsmålet om hvordan generelle formkonventioner har spillet med som baggrund for publikums afkodning af det de har set og hørt, er den måske mere gammelkendte, men ikke af den grund nødvendigvis uproblematisk, hvor de historiske konventioner (som analytisk kan konstateres gennem stilhistoriske undersøgelser, baseret på et tilstrækkeligt stort antal repræsentative værker) samtidig konstrueres som det, et samtidigt publikum må formodes at have opfattet som 'normen'. Det er et tilsvarende ræsonnement der fx ofte ligger som en forudsætning for musikhistoriens forestillinger om hvorfor fx Beethovens formeksperimenter 'virkede' på samtidens publikum: Det historiske publikum konstrueres da som et, der bl.a. havde sonatesatsformens konventioner så meget på rygraden, at de umiddelbart forstod det, de hørte i relation til denne norm – en norm som den moderne musikvidenskabs analysedisciplin gerne anskueliggør gennem opstillingen af et formskema.

Man forudsætter altså at det samtidige publikum var så tilpas dannet og sensibelt overfor formale usædvanligheder at sådanne usædvanligheder også i sig selv kunne fremkalde en eller anden virkning (bevidst eller ubevidst) hos publikum. Men hvad kan man basere en sådan forudsætning på, når det gælder Verdis samtidige publikum? Nogle få historiske kilder synes umiddelbart at levere et vist fundament, heriblandt specielt Abramo Basevis *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* fra 1859 – tilfældigvis samme år som *Un ballo*. I en passage i denne Verdi-biografi (den første af slagsen) kommenterer Basevi duetten mellem Rigoletto og Sparafucile i første akt af *Rigoletto* (1851) med følgende ord:

Det er også sandt at dette stykke ikke mangler virkning, selvom det afviger fra duetters sædvanlige form – de som har en *tempo d'attacco*, en *adagio*, en *tempo di mezzo* og en *cabaletta*.¹⁵

I andre passager kommenterer Basevi andre usædvanlige duetter hos Verdi. Det gælder fx duetten mellem Violetta og Germont i *La traviata* (1853), hvis form beskrives som fuldstændig ny ("assolutamente nuova"), duetten mellem dogen (Simon Boccanegra) og Fiesco i *Simon Boccanegra* (1857) – en duet som ifølge Basevi præsenterer en usædvanlig form ("una insolita forma") og duetten mellem Amelia og Gabriele, også i *Simon Boccanegra*, der i visse henseender afviger fra den normale form ("dalle forme consuete").¹⁶

14 Se Hepokoski, 'Genre and Content', specielt s. 251-3, og 'Ottocento Opera as Cultural Drama', specielt s. 147-50.

15 'Oltrechè si mostra con questo pezzo, che non manca l'effetto ancora quando altri si allontanano dalle solite forme de' duetti, cioè da quella che vuole un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo*, e la *Cabaletta*.' Den danske oversættelse er min egen, baseret på Roger Parkers engelske i Roger PARKER, ' "Insolite forme," or Basevi's Garden Path', i Chusid, *Verdi's Middle Period*, s. 138. Også den italienske original er citeret herfra.

16 Parker, 'Basevi's Garden Path', s. 138.

Abramo Basevi og det 'autentiske' publikum?

Disse bemærkninger – specielt den første, der går så vidt som til at sætte navn på delene i en 'sædvanlig' duet – har givet anledning til en del forestillinger om at det ikke alene giver mening at skelne mellem konventionelle og ukonventionelle former inden for dette repertoire, men at en sådan skelnen også er adækvat i forhold til en samtidig receptionsmodus. Specielt Harold S. Powers har gjort sig bemærket med et indflydelsesrigt essay fra 1987, der dyrker dette perspektiv – endnu en af de moderne klassikere i Verdi-forskningen.¹⁷ Powers omtaler selv de formkonventioner, som bl.a. Basevis kommentarer hentyder til, som "a sort of "Sonata Forms" for the Italian lyric stage",¹⁸ og pointerer efter en diskussion af Violetta-Germont duetten i *La traviata*, at hans analyse – som samtidig præsenteres som en korrektion af en anden forskers analyse, som han afviser som "critically oversimplified and historically misleading"¹⁹ – ikke bare skal forstås som en beskrivende analyse, eller en analyse der, ved at relatere duetten til en tidligere, kompositionshistorisk norm, vil søge en kompositionshistorisk forklaring på hvordan Verdi kan være kommet frem til den aktuelle udformning. Analysen skal nemlig også sige noget om hvordan det samtidige publikum har afkodet duettens formale usædvanligheder (i relation, nemlig, til en klar forestilling om et normativt mønster), og at Verdi både forstod og underforstod denne receptionsmekanisme som en præmis for sit eget kompositoriske arbejde:

Verdi's constant play on the gestures and junctures pertaining to the normative pattern for duets shows that at every moment he was firmly depending on his prospective audience's awareness of the pattern in order to make his effects; the simple "solita forma de' duetti" clearly underlies the complex surface both psychologically and formally.²⁰

Men der er noget problematisk og cirkulært ved en sådan argumentation. Postulatet om det samtidige publikums "awareness of the pattern" er jo udledt af Powers' egen analytiske tese om at det der sker i denne duet er at Verdi konstant leger med dette normative mønster. Og det samme gælder postulatet om at Verdi stolede på og var afhængig af publikums evne til at gennemskue denne leg for at hans duet kunne få den tilsigtede effekt: Powers mener at Verdi leger med formkonventionerne, og slutter derfor at det er gennem denne leg at Verdi har kommunikeret med sit publikum, samt at det historiske publikum derfor må have forstået at afkode en sådan leg på adækvat vis. Ved at tilskrive formspørgsmålet en sådan betydning tenderer Powers mod at overføre en ide, der historisk stammer fra den absolutte instrumentalmusik, på operaen: Ideen, nemlig, om at musikkens form *er* dens indhold, og at det først er gennem den (radikalt) individualiserede form at værket er i stand til at kommunikere en æstetisk effekt

17 H.S. POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention", *Acta musicologica* 59 (1987), s. 65-90.

18 Ibid., s. 68.

19 Ibid., s. 78.

20 Ibid., s. 81.

til publikum. Der er i en sådan optik ikke megen spas ved at beskæftige sig med uproblematisk *aaba*-former eller konventionelt opbyggede duetter: Først der hvor formen (ligesom i en Beethoven-symfoni) bliver 'problematisk' – eller med Basevis formulering: *insolite* – er der egentlig noget at komme efter for analysen.

Et andet, men måske umiddelbart knap så iøjnefaldende, problematisk aspekt ved Powers' argumentation har at gøre med den funktion som han tildeler sit historiske kronvidne, Abramo Basevi. I en kritik af Powers' essay, hvor Basevis *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* underkastes en grundig kildekritisk læsning, har Roger Parker således temmelig overbevisende vist at Basevi for det første næppe kan opfattes som repræsentativ for sin samtids kritikerstand – og da slet ikke for et 'almindeligt', lægt publikum – og for det andet at den "awareness of the pattern", som Powers tilskriver det generelle publikum, faktisk heller ikke konsekvent synes at være til stede hos Basevi selv.²¹ Desuden viser det sig også at Basevis værdisætning omkring de formale usædvanligheder på ingen måde entydigt kan siges at støtte Powers tese om en receptions-kultur, hvor 'usædvanlige former' generelt bliver skattet for det produktive dialektiske forhold mellem konventioner og normbrud der udspiller sig der. Basevi er ganske vist ude med riven efter uoriginale kompositioner, der blot følger en fast skabelon, fx ved at tage udgangspunkt i en arie der er på mode for tiden, bevare rytmen og formen, og så blot skifte meloditonerne og akkorderne ud. Men Verdis eksperimenter i fx *Simon Boccanegra* vurderes langt fra velvilligt af Basevi – her ser Basevi en uheldig tysk indflydelse gøre sig gældende:

[...] in discussing that particular opera, Basevi pursued the thesis that Verdi had turned to the Germanic for inspiration, and had devoted his attention (according to the author, with unfortunate results) to matters of large-scale construction.²²

Selv i det centrale citat omkring Rigoletto-Sparafugile duetten, citeret ovenfor, er det desuden påfaldende at denne duet ikke vurderes som virkningsfuld *på grund af*, men snarere *på trods af*, at formen er usædvanlig.

Hvordan og hvad kommunikerer 'form' i italiensk ottocento opera?

Hvor står vi så efter Parkers kritik af Powers, og dermed af et væsentligt legitimationsgrundlag for store dele af den nyere tradition for analyse af italiensk opera – en tradition der, ved at trække på Basevi og andre, mener at have fundet en analytisk tilgang til dette repertoire, der står i et 'autentisk' eller 'historisk informeret' forhold til den operakultur, som værkerne er udsprunget af? Ifølge Parker er der sådan set ikke noget forkert i at mene at den italienske *ottocento* opera opererede med række formkonventioner som lader sig analysere og beskrive ved hjælp af en terminologi der enten helt eller delvist er hentet fra samtidige kilder (Basevi, Verdi og andre). Det giver faktisk

21 Parker, 'Basevi's Garden Path', specielt s. 142.

22 Ibid., s. 138.

ingen mening, mener han, pludselig *ikke* at ville anerkende og genkende sådanne ofte genkomne strukturer, eller ikke at ville vide af de fagtermer som blev hæftet på dem allerede i samtiden. Spørgsmålet angår snarere hvilken slags historisk indsigt vi opnår gennem anvendelsen af disse redskaber. Parker forholder sig mildest talt skeptisk til Powers' krav om at man, for at opnå en historisk adækvat forståelse af denne musik, må tilskrive 'den sædvanlige form' (*la solita forma*) en status som et slags mentalt skema som alle konkrete detaljer forholder sig til, og hvis historiske virkningshistorie i det 19. århundrede vi både må anerkende og forudsætte:

I am not convinced by the notion that such a complex system remained a powerful communicative source – was an expectation whose denial would always trigger the search for meaning – over a large part of the nineteenth century. On the other hand, prescriptive statements about the inevitability of addressing musical works against the background of large-scale abstract structures, about the way awareness of them must underpin and inflect all discourse about music, are indeed "historical"; but they are of course grounded in the second half of the twentieth century, that late-modernist environment from which we are just now emerging.²³

Igen: Hvor står vi så? Efter min opfattelse betyder det forhold, at 'den sædvanlige form' ikke nødvendigvis skal forstås som det et samtidigt publikum altid automatisk ville forvente, ikke at vi derfor ved 'form' skal forstå en abstrakt struktur, der grundlæggende ikke kommunikerer noget. Det er ikke kun 'det nye' eller 'det uventede' der kan tilskrives kommunikativ eller ekspressiv kraft. Hvis formspørgsmål i mindre grad knyttes til forestillingen om udfoldelsen af et dialektisk forhold mellem 'normen' og 'konkretionen', og i stedet primært, for så vidt vi taler om opera, simpelthen til spørgsmålet om hvordan musikalske og dramatiske begivenheder er ordnede i tid, så åbner der sig, så vidt jeg kan se, en mulighed for i stedet at bringe et andet dialektisk forhold i fokus: Forholdet mellem en operascenes musikalske og dramaturgiske struktur.

Scena-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta

Lad mig forsøge at skitsere en soloaries 'sædvanlige form' ud fra den synsvinkel, dvs. ud fra hvordan dens forskellige dele typisk kan være motiveret, dramatisk. En soloarie forløber sædvanligvis i fire overordnede afsnit: Efter en dialogisk (eller evt. monologisk) *scena* der har den funktion at fremstille en situation, følger den langsomme *cantabile* (også ofte kaldet en *Andante* eller *Adagio*, alt efter tempoangivelsen), som har den funktion at personen igennem lyrisk sang giver udtryk for den følelse eller det ønske, som den aktuelle situation vækker hos ham eller hende – det kan fx være en følelse der rummer et uafgjort dilemma af en art og/eller som formulerer hvad personen ønsker, begærer eller længes efter. Herefter kommer endnu et dialogisk (eller monologisk) afsnit, et såkaldt *tempo di mezzo*, hvor et eller andet ændrer sig ved situationen,

23 Ibid., s. 143.

evt. ved at noget sker der motiverer personen til at foretage et bestemt valg eller på anden vis gribe til handling. Dette fører så til den hurtigere *cabaletta*, hvor personen nu udtrykker den nye følelse de ændrede omstændigheder har affødt, eller den beslutning han/hun nu har truffet på baggrund af situationen. Ikke sjældent hænger en *cabalettas* livlige karakter derfor sammen med at den skal give udtryk for følelser som fornyet håb, beslutsomhed eller handlekraft.²⁴

De musikalsk vægtigste dele i denne struktur er altså hhv. den langsomme *cantabile* og den hurtigere *cabaletta*, som også er de to satser, der allerede i librettoens udformning er kendetegnede ved at være forfattede i rimede vers med et fast lyrisk metrum – *versi lirici*. De dialogiske afsnit er til forskel herfra forfattede i mere uregelmæssige, recitativiske vers, såkaldte *versi sciolti*.²⁵ Når de to egentlige 'numre' inden for denne struktur sædvanligvis omtales som 'lyrisk sang' er det således ikke fordi de nødvendigvis udtrykker 'lyriske' (i den omtrentlige betydning af 'blide', eller 'poetisk drømmende') stemninger, men simpelthen fordi de bygger på stramt strukturerede vers med fast metrum. Og fordi den firleddede struktur omfatter to satser med sådanne lyriske strofer – *cantabile*- og *cabaletta*-satserne – kaldes en sådan konventionel arie også ofte en 'dobbeltarie'.

Disse to lyriske satser er forbundne af en mere eller mindre udtalt kausal logik. Hvor *cantabile*-satsen udtrykker scenens emotionelle midtpunkt, udtrykker *cabaletta*'en det emotionelle slutpunkt. Man kunne også udtrykke det sådan at hvor en *cantabile* typisk kan betragtes som en emotionel reaktion på en *situation*, kan en *cabaletta* til gengæld typisk betragtes som en emotionel reaktion på en *ændring* i denne samme situation – også selvom ændringen sommetider blot kan bestå i en (større eller mindre) perspektivforskydning hos personen selv og altså ikke nødvendigvis har med ydre påvirkninger at gøre. De typiske musikalske karakteristika, der knytter sig til hhv. *cantabile*- og *cabaletta*-satser er altså ikke bare motiveret af en rent musikalsk logik, men har nok så meget med et konventionelt *dramaturgisk* formsprog at gøre. Et formsprog hvor en scenes dynamik typisk formes sådan at et udgangspunkt først formuleres i en dialogisk *scena*, hvad der fører til en refleksion over tingenes tilstand (*cantabile*), hvorefter situationen føres videre over en krise (*tempo di mezzo*) til en midlertidig konklusion (*cabaletta*).

Begyndelse–midte–slutning

På lokalt niveau gennemspiller en sådan scene et dramatisk forløb med en begyndelse, en midte og en slutning, hvor en begyndelse, som Aristoteles så indlysende klart formulerede det i sin *Poetik*, er "hvad der ikke med nødvendighed selv kommer efter no-

24 Julian Budden bemærker at *cabaletta*en hos Rossini, Bellini og andre selvfølgelig ofte havde den funktion at fungere som en anledning til virtuose vokale udfoldelser, men at denne funktion også havde en dramaturgisk side: 'The *cabaletta* had another purpose besides that of display. It provided a 'vent' for the emotion which was strictly controlled in the Andante.' Budden, *Verdi's Operas*, vol. 1, s. 16.

25 For en introduktion til disse konventioner, se fx Fabrizio Della Seta, 'New currents in the libretto', i Balthazar (red.), *The Cambridge Companion to Verdi*, s. 69-87.

get andet, men efter hvilket der naturligt er eller indfinder sig noget andet", mens en slutning omvendt er "hvad der naturligt selv kommer efter noget andet, enten med nødvendighed eller for det meste, men efter hvilket der intet andet er", og hvor endelig en midte forklares som "hvad der både selv kommer efter noget andet og efter hvilket der er noget andet".²⁶ Man vil altså kunne argumentere for at en *cantabile* konventionelt kommunikerer dramatisk form på den måde at den dels følger af noget forudgående, dels leder videre til noget andet, mens en *cabaletta* ikke bare kan kendes på dens livligere karakter, men i høj grad også på dens afslutningskarakter.²⁷

Men hvad sker der nu, hvis denne kausale dynamik i forholdet mellem *cantabile* og *cabaletta* undergraves ved at *cantabile*-delen allerede selv har et element af *cabaletta*-karakter? I forlængelse af det ovenstående ræssonnement kunne man forestille sig at der dermed tilføres *cantabile*-delen en slags afslutningsfølelse, og at den typiske dramaturgisk-formale implikation, at noget andet naturligt bør følge efter en *cantabile* – en modifikation af situationen, en ny udvikling – derfor stækkes i Riccardos *cavatina*. Opleves det sådan? Eller burde man måske nøjes med at spørge: Opleves eller oplevedes det sådan for de der er/var fortrolige med den italienske operas formsprog – herunder altså operaens 'autentiske' publikum? Eller måske er det klogest (Parkers kritik af Powers in mente) at spørge endnu forsigtigere: Er der noget afslutningsagtigt ved dette sted i den dramaturgiske struktur, som evt. kan forbindes med den *cabaletta*-karakter, som Budden bider mærke i (selvom det jo ikke nødvendigvis betyder at også alle andre fornemmer ariens karakter på den måde)? Eller en anelse mere uforsigtigt igen: Er det sandsynligt at Verdi har tilstræbt den effekt, at publikum skulle fornemme at denne arie ikke nødvendigvis kræver at blive fulgt op af en videreudvikling af netop den situation som arien er en reaktion på? Det forekommer faktisk sandsynligt, vil jeg mene, både med Riccardos og med Renatos *cavatina*'er.

Cabaletta-karakterens formale implikationer

Efter Riccardos arie indfinder sig et sært dramatisk tomrum, som om der ikke rigtig er nogen naturlig udvikling videre herfra. Riccardo siger kort at han ønsker at være alene, og så går alle, idet orkesteret spinder en overgangsmusik med motivisk arbejde, dels over det motiv fra ariens første linie som Budden omtalte i sin analyse, dels over et motiv fra konspiratorernes staccerede og lavmælte musik. Så først ankommer Renato, og en ny dialog går i gang. Hvad er formålet med denne 'udramatiske' overgang?²⁸ Måske at forebygge en tolkning af dialogen mellem Riccardo og Renato som en ny udvikling i Riccardos situation, der burde føre til at Riccardo skulle gentænke sin situation og drage nye konklusioner i en evt. *cabaletta*. I stedet for at forstå Renatos

26 ARISTOTELES, *Poetikken*, overs. og udgivet af Niels Henningsen, Frederiksberg 2004, s. 67.

27 Det som *cantabilen* leder videre til vil som regel være endnu en begivenhed der følger af noget (*cantabilen*) og leder videre til noget andet (*cabalettaen*) – altså *tempo di mezzo*'et.

28 Hvis man vil svare at formålet er det rent praktiske, at give koret tid til at trække sig i baggrunden, eller forlade scenen helt, kan man indvende at det nok skulle kunne lade sig gøre hurtigere hvis Verdi havde ønsket det. I Aubers 1833-udgave bruges der fx langt kortere tid på det.

ankomst som en videreførelse af den allerede etablerede situation (altså en art *tempo di mezzo*-begivenhed), forstår man den da mere som en begivenhed der markerer et helt nyt delforløbs begyndelse. Dermed bliver det også ud fra en musikdramaturgisk betragtning mere logisk at denne dialog nu leder frem til Renatos *cavatina*, og ikke til endnu et lyrisk-musikalsk udsagn fra Riccardo. Det *cabaletta*-agtige ved 'La rivedrà nell'estasi' kan så samtidig passende ses, ikke blot som noget der vedrører et stiltræk (den rastløse baslinie, der markerer alle fjerdedele), men også som noget der vedrører karakteren af den følelse der udtrykkes i arien: Riccardo er forelsket i Amélia, og den følelse er han ikke umiddelbart tilbøjelig til at fortrænge, selvom han burde. Der er kort sagt noget konklusivt og stædigt over karakteren i hans *cavatina*, en karakter som Verdi forsøger at udtrykke bl.a. gennem stiltræk som konventionelt knytter sig til netop sådanne følelser, og som konventionelt afslutter et dramatisk delforløb.

Efter Renatos 'Alla vita che t'arride' efterlades publikum med et lidt tilsvarende tolkningsproblem. I den dialogiske *scena*, der leder op til *cavatina*'en, har Renato forsøgt at advare Riccardo om at der konspireres imod ham. Riccardo, der til at begynde med frygtede og troede at Renato havde gennemskuet hans forbudte følelser for Amélia, nægter imidlertid at tage imod de efterretninger som Renato tilbyder. Vi fornemmer at det skyldes at Riccardo ikke finder det passende at modtage en sådan tjeneste fra Renato, og dermed styrke de loyalitetsbånd, der binder ham til den mand, hvis hustru han begærer. I Aubers *Gustave* kommer denne undertekst eksplicit til udtryk i en duet mellem Gustave og Ankastroem (som Riccardo og Renato hed i 1833), hvor de to personer i parallelle tertser synger hver deres refleksion over situationen: Gustave: "Hans blotte tilstedeværelse får mig til at ryste af flovhed, for selvom jeg ikke vil det, forbryder jeg mig mod æren og venskabet"; Ankastroem: "Jeg vil bryde tavsheden, for jeg tager ingen [falske] hensyn, det ville være at forbryde sig mod æren og venskab." ²⁹ Anderledes altså hos Verdi, som i denne scene lader dramaet udfolde sig mere efter det talte teaters regler, hvor personerne helst ikke fortæller publikum hvad de føler, men hellere viser det gennem deres handlinger. Konfrontationen mellem Riccardo og Renato når sit højdepunkt da Renato i sin arie retter en klar anklage mod Riccardo, som han mener har pligt til at lade sig beskytte af sin undersåt: "Hvad skal der blive af fædrelandet, hvis det mister dig [som sin konge]?", slutter han af med at spørge. ³⁰ Hvis man kun tager teksten i betragtning vil det være oplagt at forstå 'Alla vita che t'arride' som en opfordring og udfordring, og dermed, kunne man sige, ville den formale implikation af arien umiddelbart være at 'noget andet' burde følge efter. Riccardo burde kort sagt give Renato et svar. Det gør han imidlertid ikke. Straks efter arien melder Oscar førstedommerens ankomst, og Riccardo beder ham straks ind. Denne situation kan realiseres scenisk sådan at førstedommeren, meget belejligt for Riccardo, afbryder samtalen før han når at svare. Men den kan også realiseres sådan at de to – Riccardo og Renato – efter Renatos arie har nået et dødt punkt i deres samtale, hvor ingen har

29 Gustave: 'Par sa seule présence/je tremble humilié/car malgré moi j'offense/l'honneur et l'amitié'; Ankastroem: 'Je romprai le silence/car je suis sans pitié/alors que l'on offense/ l'honneur et l'amitié'. D. F. E. Auber, *Gustave III*, Opéras français du XIXe siècle, Série B, Vol. IV, Weinsberg 2001, s. 45-48.

30 'Te perduto ov'è la patria col suo splendido avvenir'

noget at tilføje til den anden. Musikalsk peger Verdis udformning af Renatos arie til dels på det sidste: Han giver arien noget af den trodsighed, hvormed en konventionel *cabaletta* typisk kan lukke og slukke en scene og et argument. Tilsvarende undlader han i ariens yderdele helt at lade de enkelte fraser munde ud i 'spørgende' halvslutninger,³¹ hvorved den gestus som arien som helhed synes at formulere mere fremstår som en stædig mands skuffede konstatering end som et spørgsmål som han reelt forventer svar på. Den musikalske gestus siger således – bl.a. i kraft af *cabaletta*-karakteren – snarere: 'Du burde skamme dig!', end 'Forklar dig!'.

Det står forhåbentlig klart at den pointe, der fremkommer igennem denne analyse, *ikke* er at Riccardos og Renatos arier opnår deres effekt gennem et konventionsbrud. For et operavant publikum ville der da heller ikke være nogen grund til fx at blive overrasket over at Riccardos *cavatina* 'mangler' en *cabaletta*: Dels er solo-ariane, der indgår i større formale sammenhænge, som fx en mellemaktsfinale eller, som her, en *introduzione*, meget ofte énsatsede. (Det gælder for øvrigt også i forskellige andre sammenhænge. Bipersoner, for så vidt de i det hele taget har et lyrisk nummer, vil fx ofte nøjes med en énsatset form – fx en *romanza* – fremfor en fuld dobbeltarie). Dels bliver *cabaletta*'en fra omkring midten af århundredet i stigende grad opfattet som et lige lovlig stereotyp element, som gerne undlades, hvis der ikke findes tilstrækkelig psykologisk motivation for den i den dramatiske situation. At dobbeltarien udgør en central konvention udelukker altså ikke at der sideløbende hermed også findes andre konventionelle former.

Fortætning

Hvad man måske kunne blive overrasket over – og hvad der ofte er blevet bemærket med hensyn til Riccardos *cavatina* – er at den selv for en énsatset *cantabile* er umådeligt hurtigt overstået (som regel mindre end to minutter, inkl. koda), specielt i betragtning af at den er hovedpersonens første arie. Budden kommenterede, som allerede nævnt, ariens usædvanligt fortættede karakter – en kvalitet som Anselm Gerhard også fremhæver i sin analyse af operaen, og som han desuden ser som en generel kvalitet ikke bare ved Riccardos arie og ved *Un ballo* i det hele taget, men simpelthen ved Verdis musikdramaturgiske stil på denne tid.³² For Gerhard udgør Verdis insisteren på et formsprog, der betjener sig af sammentrængt præcision og få ord ("CONCIS STIL! ... FÅ ORD ... forstået?", som han fx skrev til librettisten Piave i 1846³³) et udpræget moderne træk ved hans musikdramaturgi – et træk, der reflekterer tidens dynamik og

31 De tre fraser i første A-del (aab) slutter alle på tonika (Bb-dur), B-delens to fraser på tonikaparallels dominant, D-dur. Den sidste A-del holder sig igen helt til tonika, med en enkelt 'dramatisk' undtagelse i kodaen, hvor en bidominant får lov at farve den næstsidsste frases sidste ord, og således lægge op kadencens atter meget emphatiske understregning af tonika.

32 Anselm GERHARD, 'Verdi and Interior Space : *Un ballo in maschera*', i *The Urbanization of Opera*, overs. Mary Withall, Chicago og London 1998, s. 409-456, specielt s. 419-26.

33 "STILE CONCISO! ... POCHE PAROLE ... hai capito?". Citeret efter Gerhard, 'Verdi and Interior Space', s. 420.

teknologiske fremskridt. Gerhard finder endda støtte for en sådan vurdering hos en samtidig kritiker, ingen ringere end allerede omtalte Abramo Basevi, der i 1856 i en artikel formulerede sig således om Verdi:

Verdi ... has divined the need of the moment: he has imported *steam* and the *telegraph* into music. Speed and concision: behold the grand formula of Verdi's impetuous genius.³⁴

Om Basevi mente dette som en beundrende ros til det "ubeherskede" geni han beskrev, eller om man skal læse et underforstået forbehold og måske ligefrem en foragt ind i hans beskrivelse ('skal *det* nu også være musik!'), er måske her af underordnet betydning. Han udpeger under alle omstændigheder en kvalitet ved Verdis musik som han forbinder med to af tidens dominerende fremskridtsmetaforer – en sigende association, uanset om det måtte være en kvalitet han personligt beundrede eller tog afstand fra.³⁵

Hermed kan overvejelserne omkring sammensmeltningen af *cantabile*- og *cabaletta*-karakter i Riccardos og Renatos arier måske tilføjes en ekstra dimension: Spørgsmålet om det 'progressive' ved Verdis formsprog i de to arier skulle da ikke knyttes til den analytiske undersøgelse af om han her enten negerer eller ikke negerer allerede eksisterende formkonventioner, men til spørgsmålet om hvordan (eller hvorvidt) han her tilfører konventionelle kvaliteter og formkategorier ny energi? I de aktuelle eksempler, og på baggrund af Gerhards – og Basevis – formulering af det moderne som noget der har at gøre med historiske forandringer i erfaringen af verden, faktisk helt bogstaveligt forstået som en energitilførsel og en tempoforøgelse: På ganske kort tid afvikles forløb, der både omfatter *cantabile*-satsens emotionelle reaktion på noget, og *cabaletta*-satsens (midlertidige) afrundning af dette handlingselement.

Musikdramaturgien som analysens genstand

For en analytisk bestræbelse, der ikke bare vil analysere musikken eller dramatikken, men netop det dialektiske forhold mellem den musikalske og den dramaturgiske struktur, er det vigtigt at skelne mellem på den ene side handlingen, forstået som noget der kan genfortællles, og på den anden side som en konkret, scenisk realiseret handlen. Det samme plot-element kan realiseres scenisk på forskellige måder – et drab, fx, kan realiseres ved at man ser det på scenen, eller en person kan styrte ind på scenen og berette om det. Uanset den sceniske realisering hører drabet som begivenhed til det som med Aristoteles vil hedde 'fabelen' i et sådant drama. Og uanset den sceniske realisering kunne denne begivenhed genfortællles på én og samme måde i en

34 Abramo BASEVI, 'Le riforme', i *L'armonia* I (1856), s. 1. Citeret fra Gerhard, 'Verdi and Interior Space', s. 425.

35 Det var, til sammenligning, også den nye jernbaneteknologi der leverede overskriftens fremtidsmetafor da Robert Schumann 3 år tidligere, i 1853, publicerede sit polemiske indlæg, 'Neue Bahnen', i *Neue Zeitschrift für Musik*, hvor han profeterede om den unge Brahms som garant for musikkens fremtid.

operasynopsis: X bliver dræbt. Ligesom den dramaturgiske struktur i et drama således er udtryk for en række valg og fravalg i forhold til spørgsmålet om hvilke handlinger, der faktisk skal vises på scenen og hvordan, er den konkrete musikdramaturgiske struktur i en opera udtryk for en række valg og fravalg i forhold til spørgsmålet om hvad musikken skal vise og hvordan. Dette kommer måske allertydeligst til udtryk i nummer-operaer, der jo ifølge sagens natur er strukturerede sådan at forløbet med jævne mellemrum munder ud i formled med lyrisk sang. Hvilke momenter af dramaet, hvilke udsagn skal komponisten og librettisten vælge at strukturere disse lyriske udbrud omkring? Hvad skal vises med arier, duetter, ensembler, korscener, og hvad skal afvikles i dialogiske *scena*'er, gennem recitativer osv.?

Carl Dahlhaus har, i en refleksion over det 19. århundredes operadramaturgi, gjort opmærksom på hvordan musikken i operaer (og for så vidt i al musikdramatik) altid kun knytter sig til og fremhæver en *del* af de indre eller ydre dramatiske begivenheder, den indgår i sammenhæng med, men også at den er i stand til hyppigt at skifte det fokus eller perspektiv, den dermed kaster over det der foregår. I den forstand mener han at se en vis strukturel lighed mellem musikkens relation til dramaet i opera og kamaraføringens relation til dramaet i film. Det fører ham til at konstatere at sådanne spørgsmål omkring hvad musikken fremhæver, og hvad den ikke fremhæver, i en given dramatisk situation har vidtrækkende dramaturgiske konsekvenser, og at det specielt er her den intime sammenhæng mellem den musikalske og dramaturgiske struktur lader sig aflæse:

Technisch wäre an die Trivialität zu erinnern, daß immer nur ein Teil der äußeren und inneren dramatischen Vorgänge musikalisch ausgedrückt werden kann, und wenn der Aspekt, der von der Musik erfaßt wird, häufig wechselt, entsteht eine Strukturanalogie zur Führung der Kamera im Film. Der technische Sachverhalt aber ist nun wiederum von tiefgreifender dramaturgischer Bedeutung, denn es gehört zu den fundamentalen Merkmalen einer Werkstruktur, welche Momente die Musik in ihr heraushebt und welche sie unberücksichtigt läßt. Von der Wahl des Gesichtspunktes, unter dem ein Stück Handlung mit musikalischen Mitteln gezeigt wird, ist also mit besonderer Drastik die Konstituierung des musikalischen Dramas durch die Musik ablesbar.³⁶

Det forekommer at resultatet af en sådan analyse vil kunne træde klarest frem, hvis det sker i en sammenlignende form, hvor de valg og fravalg som analysen kan udpege, ikke bare kvalificeres ved at stille den måde en operascene er realiseret på op mod hypotetiske alternativer, men også mod faktisk realiserede alternativer. Den mulighed byder sig umiddelbart til i tilfældet *Un ballo*, eftersom der jo er tale om en omarbejdning af en tidligere realisering af samme struktur, Auber og Scribes *Gustave*. Jeg skal her til sidst i forlængelse af disse metodiske overvejelser forsøge at udpege nogle af de mest karakteristiske og afgørende forskelle på disse to operaers musikdramaturgiske

36 Carl DAHLHAUS, 'Special Round Table: Operndramaturgie im 19. Jahrhundert', *Acta musicologica* 59/1 (1987), s. 33.

strategier, idet jeg overvejende holder mig til begyndelsen af *Un ballo* (til og med Riccardos *cavatina*) og det tilsvarende forløb i *Gustave*.

Un ballo vs. Gustave

Ligesom *Un ballo* indledes *Gustave* også med et kor, hvor vi skiftevis hører Gustaves tilhængere og de, der konspirerer imod ham. Den musikalske udarbejdning af kontrasten mellem de to grupper er dog meget begrænset i Aubers partitur, dels fordi konspiratorerne, som i denne udgave hedder Ribbing og Dehorn, stemmemæssigt er besat af hhv. en tenor og en bas, mens det trestemmige kor af tilhængerne benytter de samme stemmetyper (to tenorstemmer og en basstemme), dels fordi den musikalske differentiering ikke benytter tilnærmelsesvis så drastiske og kontrasterende virkemidler som i Verdis version (staccato overfor legato, unisont overfor homofont osv.).

Hos Verdi følger efter dette kor en relativt kort *scena*, hvor Riccardos ankomst annonceres af Oscar (orkestertouche), hvorefter Riccardo hilser de tilstedeværende (recitativ), tager imod forskellige breve med anmodninger (*parlante*³⁷), forsikrer patetisk at han vil være imødekommende og storsindet i sin behandling af dem (*arioso*³⁸), tager imod listen over deltagere ved aftenens maskebal (*parlante*) og opdager Amélias navn på listen (*arioso*). Det sidste *arioso* leder frem til *cavatina*'en.

Hos Auber følger efter det indledende kor en endnu kortere *scena* end hos Verdi – en *scena*, der begynder med en orkestertouche hvorefter Oscar annoncerer Gustaves ankomst og koret i andægtighed tager deres hatte af og mumler, 'C'est le roi, c'est le roi' – 'Det er kongen'. Derefter henvender Gustave sig til alle de tilstedeværende, og hilser så på forskellige hof-kunstnere efter tur, idet han betoner at deres kunst er meget væsentlig for ham (alt sammen recitativisk). Og så følger straks en større, yderst virtuos tre-delt arie (ABA'), hvis yderdele er henvendt til kunstnerne ('Ô vous par qui ma vie fut toujours embellie'), og i hvis kontrasterende midterdel Gustave for sig selv tænker på Amélie, idet han både reflekterer over sin forelskelse i hende og sin moralske pligt til at undgå hende.

Efter denne arie henvender forskellige undersætter sig til Gustave (recitativ), Gustave læser deres anmodninger (*parlante*), Oscar præsenterer listen over deltagere ved aftenens maskebal, Gustave læser højt af den og standser op ved Amélias navn (recitativ), hvorefter han fortsætter med at tænke højt over situationen, mens det første kors orkesterindledning sætter ind igen. Nu gentager indledningskoret sig i en let forkortet og varieret udgave. Bemærkelsesværdigt nok synger tilhængerne og konspiratorerne nu samtidigt og homofont, ganske vist på forskellige ord, men uden at de musikalsk kan skelnes fra hinanden.³⁹ Til gengæld alternerer de nu alle med Gustave, der overtager

37 Betegner en teknik hvor orkestersatsen udfolder et melodisk materiale (ofte i regelmæssige 4-taktsperioder), som baggrund for stemmernes dialog (der til gengæld gerne står i et frit og uregelmæssigt forhold til orkestersatsens syntaks).

38 Passager i *scena*'er, der tenderer mod lyrisk sang.

39 Kun de sidste 8 takter skiller Ribbing og Dehorn sig ud med en mere aggressiv, punkteret rytme end de øvrige.

konspiratorernes plads i den musikalske struktur. Han synger altså, bemærkelsesværdigt nok, sine refleksioner over udsigterne til at se Amélie samme aften på den selv-samme melodi som hans fjender i indledningskoret benyttede da de skulle udtrykke deres hævnøstige følelser overfor ham. Efter kort tid udvides hans musikalske rolle dog, så han også – ligesom Riccardo i sin aries koda – synger sine drømmende betragtninger ud i en overstemme, henover korets musik.

Der er altså markante forskelle på det, som man i forlængelse af Carl Dahlhaus' refleksioner kunne kalde for den musikalske 'kameraføring' i de to realiseringer af forløbet. Generelt er det fx karakteristisk at Auber i langt mindre grad end Verdi synes at have set det som musikkens opgave at fremhæve, understrege og differentiere mellem de enkelte personers karaktertræk og det emotionelle indhold i deres udsagn – dels nok fordi Auber simpelthen ikke var ligeså teknisk avanceret på dette punkt som den senere Verdi, men også fordi den romantiske æstetik som fx Hector Berlioz dyrkede i 1830'erne, og som fordrede at musikken netop skulle påtage sig en sådan radikalt ekspressiv rolle, og gerne under anvendelse af drastiske virkemidler, lå den mere køligt-klassiske og mådeholdne Auber ganske fjernt.

Derudover er det mest iøjnefaldende forskellen på placeringen af Gustaves/Riccardos første arie og det dramatiske moment, der fremhæves gennem denne arie. Verdi og/eller hans librettist Antonio Somma har tydeligvis søgt et moment i forløbet, der kan motivere en emotionel reaktion, der lader sig udtrykke i en *cantabile*. Han, eller de, har fundet dette moment i Riccardos opdagelse af Amélias navn på listen – en begivenhed der endda på en og samme tid kan motivere to lidt forskellige følelser, hvoraf den ene lader sig udtrykke gennem en smægtende *cantabile*-melodik, og den anden gennem en mere energisk, ophidset (*cabaletta*-)karakter: Dels vækker Amélias navn hans forelskede følelser til live, dels forårsager udsigten til aftenens bal nu pludselig en ny ophidselse og nervøsitet hos ham. For at blive i filmmetaforikken kunne man sige at musikken her zoomer ind på, og analyserer Riccardos følelsesmæssige reaktion på situationen, eller at den skaber et 'close-up' billede af ham, i det øjeblik hvor han rødmer over, eller rystes af det han ser på navnelisten. Hvis jeg har ret i min tidligere analyse af ariens sammensatte karakter – at den formale implikation af denne karakter er, at den nok følger af noget, men at noget andet ikke nødvendigvis behøver at følge efter – så viser denne nye analyse at den samme karaktermæssige sammensathed også samtidig kan ses som et udtryk for en kompleksitet i Riccardos følelsesmæssige reaktion på det der går forud, og en kompleksitet, som det netop er ariens musikdramaturgiske funktion at zoome ind på og analysere.

Ved at vælge dette moment som stedet for en arie har Verdi/Somma samtidig foretaget en ændring i forhold til Auber/Scribes version, hvor det samme sted nok rummede en reaktion hos Gustave, men en reaktion, der 'kun' kom til udtryk igennem en tilføjet stemme til en gentagelse af indledningskoret. 'Rester' fra denne struktur overvintrer stadig i kodaen til Riccardos arie, der jo også griber formalt tilbage til indledningskoret. Hvor Riccardos arie altså umiddelbart fremstår som en påfaldende kort *cantabile* med en relativt lang koda, udgør den ikke desto mindre samtidig i forhold til det tilsvarende sted i *Gustave* en markant udvidelse af Riccardos musikalske

rolle her, mens korets rolle tilsvarende indskrænkes, så det kun spiller en musikalsk mindre selvstændig rolle i ariens koda.

Hvordan er til sammenligning Gustaves store arie motiveret i Aubers og Scribes 1833-version? Man fristes umiddelbart til at svare: Dårligt. Den historigrafiske konstruktion som analysen dermed understøtter er da også den vanlige: At Verdis vide-reførelse af *grand opéra*-traditionen (ikke bare gennem *Un ballo*, men også – og måske væsentligere – gennem hans 'franske' operaer til Pariseroperen, *Les vêpres siciliennes*, *Don Carlo* og også de italiensksprogede *La Forza del destino*, *Aida* m.fl.) markerer et klart kunstnerisk fremskridt i forhold til genrens udgangspunkt i 1830'erne, med Auber, Meyerbeer, Halevy og andre som centrale komponister. Selvom det kunne synes at være en oplagt konklusion på den ovenstående analyse, at *Un ballo* simpelthen er et bedre værk end *Gustave* – en vurdering der også tydeligt klinger med i såvel Buddens som Gerhards analyser – vil jeg imidlertid forsøge forsat holde et andet kriterium op for analysen, end at den skal levere argumenter til kritikkens værdidomme. Nemlig det kriterium at den først og fremmest skal kaste historiografiske indsigter af sig. Med Dahlhaus' refleksioner i baghovedet vil en sådan analytisk undersøgelse ikke gå ud på at vurdere hvilke musikdramaturgiske valg der er de bedste, men at aflæse hvilke forskellige principper, der ligger til grund for de forskellige valg.

Så jeg forsøger med en let omformulering af det allerede stillede spørgsmål: Hvad motiverer Gustaves arie? For det første er det værd at bide mærke i at arien *ikke* udtrykker en emotionel reaktion på en situation, formuleret i det recitativiske afsnit, der leder frem til den. For det andet bør man også være opmærksom på at der faktisk *ikke* er tale om en langsom *cantabile*. Arien foregår i et friskt *Allegro moderato*, og hvis dens udtryk endelig skulle ses i forhold til den italienske operas formkonventioner og konventionelle dramaturgi, så kunne man måske snarere mene at den har en slags *cabaletta*-karakter (en tanke der er nærliggende nok, hvis man fx sammenligner de første takter med starten af *cabaletta*en til Ernani's *cavatina* i Verdis *Ernani* (1844) – se eks. 3a og b).

Men sammenligningen er i virkeligheden irrelevant, for Gustaves arie trækker ikke på den italienske traditions formsprog, hverken musikalsk eller dramaturgisk. Den tredelte ABA'-form hvor sidste del udgør en varieret reprise af den første (ikke bare af musikken, men også af teksten) er en af de typiske former i den franske opera i det 19. århundrede – en énsatset form, og en formkonvention som den franske opera arvede fra Gluck. Formsproget angår imidlertid ikke bare det enkelte nummers opbygning, men også dette nummers plads i den dramaturgiske struktur. Og i den henseende har 'Ô vous par qui ma vie' tydeligvis ikke den samme formale implikation som en *cabaletta*: Der er ikke tale om en reaktion på noget og ikke om en afrundende intensivering af et forløb, men tværtimod om en åbningsgestus. Med Aristoteles er der tale om en begivenhed "der ikke med nødvendighed selv kommer efter noget andet, men efter hvilket der naturligt er eller indfinder sig noget andet". Arien har kort sagt ekspositionsfunktion og til denne funktion hører fx ekspositionen af en række plot-elementer: Eftersom Gustave i ariens vægtige yderdele taler til sine hofkunstnere og priser deres kunst, lærer vi at denne dyrkelse af kunsten (specielt den repræsentative kunst, der

Allegro moderato

Gustave

Ô vous par qui ma vi - e fut tou-jours em-be - li - e beaux

p

Eks. 3a. Gustaves 'Ô vous par qui ma vie'.

Allegro con brio

Ernani

(Oh tu chel al - ma a - do-ra, vien, vien, la miavi - ta in fio - ra;

p

Eks. 3b. Ernanis *cabaletta*, 'Oh tu che l'alma adora, vien' – en *cabaletta* der udtrykker fornyet håb mht. realiseringen af kærligheden til Elvira, efter et *tempo di mezzo* hvori hans venner har tilbudt ham hjælp.

fremstiller Gustaves royale magt på passende vis) er et væsentligt karaktertræk ved Gustave. Og eftersom han i den kontrasterende midterdel synger om sin problematiske kærlighed til Amélie, bliver vi på én gang klar over dette væsentlige plot-element, og over det faktum at Gustave i sin person selv bærer rundt på en kontrast mellem en udadvendt, offentlig persona, der ikke er fri for at være ærekær, og en indadvendt privat persona, ramt af ulykkelig kærlighed. Dermed er også antydnet endnu et element ved ariens ekspositions karakter, nemlig at den skal eksponere Gustaves personlige karaktertræk for os.

Disse karaktertræk udtrykkes selvfølgelig direkte eller indirekte gennem de ord han synger, men samtidig præsenteres hans persona også for os som en vokal persona. Ariens virtuose og friskt fremadbusende karakter i yderdelene og mere indadvendte følsomhed i mellemdelen tegner således et musikalsk portræt af en førsteelsker, der er så overstadigt vital, at han allerede efter 16 takter når det høje c – en præstation han ovenikøbet overgår i den varierede repetition af A-delen til sidst, hvor han hele to gange er oppe på det høje d. Hermed fremgår det formodentlig relativt tydeligt, at der er endnu et element ved ariens ekspositions karakter, der mest af alt angår operaens karakter af kulturelt ritual, af performance, nemlig at den også har den funktion af eksponere sangeren, som i dette tilfælde var Pariseroperaens stjernetenor over dem alle, Adolphe Nourrit. Nourrit skabte stort set alle de store tenor-hovedroller på Pariseroperaen i *grand opéra*-genrens første år: Han var fx Masaniello i Aubers *La muette de Portici* (1829), Arnold i Rossinis *Guillaume Tell* (1830), Robert i Meyerbeers *Robert le diable* (1831), Eleazar i Halevys *La juive* (1835) og Raoul i Meyerbeers *Les huguenots*

(1836). I 1837 mistede han imidlertid sin position, da Gilbert Duprez som Arnold i en genopførelse af *Guillaume Tell* som den første på revolutionerende vis formåede at synge det høje c i fuldregister. Når Nourrit altså i sin første arie i *Gustave* både sang det høje c og to høje d'er, eksponerede han ikke bare Gustaves førsteelskerpersonlighed eller emotionelle habitus, men lod samtidig et vokalt fænomen komme til udtryk, der ikke var præget af samme vokale råstyrke som senere tenor-helte, men til gengæld – hvad den flyvske melodiske stil i hans arie tydeligt vidner op – af en agilitet og udtalt ekvilibrisme som dårligt lader sig udføre for fuld udblæsning.

Hensynet til de mere spektakulære aspekter ved opførelsessituationen, som var en del af det æstetiske program ved Pariseroperaen i Julimonarkiets 1830'ere, har imidlertid mere gennemgribende konsekvenser for den musikdramaturgiske struktur i *Gustave* end blot at den indledende arie er virtuost anlagt. Ariens yderdele er som sagt henvendt til hoffets kunstnere, og understreger dermed den lidt verdensfjerne, kunstneriske side af Gustaves personlighed – et karaktertræk der spiller en ikke uvæsentlig rolle i det der følger, hvor det viser sig at han selv er en slags kunstner, der sætter sin egen historiske opera, *Gustave Wasa*, op. Hos Verdi er Riccardo måske nok stadig en sværmerisk, drømmende type, men han er ikke selv kunstner – et plot-element der da også er aldeles undværligt set i forhold til den centrale kærlighedsintrige. Men i *Gustave* forbereder præsentationen af Gustaves kunstentusiasme det indslag lidt senere i første akt, hvor en prøve på en ballet-scene fra *Gustave Wasa* under Gustaves ledelse realiseres som en del af den sceniske handling. Dermed indfries på én gang to aspekter ved *grand opéra*-genrens æstetiske program: For det første giver det anledning til et i handlingen integreret balletindslag, dvs. endnu et spektakulært element. For det andet var det en væsentlig pointe at *Gustave*, ligesom mange andre *grand opéra*'er, genremæssigt skulle forstås som et historisk drama i fuldt femakters format – og herunder hørte altså også at det skulle bygge på virkelige historiske personer og hændelser. Som en 'virkelighedsrest' optræder Gustave (ligesom den historiske svenske kong Gustav III) altså som kunstner, og måske kan man endda sige at dette at plottet strengt taget ville kunne fungere ligeså godt uden dette element faktisk øger dets 'virkelighedseffekt' – eftersom der ikke er nogen stærk værkintern motivation for det, må det være fordi det til gengæld er historisk korrekt.⁴⁰

Gustaves arie modsvarer i *Un ballo* ikke af et tilsvarende nummer, men der er dog et analogt musikdramaturgisk element, nemlig det korte *arioso*, hvor Riccardo med en patetisk gestus forsikrer sine undersåtter at han vil være imødekommende og stor-sindet i sin behandling af deres anmodninger. Her fremstiller Riccardo sig selv og sin 'milde hersker'-karakter for sine undersåtter på en måde der kan sammenlignes med Gustaves selvfremsstilling i sin arie. Det er dog sigende at Riccardos *arioso* ikke, som Gustaves arie, har karakter af en uprovokeret eksposition, men at dens *arioso*-karakter motiveres som en (patetisk, og for så vidt dermed stadig også en emotionel) reaktion på en scenisk hændelse, nemlig modtagelsen af undersåtternes anmodninger.

40 Jævnfør Roland Barthes' prægning af dette begreb i essayet 'Virkelighedseffekten'. Se Roland BARTHES, *Forfatterens død og andre essays*, red. og overs. Carsten Meiner, København 2004.

'Opskriften', 'værket' og analysens projekt

Det mest spektakulære element ved *Gustave*, og det element som operaens ry i samtiden primært hang sammen med, var hverken Gustaves første arie eller balletindslaget i 1. akt, men dansemusikken, og herunder primært galoppen, i sidste akts maskebalscene. Eftersom det spektakel, der udfoldede sig under denne balscene i et vist omfang også indbød publikum til at associere det med de årlige maskebal, som afholdtes i det selvsamme rum på Pariseroperaen i disse år, sikkert med mange af dem selv som deltagere, kan man ligefrem, som Maribeth Clark har gjort opmærksom på, mene at grænsen mellem publikum og scene, eller mellem værkfremførelse og kollektivt ritual, tenderede mod at blive nedbrudt i sådanne momenter.⁴¹ Musikken fra balscenen blev desuden også efterfølgende genbrugt i forbindelse med celebre fester i Paris, uden resten af operaen. Omvendt blev operaen i andre sammenhænge flere gange efter premieren, som det ikke var usædvanligt, opført i forkortet eller omarbejdet udgave, alt efter lejligheden, ligesom operaen ved opførelser på provinsteatre, der ikke rådede over nødvendige ressourcer, også kunne opføres uden de mere udstyrskrævende elementer (fx divertissementerne og koreografien til balscenen). Også dette var gængs praksis, og partiturer og produktionsbøger gav ofte de nødvendige anvisninger for sådanne beskårede opførelser.⁴² En analytisk undersøgelse af Aubers værk, der ikke primært vil måle dets vellykkethed udfra et sæt 'almengyldige' æstetiske kriterier, men som snarere vil nå frem til en forståelse af værket i forhold til dets historiske kontekst, må selvfølgelig tage sådanne praksisser i betragtning. Og det er endda praksisser, som gør at vi må reflektere en ekstra gang over hvad vi overhovedet mener, når vi omtaler *Gustave* som et værk. Som Maribeth Clark formulerer det i forlængelse af hendes redegørelser for de mange forskellige omarbejdelser som det var praksis at lade sådanne værker underkaste i samtiden: "These types of changes reflected a general fluidity in the substance of works presented at the Opéra and acknowledged that the resources available in Paris were unusually rich."⁴³

Med henvisning til en berømt og indflydelsesrig idealtypisk skelnen, som Carl Dahlhaus har fremsat i kapitlet 'Stildualismus' i *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, kunne man sige at partituret til *Gustave* snarere er at forstå som en 'opskrift til en opførelse' end som en autoritativ 'tekst', der kræver at blive forstået, dvs. interpreteret og udlagt.⁴⁴ I Dahlhaus' udførelse af denne skelnen er der tale om en æstetisk dikotomi, som han hævder delte musikkulturen i det 19. århundrede i to. Han fremhæver Beethoven og Rossini som de primære repræsentanter i første halvdel af århundredet for hver af disse to kulturer, hvor værket for den ene havde forrang over opførelsen, mens det for den anden forholdt sig omvendt. Ved at betragte denne æstetiske dikotomi som styrende for en generel kulturel tvedeling, der forblev en historisk realitet igen-

41 Maribeth CLARK, 'The Role of *Gustave, ou Le bal masqué* in restraining the Bourgeois Body of the July Monarchy', *The Musical Quarterly*, vol. 88/2 (2005), s. 204-31, specielt s. 209-17.

42 Ibid., s. 217.

43 Ibid., s. 217-8.

44 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1980, s. 7-13.

nem hele århundredet, lægger Dahlhaus desuden op til en historiografisk konstruktion, der tolker hele århundredets musikhistorie i relation til disse to kulturelle spor. På den ene side i denne konstruktion figurerer selvfølgelig den tyske instrumentalmusik, men også Wagners musikdramaer, som viderefører af det beethovenske spor, på den anden bl.a. den fransk-italienske opera – og herunder naturligvis Verdi – som viderefører af det rossiniske. Og ved at stille det sådan op synes han da også at have givet en ganske god forklaring på, hvorfor analysefaget traditionelt har haft sværere ved at finde ud af hvad det skulle stille op med Verdi end med Wagner, eftersom den musikvidenskabelige analyse traditionelt har allieret sig langt mere med ambitionen om at udlægge værker, end med at studere opførelsessituationens problematikker. Men der kan også være en fare forbundet med at lade sådanne klare strukturer folde deres forførende forklaringskraft ud over noget så omfattende og komplekst som et helt århundredes musikhistorie. Fabrizio Della Seta har i en refleksion over denne problematik, og med specifik adresse til Dahlhaus, manet til forsigtighed:

The opposition between Beethoven's symphonies as *Werk*, fixed in a written text, and Rossini's operas as a 'recipe for performance' – for the event in which the musical reality would exist – leads to a historical simplification. It overlooks the importance of performance in the Austro-German tradition, and it ignores the fact that Rossini's operas were the starting point for a change in the conception of Italian opera, a change that in the second half of the century resulted in a 'monumentalisation' of the repertory and a tendency towards idealising the operatic text.⁴⁵

I sit vægtigste bidrag til spørgsmålet om den italienske operas dramaturgi, 'Dramaturgie der italienischen Oper', synes Dahlhaus da også selv at have fundet det nødvendigt at indføre lidt flere mellemregninger end i introduktionskapitlet til *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Her konstaterer han på den ene side at et Wagnersk musikdrama i sig selv indeholder et paradoks – det udgør et værk (et *opus perfectum et absolutum*) i forhold til hvilket en opførelse står i et fortolkende og 'reproducerende' forhold, ikke et 'producerende', men samtidig var det alligevel for Wagner – ligesom for Verdi – den sceniske realisering der udgjorde det egentlige værk. Dramaet opstår først i opførelsen, som er det mål musikken, sproget osv. kun er midlerne til at frembringe. På den anden side erkender Dahlhaus samtidig at det emfatiske værkbegreb i det 19. århundrede også i stigende grad satte sig igennem i den fransk-italienske operakultur – fx med komponister som Meyerbeer og Verdi. Dog ikke sådan at forstå, at den sproglige og musikalske tekst pludselig får forrang over den sceniske realisering når 'værket' eller 'dramaet' skal lokaliseres – snarere er der tale om at specielt Verdi (tendensen er allerede til stede hos Meyerbeer) efterhånden som hans kunstneriske autoritet voksede, fik mulighed for at indtage rollen som den der, gennem partituret, egenrådigt dikterede den endelige værkstruktur, idet han deri formulerede sine ultimative krav til opførelsen, hvor den

45 Fabrizio Della Seta, 'Some difficulties in the historiography of Italian opera', *Cambridge Opera Journal*, 10/1 (1998), s. 6.

end måtte finde sted, i stedet for at lade værket underordne sig de vekslende, lokale opførelsesbetingelser.⁴⁶

I forhold til denne artikels problematik forekommer det i forlængelse heraf væsentligt at blive ved med at spørge hvori analysens projekt så kan bestå, når dens genstand er en Verdi-opera. Og i denne spørgen må det være vigtigt på én gang at holde sig den præmis for øje at partituret først og fremmest har status af et middel til en opførelse (om end måske nok som en autoritativ, 'ufravigelig' opskrift), og samtidig ikke at overse tendensen til at værkbegrebet, og alle de nisser der flytter med det, i stigende grad bliver en del også af den franske og italienske operakultur i løbet af det nitten-de århundrede. Det er en tendens, der i sammenligningen mellem Aubers *Gustave* og Verdis *Un ballo* blandt andet kan aflæses i det faktum at den pragmatiske, åbne, eller med Clarks ord, 'flydende' værksubstans, som er en karakteristisk kvalitet ved *Gustave*, ikke længere i tilnærmelsesvis samme grad kendetegner *Un ballo*, hvis meget stramme dramaturgi langt mere konsekvent motiverer de enkelte musikalske og dramatiske begivenheder i rent værkinterne forhold. Det er dermed også en tendens, der lader sig aflæse i de forskellige musikdramaturgiske strategier i de to værker – en tendens altså, der griber ind i de konkrete æstetiske valg og fravalg som er bestemmende for værker-nes musikdramaturgiske formsprog.

46 Carl Dahlhaus, 'Dramaturgie der italienischen Oper', Lorenzo Bianconi og G. Postelli (red.), *Die Geschichte der italienischen Oper*, vol. 6 (Theorien und Techniken, Bilder und Mythen), Laaber 1990, s. 75-178, her specielt s. 97-100. (Først udgivet på italiensk i 1988 under titlen *Storia dell'opera Italiana*, vol. 6. Engelsk oversættelse i *Opera in theory and practice, image and myth*, Chicago og London 2003).