

Mozarts musikaliska retorik: en studie av musikaliskt avbildande element i Mozarts operor

Marianne Tråvén

När vi i dag går på operan och lyssnar till Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) operor njuter vi förmodligen av musikens sprudlande energi i *Le nozze di Figaro*, skrattar åt Papageno som inte kan hålla tyst i *Die Zauberflöte*, och ryser när stengästen står utanför Don Giovannis dörr i operan med samma namn. Kanske är den ursprungliga kontexten inte så viktig för att vi skall kunna njuta av musiken, men vill vi veta hur Mozart uppfattade dramat och vad han ville säga sin publik så borde vi titta närmare på förhållandet mellan text och musik. Mozarts tonspråk är mångfacetterat, meningsbärande och har sin grund i barockens musikaliska retorik. Det innehåller dessutom extralingvistiska figurer, så kallade musikaliska gester,¹ paralingvistiska element som emotionell prosodi, och personkaraktäristiska komponenter, allt sammanbundet av harmonikens lagar.

Den musikaliska retoriken var ett teckensystem som utvecklades under barocken för att kommunicera känslor. Även om retoriken genomsyrade kompositionstekniken i de flesta europeiska länder så formaliserades den framför allt av tyska teoretiker som Johann Mattheson (1681–1764), Johann Phillip Kirnberger (1721–1783), och Joachim Burmeister (1564–1629). Under barocken ansågs vokalmusiken stå över instrumentalmusiken, vilket är tydligt i till exempel Johann Georg Sulzers encyklopedi *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, som publicerades mellan 1771 och 1774. Orsaken till detta var att instrumentalmusiken, enligt Sulzer, aldrig kunde kommunicera sitt innehåll lika precist som vokalmusiken eftersom den saknade ord.² Musikalisk retorik ansågs alltså ensam inte lika effektiv när det gällde att kommunicera känslor som text och musik tillsammans. Musiken talade främst till hjärtat, medan text och musik i förening ansågs tala till både intellekt och hjärta. Detta ledde till att musiken ofta sågs, och behandlades som, en illustration till operans libretto.

Vid mitten av 1700-talet började barockens musikaliska retoriska system, som byggde på affektläran,³ att luckras upp till förmån för ett mer personligt tonspråk,

något som är tydligt hos Mozart. Ett antal retoriska figurer fanns emellertid kvar som konventioner (och gör så än i dag). Till dessa hörde till exempel *lamento*,⁴ en stegvis fallande kromatisk kvart som stod för sorg, förtvivlan och smärta, och *tirata*, en snabb uppåtgående skalrörelse som stod för flykt. De musikaliskt retoriska figurer som användes av Mozarts samtida kompositörskollegor byggde antingen på språkliga retoriska figurer som "översatts" till musikaliska ekvivalenter, eller så var de skapade utifrån rent musikaliska aspekter. Den sista kategorin baserades oftast på någon form av likhet mellan det musikaliska förloppet och det betecknade, ett avbildande, måleriskt element.⁵ Att *mimesis* var en del av Mozarts retoriska palett framgår tydligt i hans brev:⁶

Jag kan inte skriva poetiskt, jag är ingen diktare. Jag kan inte ge uttrycken skuggor och dagar; jag är ingen målare. Jag kan inte heller genom gester och pantomim uttrycka mina åsikter och tankar, jag är ingen dansare. Jag kan emellertid göra det genom toner, jag är en musiker.⁷

Mozart byggde sin musikaliskt retoriska vokabulär på redan existerande strukturer. I den meningen var han ingen nydanare, men i det sätt som han kombinerade och utvidgade sin vokabulär på är han unik. Till skillnad från Richard Wagner (1813–1883), som skapade ett kommunikationssystem baserat på tillskriven mening, där erinringsmotiven användes konsekvent i den musikaliska satsen för att signalera olika fenomen, skapade Mozart avbildande, deskriptiva figurer, instinktivt igenkända av den samtida publiken. Wagners meningssystem har nackdelen att publiken måste kunna "språket" för att förstå tonsättarens kommentarer. Mozarts brev till fadern 1780–1781, vid tiden för skapandet av operorna *Idomeneo* och *Die Entführung aus dem Serail*, ger oss en god bild av hur han tänkte kring musikalisk mening:

Nu till Belmontes aria i A dur. 'O wie ängstlich, o wie feurig', vet ni hur det uttrycks? Det klappande, kärleksfulla hjärtat är angett – de 2 violinerna i oktaver – detta är favoritarian för alla som hört den, och även min favorit. – den är skriven speciellt för Adambergers röst. Man ser darrandet – vankelmodet – man ser hur det svällande bröstet höjer sig – något som visas genom crescendo – man hör läspandet och suckarna – som visas genom sordinerade förstaviolinerna och en flöjt i unisono.⁸

I texten ovan beskriver Mozart de avbildande elementen som "synliga"; det klappande hjärtat i violinernas oktaver, darrandet, hur bröstet sväller och höjer sig genom crescendo, läspandet och suckandet i första violinen och flöjten. Grunden ligger i den klassiska musikaliska retoriken som han skolats in i av fadern,⁹

men han utökar och förändrar denna genom att skapa mening baserad på det musikaliska systemets struktur och syntax. Av figurerna är suckandet, *sospiratio*, en traditionell och mycket använd retorisk figur. Den förekommer i många olika skepnader, men gemensamt för alla är förhållningar följda av paus. I scenen ovan skildrar den Belmontes bävan inför det länge efterlängtade mötet med Constanze. Mozart väljer att ytterligare förstärka den känslomässiga situationen genom att addera hjärtklappning, crescendo, för att visa hur Belmontes upphetsning ökar och en figur i violinen som tillsammans med flöjtens ”susande” får Belmonte att tänka på Constanzes läspande:¹⁰



Exempel 1. *Die Entführung aus dem Serail*, nr 4, takt 40–43 (flauto).

De musikaliskt retoriska figurerna hämtades ur *decoratio*.¹¹ När samtida kompositörer nöjde sig med att illustrera det som den litterära texten uttryckte kommenterade Mozart även dramat och karaktärerna. Orkestern emanciperades och inledde en dialog med den litterära texten, något som i dag ställer till stora problem vid översättning av Mozarts libretton eftersom texten binds både semantiskt, prosodiskt och strukturellt till musiken. Hur receptiva är vi för dessa kommentarer i dag? De figurer som liknar rörelseförlopp är relativt lätta att upptäcka även för dagens lyssnare, i alla fall om regissören ”spelar med” i Mozarts scenanvisningar.¹² Ett exempel på detta är duellscenen i operan *Don Giovanni*, där Mozart nogsnamt koreograferat såväl attack som ripost i musiken. De figurer som snarast syns i partituret och ibland förflyktigas så snabbt att man knappt hinner höra dem är svårare att upptäcka och kräver ofta flera genomlyssningar. I vissa fall binds motiv ihop och utvecklas genom hela operan,¹³ i andra fall fungerar de som hypertexter mellan olika operor. Ett exempel på detta är slavarnas kvartmotiv i operan *Zaide* som visar deras tröstlösa vandring i kedjor i operans första scen. Motivet återkommer i inledningen till operan *Don Giovanni* när Leporello går vakt utanför Donna Annas hus och känner sig som slav under sin herre.

I operan *Zaide* möter vi Mozart retoriska ”språk” i första fasen av dess utveckling.¹⁴ Operan spelades så vitt vi vet aldrig under Mozarts livstid,¹⁵ men är en rik

måste ha fått en chock, för de rytmiska figurerna var en del av Johannesfrimurarnas ritualer, där olika rytmer stod för olika grader inom orden: – . – var avsett för lärlingen, . – – för gesällen, och . . – för mästaren. Mozart har här lyft fram den vandring från gesäll till mästare som markerar frimureriets väg till upplysning.²¹ *Die Zauberflöte* är ett sångspel, en opera med talad dialog på tyska. Det är ett komplext verk där folkliga figurer och sångbara melodier kombineras med italienska arior, ensembler, kör och, i andra aktens duett mellan de vaktande männen, en kontrapunktisk koral. Den är också full av symboliska referenser till frimurarorden där Mozart blev medlem 1784.²²

Tretalet, frimurarnas viktigaste tal, behärskar hela *Die Zauberflöte*, från rollistans tre damer och tre pojkar, Taminos tre stadier som "icke-frimurare", sökare och lärling, till den centrala tonarten Ess-dur. Den symboliska vandringen från mörkret mot ljuset var en central del av Johannesfrimurarnas ceremonier, liksom eld- och vattenprovet, beskrivet i andra aktens final, som refererar till en högre grad, den 33:e inom Rosencreutz-ordern, där de fyra elementen spelar en viss roll. Den 33:e scenen i operans andra akt: "Nur stille stille", där Nattens drottning och moren Monostatos försöker storma Sarastros tempel, symboliserar den 30:e graden (vredens grad) i den Rosencreutzka ordens "skotska" rit. När ljuset, i form av Sarastro, besegrat mörkret, Nattens drottning, nås den högsta, 33:e, graden *Ordo ab Chao* (ordning ur kaos), genom treenigheten "Weisheit, Schönheit, Stärke" (vishet, skönhet, styrka). Talsymbolik spelar över huvudtaget en stor roll i operan. Sarastro med sina präster associeras till exempel med talet 18. I scen 18 uppträder han för första gången i operan. I andra aktens början följs han av 18 präster och första delen av signaturarian "O Isis und Osiris" består av 18 takter. 18 är också 6 x 3.²³

Ibland leker Mozart med konventionerna och förändrar traditionella retoriska figurer för att kommunicera något mer än den ursprungliga innebörden. I operan *Don Giovanni* använder Mozart till exempel *circulatio* för att visa Zerlinas minskade motstånd i duetten med Don Giovanni: "La cì darem la mano". *Circulatio* avbildade det perfekta, det fullkomliga, genom en rörelse som cirklade runt en ton. I Mozarts exempel är viljan god men köttet svagt. Zerlina påbörjar *circulatio*, men slutför den aldrig, den rinner ut i sanden. Andra tecken som tyder på att hon kommer att ge vika är att hon övertar Don Giovannis melodier, hon är så att säga med på noterna. I den avslutande delen sjunger de tillsammans i terser, ett tecken på samförstånd. Duetten är komponerad i A-dur, en tonart som användes för kärleksfulla situationer. Styckets inledande fras förstärker den förföriska känslan genom en skicklig vändning i texten: "La cì darem la mano". Frasen domineras av vokalen A, enligt den italienska vokaltraditionen den vokal som är mest "kärleksfull". Fra-

sens första ord "La" är dessutom namnet på tonen A i solmisationssystemet. Vi har alltså en massiv förförelsekampanj framför oss. Med relativt enkla musikaliska medel har Mozart antytt såväl situation som karaktär och sinnestillstånd.

Tidens tonartskaraktäristik färgar som vi ser Mozarts kompositioner. Den är en serie konventioner, beskrivna av bland annat Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791),²⁴ där tonarterna tillskrivs olika betydelser baserat på klangfärg och position i det musikaliska systemet. Mot slutet av 1600-talet slog den vältempererade stämningen igenom. Den var en modifiering av medeltonstämningen där de stora terserna stämdes så rena som möjligt, som gjorde det möjligt att spela i fler tonarter än tidigare varit möjligt. Vältempererad skall inte förväxlas med den stämning vi använder i dag, den liksvävande där alla halvtonsteg är lika stora, utan innebar att enstaka tonarter lät mer eller mindre "illa" beroende på vilket system man använde. Beroende på intervallens svängningar fick tonarterna olika karaktär.

Grundidén hos Mozart är att ju fler förtecken, desto komplexare situationer och karaktärer. Därför sjunger Papageno i *Die Zauberflöte* arian "Der Vogelfänger" i G dur medan Taminos efterföljande aria "Dies Bildnis" går i Ess-dur, operans centrala tonart. Denna tonart brukade av hans samtid kallas för *ombra*-tonarten,²⁵ och användes för mystiska och spöklika stämningar. I *Die Zauberflöte* står den för de mystiska riterna, maskerade som en form av Isis- och Osiriskult, men i verkligheten byggd på frimurarnas egna riter. Ess-dur har tre b som förtecken och som nämndes ovan var tretalet för frimurarna ett symboliskt tal.²⁶ Mozart har följaktligen kombinerat den traditionella betydelsen av tonarten med frimurarnas symbolik. Konventionerna för tonartsvalet var mer eller mindre fasta, så beskrivs till exempel A dur som en tonart för kärlek och pastorala förlustelser.²⁷ Vissa tonarter fick sin betydelse av instrumentala skäl, så associeras till exempel D dur med krigiska situationer beroende på trumpeternas stämning. Spännvidden mellan dur och moll kunde också göras betydelsebärande, till exempel i operan *Don Giovanni*, där polariteten mellan D dur och D moll utgör själva kärnan i kompositionen och speglar kampen mellan gott och ont. Tonarter kan emellertid också få mer specifik betydelse på det emotiva planet. I operan *Entführung aus dem Serail* använde Mozart valet av tonart för att illustrera haremsväktaren Osmins vrede, något han skriver och berättar för sin far Leopold den 26 september 1781. Den mer avlägsna tonarten får symbolisera hur Osmin varken vet ut eller in beroende på frustration och ilska:

drum beym Barte des Propheten etc: går visserligen i nämnda tempo, men med snabba noter – och då hans vrede hela tiden växer så måste – då man tror att arian redan är slut –

allego assai stå i en annan taktart, och i en annan tonart för att göra bästa möjliga effekt, eftersom en människa som befinner sig i en så häftig affekt överskrider alla normer, han känner inte längre sig själv, och så måste också musiken bli oigenkännlig – men då lidelsen, den må vara häftig eller inte, aldrig får väcka avsky, och musiken, även i de rysligaste situationer, inte får förolämpa örat, utan tvärtom alltid skall förnöja, och följaktligen alltid måste förbli musik, så har jag inte valt en främmande ton för [ariens tonart] f, utan en närbesläktad därtill, men inte den närmaste, D moll, utan en avlägsnare, A moll.²⁸

Rollkaraktärernas emotionella status uttrycks i Mozarts operor annars främst genom emotionell prosodi, faktorer som kan knytas till emotionellt innehåll snarare än till syntaktisk mening. Dessa faktorer utgör en del av de paralingvistiska fenomen som förutom språket kommunicerar mening i sociala situationer. Hit räknas sådant som tonhöjd, tonlängd, pauser, tempo, rytmiska förskjutningar, dynamik och accentuering. Dessa element har motsvarigheter i det musikaliska systemet som gör dem extra lämpade att kommunicera i musikaliska former. De ger en lingvistisk kvalitet till musiken, och efterliknar i vissa fall talet. Ett intressant exempel hittar vi i slaven Gomatz aria nr 4, "Rase Schicksal, wüte immer", i operan *Zaide*. I arian presenterar Mozart ett motiv som står för beslutsamhet och ilska. Den punkterade rytmen, accentuerad genom intervallsprång, bygger upp klimax genom en b-trekläng, och visar starka känslor och en kraftfull karaktär. Mozart återanvänder motivet i en något modifierad form i Constances aria nr 11, "Martern aller Arten" i operan *Die Entführung aus dem Serail*. Constanze är, liksom Zaide, föremål för sultanens kärlek. Hon är emellertid, till skillnad från Zaide, sultanens fånge. Tydligt representerade detta motiv bilden av tapper ilska för Mozart. Gomatz aria är komponerad i B-dur, en tonart som ofta associeras med mörka känslor och smärta. Constances aria är däremot komponerad i C-dur, en tonart som användes för militära processioner och ståndaktighet.²⁹ Skillnaden mellan de två är framförallt emotiv. Gomatz är djupt förtvivlad över sin orättvisa situation. Han rasar mot ödet, medan Constanze rebellerar mot Sultanen i egen hög person. Hennes krigståg kommer att lyckas, hans är utsiktslöst.

I både *Zaide* och *Die Entführung aus dem Serail* finns en naturlig konflikt mellan slav och slavägare som Mozart lyfter fram med hjälp av musikaliska medel. I *Zaide*



Exempel 3. *Zaide*, nr 4, takt 2–4.

Exempel 4. *Die Entführung*, nr 11, takt 61–63.

syns detta bäst i melologerna. Den första visar slaven Gomatz hopplösa situation, den andra sultanen och slavägaren Solimans ilska och frustration när hans kostbara slavar lyckats rymma. En blick på Solimans melologo visar några delar av Mozarts syntax. Tonarten är D-dur, som tidigare nämnts en indikator på att det rör sig om krigiska situationer och ilska.³⁰ I samtidens ögon var det ett adekvat val för ett musikstycke som går i hämndens tecken, och det kommunicerar rollkaraktärens oro, ilska, beslutsamhet, hämnd, och kärlek. Det första musikalska motivet är en unison stigande treklang, något Mozart använder även i andra operor när det rör sig om hämnd, till exempel i *Die Zauberflöte* där det ackompanjerar frasen "Hört, hört, hört" i Nattens drottningens aria "Die hölle Rache".³¹ I *Zaide* visar

Exempel 5. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 1–7 (*V1,2, Va, Basso*).

treklängen, kombinerad med punktering, trioler³² och brutna ackord som går genom hela orkestern, sultanens stigande vrede när han får beskedet om rymningen. Den harmoniska rytmen är ganska långsam i början där sex takter används till att etablera huvudtonarten. Längre in i stycket (takt 18–28) använder Mozart en snabbare harmonisk rytm ihop med en serie septimer för att illustrera sultanens inre upprördhet.³³

Mellan takt 8 och 9 utbrister sultanen "Zaide enflohen!" (Zaide har flytt!).³⁴ Den harmoniska progressionen verkar vara lika instabil som sultanens känslor och i orkestersatsen ljuder en figur som kan tolkas som hans hjärtslag. De båda slavarna har skakat om honom totalt. I takt 11 visar en stigande figur i violinerna över A-dur att hans ilska har med kärleken att göra. Texten ger oss nyckeln: "Av en kristen hund, en slav, låter hon sig luras!"³⁵ Mozarts retoriska figur liknar en orm,³⁶ och den följande texten innehåller mycket riktigt ordet orm: "Den ormen, som med så mycken sprödhet [...]"³⁷ Sultanen känner sig lurad av Zaide, som har "ormat" sig in i hans medvetande och hjärta. Många musikaliska motiv och figurer finns både före och efter texten, vilket förstärker deras emotiva karaktär och ger dem funktionen av både uttalande och bekräftelse, en form av musikalisk *anadiplosis* (när slutet av en musikalisk fras blir början på nästa fras) som överbryggat texten.³⁸

Ett fallande motiv i takt 20–23 bildar en form av *descensus*,³⁹ en fallande skalrörelse, som kombinerad med synkopering även dyker upp i operan *Don Giovanni* där det ackompanjerar Don Giovannis ord: "Da qual tremore insolito..." ("Vilken märkvärdig skälvnings...") när han känner marken darra under fötterna. *Descensus* är en retorisk figur som kan tolkas som ett tecken på annalkande katastrof. Sulta-



Exempel 6. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 11–14 (*violino primo*).



Exempel 7. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 20–23 (*violino primo*).

nen har förälskat sig i sin slavinna och känner sig nu lurad och förrådd. Han får betala priset för sin dårskap.

I *Zaide* stannar inte motivet i förtvivlan och depression, utan det stiger igen i en *tirata* till orden: "O Verräterei!" (O förräderi!), vreden har besegrat kärleken och de följande 16 takterna domineras av stigande motiv. I takt 24 introducerar Mozart en stigande figur som liknar en fågels flykt mot friheten, men motivet förändras vid orden "O Verräterei" till något som skulle kunna ses som en piskas snärt. Tiratan består oftast av långa och snabba skalrörelser, oftast stegvisa, och kan förutom flykt också betyda något som kastas eller faller, till exempel pilar, svärdsdrag, blixtar eller en piskasnärt. Båda dessa varianter av *tirata* ger musiken en visuell karaktär.⁴⁰

En annan typ av flykt ackompanjerar sultanens bön att *Zaide* skall lämna hans sinne i takt 51–52, 57–60. Han känner att hjärtat är slav under *Zaide* och försö-



Exempel 8. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria takt 24–26 (*violino primo*).

Exempel 9. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 59–62 (*V1,2, Va, Basso*).

ker bryta sina bojor i takt 59, följt av upplösning och statiska ackord. Harmoniken ändras från A dur till g moll, en mörk ton kommer in i musiken som illustrerar ordet "Grausam" (grym). G moll står för smärtsamma situationer. Det dunkla, sinnliga behärskar atmosfären och sultanen tvivlar.⁴¹

När sultanen talar om sin kärlek till Zaide i takt 33–39 slås A-dur an igen, tonarten för kärlek och kärleksäventyr.⁴² Det är emellertid inte den positiva sidan av kärleken han återupplever utan smärtan, en blind, obesvarad kärlek som kräver hämnd för att den blivit förrådd. Utropet "Folter des Herzens" (hjärtats tortyr) i takt 41–42 visar återigen en figur i första violinen som liknar någon som slår blint omkring sig, han befinner sig i sitt hjärtas tortyrkammare.

I takt 43 sker en förändring i den emotionella nivån. Texten ackompanjeras av stråkarna, som bildar en kontrast. Sådana strukturella förändringar brukar inom



Exempel 10. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 41–42 (*violino primo*).

Exempel 11. *Zaide*, nr 9, Melologo ed Aria, takt 43–50.

den musikaliska retoriken kallas *noema*, och indikerar ofta att personen fattat någon form av beslut. Som figur är *noema* oftast homofon i ett polyfont avsnitt,⁴³ men här kombinerar Mozart flera retoriska figurer och skapar därigenom en komplex väv av meningsbärande enheter. En stegvis stigande kromatisk skala, en kombination av *gradatio* och *passus duriusculus*,⁴⁴ läggs till ett litet tremolomotiv. *Gradatio* visar sultanens stigande upprördhet, *noema* att han tagit ett beslut hur han skall hantera situationen och *passus duriusculus* tyder på att det var ett smärtsamt beslut. Det slutar med en sista explosion i ett par ackord följda av *arpeggi*, brutna ackord där tonerna spelas efter varandra. Beslutet skall omsättas i handling.

Melologon övergår i den följande arian med reminiscenser av triolerna när sultanen kommer ihåg sin kärlek till Zaide. Han har emellertid gjort sitt val och kommer att döma Zaide som alla andra uppstudsiga slavar. Melologon visar sultanen som både slavägare och förslavad, ett trolleritrick som Mozart lyckas med genom att använda såväl traditionella musikaliskt retoriska figurer som musikaliska gester och paralingvistiska element.

Många av motiven ovan visar rörelseförlopp och tillhör de extralingvistiska motiven. De kallas också musikaliska gester och ger oss en visuell bild av vad som händer på scenen och i rollkaraktärens sinne. Musikaliska gester bygger på likheten med aktionen de avbildar, och används av Mozart både i illustrerande och kommenterande syfte samt som rena regianvisningar. Ett exempel på det första är vågorna och vinden i operan *Cosi fan tutte*s terset "Soave sia il vento", där musiken har en mjukt rullande figur som liknar den milda brisen och de sakta rullande vågorna under skeppen som skall föra de älskade ut i kriget. I melologon ovan är motiven framförallt knutna till sultanens sinnesstämning, det är hans tankar vi får följa. Mozarts brev visar att han intresserade sig för dramaturgi och regi. Regianvisningar i musiken är vanliga och kan ibland ge upphov till komiska effekter om man ignorerar dem. Att låta Leporello i operan *Don Giovanni*s första scen stå stilla i ett hörn medan musiken marscherar från sida till sida med en elegant vändning, brukar få publiken att skruva på sig i bänkarna.

I Mozarts retoriska arsenal finns meningsbärande strukturer kopplade till samtliga musikaliska parametrar. Tempobeteckningar kan till exempel signalera situation och känsloläge, Mozart använder ofta *Andante moderato* för mjuka, kärleksfulla, och ibland sorgliga stämningar, till exempel i Paminas "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen" i operan *Die Zauberflöte*.⁴⁵ *Allegro con spirito*, ett snabbt, livligt tempo, är däremot kopplat till ilska och hämnd, som i Nattens Drottningens aria "Die Hölle Rache kocht in meinem Herzen" i samma opera.⁴⁶ Taktarter kan användas för att visa sociala hierarkier. I operan *Don Giovanni* är till exempel sex åttondelstakt avsett för bönder medan menuettens tre fjärdedelar används av seria-

karaktärerna i dramats balscen. Harmoniken kan i sin tur signalera vem som för närvarande är den starkare parten. I samma operas slut illustreras kampen mellan Don Giovanni och Stengästen genom en instabil tonartskänsla, där den som för tillfället har övertaget tilldelas tonikan.

Mozarts retoriska system består i operorna av traditionella musikaliskt retoriska figurer, övertagna från barockens kompositionsteknik, musikaliska gester som återger rörelseförlopp, paralingvistiska element som signalerar emotionell status hos operans rollfigurer, och karaktäriserande element som talar om för oss vilken person vi ser, hör eller det talas om på scenen. Som ram till allt detta fungerar det sena 1700-talets harmoniska lagar. Musiken fick aldrig förolämpa örat. Grundtanken i det retoriska systemet är att musiken kan användas för att kommunicera känslor och händelseförlopp genom att avbilda dessa. Mozart ansåg sig visserligen inte vara en målare, men genom tonmåleriet kunde han kommunicera på ett liknande sätt, genom att illustrera och kommentera librettots text i toner.

Noter

1. Musikaliska motiv som avbildar till exempel rörelser, som när Leporello i inledningen till operan Don Giovanni vankar av och an utanför Donna Annas hus. Både vankandet, i form av fallande kvarter, och när han vänder på klacken, en snabb uppåtgående melodisk rörelse, finns avbildat i musiken. Wye J. Allanbrook, "Metric gesture as a topic in *Le Nozze di Figaro* and *Don Giovanni*", *Musical Quarterly*, årg. 67, 1981:1, s. 94 f.
2. Det betyder inte att instrumentalmusiken var underlägsen vokalmusiken rent tekniskt. Mark Evan Bond, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, 1991). Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* III, 2:a utg. (Leipzig, 1779), s. 26 f.
3. Affektläran introducerades i slutet av renässansen när en grupp florentinska adelsmän och akademiker försökte återskapa det de uppfattade som rena förhållandet mellan text och ton de mötte hos grekiska filosofer som Platon. Under 1600- och 1700-talen utvecklas tanken att den motiviska kärnan i en komposition gav upphov till, och kunde kommunicera en affekt, en känsla. Kompositören skulle genom musiken manipulera åhöraren till att känna den affekten. Den musikaliska retorikens figurlära är omfattande och tidens teoretiker är inte alltid överens om figurernas betydelse, men vissa figurer tycks ha varit effektivare än andra, hit hör till exempel *exclamatio*, som betyder utrop, ett större intervalliskt språng uppåt, ursprungligen en sext, senare även mindre intervall.
4. *Lamento* tillhör *passus duriusculus*-figurerna. *Passus duriusculus* betyder "en hård/smärtsam gång/väg/vandring". Dessa figurer bygger på stegvis kromatik.

5. Hans Heinrich Unger, *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* (Würzburg, 1941).
6. Att visa något genom att imitera eller avbilda det. Mimesis ansågs som konstens väsen, det vill säga konsten skulle avbilda, visa verkligheten. Paul Woodruff, "Aristotle on Mimesis", i Amélie Oksenberg Rorty (red.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton NJ, 1992), s. 73 f.
7. "Ich kann nicht poetisch schreiben, ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, dass sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken, ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne, ich bin ein Musiker." Brev till fadern från Mannheim, 8 november 1777. Wilhelm A. Bauer & Otto Erich Deutsch, *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1962–1975).
8. "Nun die aria von Belmont in A dur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist – auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt – die 2 violinen in oktaven. – dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben, auch von mir. – und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das zittern – wanken – man sieht wie sich die schwellende brust hebt – welches durch ein crescendo exprimirt ist – man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist." Wolfgang om Belmontes aria i *Entführung aus dem Serail* i ett brev till fadern Leopold den 26 september 1781, se Bauer 1962–1975.
9. Adolf Layer, *Eine Jugend in Augsburg: Leopold Mozart 1719–1737* (Augsburg, 1975), s. 45 ff.
10. Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache* (München, 1985), s. 167.
11. Den musikaliska retoriken lånar sin struktur av den litterära, där *inventio* står för idén, själva temat, *dispositio* innefattar strukturen, delningen av temat i mindre meningsbärande enheter, *decoratio* är utsmyckningen av dessa delar med retoriska figurer, och *pronuntiatio* är själva framförandet av verket. George J. Buelow, "Rhetoric and Music", i Stanley Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* XV (Washington DC, 1980), s. 793 f.
12. Mozart skapar även "nya" figurer som, i de fall de kan hänföras till rörelseformer, kallas musikaliska gester. Harai Golomb, "Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives", i Dinda L. Gorrée (red.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (Amsterdam, 2005), s. 121–162.
13. Marianne Tråvén, "Musical Rhetoric – the Translators Dilemma: A case for Don Giovanni", i Dinda L. Gorrée (red.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (Amsterdam, 2005), s. 104–120.
14. Autografen bär ingen titel, men Johann André benämnde den *Zaide* 1838, innan stycket publicerades. Linda L. Tyler, "Zaide in the Development of Mozart's Operatic Language", *Music and Letters* 72, 1991:2, s. 214–235.
15. Det första kända uppförandet av operan skedde 1866. Operan publicerades däremot av André redan 1838–1839.

16. Anna Amalia Abert, "La Finta Giardiniera' und 'Zaide' als Quellen für spätere Opern Mozarts", i *Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag* (Kassel, 1968), s. 113–122.
17. Operan uppfördes inte förrän 1866 i Frankfurt am Main. Den talade texten fattas, så vid rekonstruktionen av texten för *Neue Mozartausage* användes nyckelorden ur partitureret tillsammans med en annan kopia av Sebastianis text. Hur nära originalet denna text ligger är svårt att säga, men skall vi döma av musikens retoriska innehåll så verkar den ge en rättvis bild av dramat. Friedrich-Heinrich Neumann (red.) "Kritische Berichte", i Wolfgang Amadeus Mozart, "Zaide", Serie II, Bühnenerwerke, *Neue Mozartausage* (Kassel, 1957), s. 11 f.
18. Melologerna i operan *Zaide* kan endast jämföras med skådespelsmusiken i dramat *Thamos, König in Ägypten*, och Mozart använde, så vitt vi vet, aldrig tekniken igen. Neumann 1957, s. 16.
19. Bristen på brev som skulle kunna belysa kompositionsprocessen vid operan *Zaides* tillkomst kan förmodligen förklaras med Mozarts familjesituation. Hemma igen i Salzburg fanns ingen anledning att skriva brev till fadern eller familjen.
20. Mozarts opera *Trollflöjten* komponerades till en text av den gamle teaterräven Emanuel Schikaneder (1751–1812), som själv spelade rollen som fågelfångaren Papageno vid premiären i Wien. Schikaneder skrev en fortsättning på *Trollflöjten* som kallades *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen*. Verket tonsattes av Peter Winter och uruppfördes 1798 i Wien. Schikaneder var liksom Mozart frimurare. Joachim Dieterich, *Das Freimaureertum in der Zauberflöte* (München, 2003), s. 3 f.
21. H. C. Robbins-Landon, *1791 Mozarts letztes Jahr* (München & Kassel, 1991), s. 158.
22. När Mozart går med i Frimurarna är osäkert, men det måste ha varit innan mars 1785 när hans far blir medlem för Mozart listas då redan som medlem. Hans överordnade och mästare i logen är Otto von Gemmingen, en god vän sedan tiden i Mannheim. Mozart blir först medlem i logen "Zur gekrönten Hoffnung im Orient in Wien" som sedan den 11 december 1785 slås ihop med logerna "Zur Wohltätigkeit" och "Zu den drei Feuern" för att bilda den nya logen "Zur neugekrönten Hoffnung". Hermann Abert, *W. A. Mozart*, övers. Stewart Spencer, utg. Cliff Eisen (New Haven CT, 2007), s. 777.
23. Robbins-Landon 1991, s. 159–160.
24. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien, 1806). Schubart fick idén till verket redan 1784 när han avtjänade ett straff i Hohenasperg, Ulm, för förtal av jesuiterna. År 1787, efter frigivningen, utnämndes Schubart till musik- och teaterdirektör i Stuttgart. Eugen Nagele, *Aus Schubarts Leben und Wirken* (Stuttgart, 1888), s. 201–218.
25. *Ombra* betyder skugga på italienska. I operan *Don Giovanni* använder Mozart Ess-dur för kyrkogårdsscenen där kommandörens vålnad utmanar Don Giovanni, vilket blir början till hans undergång.
26. Robbins-Landon 1991, s. 159–160.
27. Walther Lüthy, *Mozart und die Tonartencharakteristik*, diss. (Basel, 1931), s. 45–46.

28. "[D]das, drum bey m Barte des Propheten etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten – und da sein zorn immer wächst, so muss – da man glaubt die aria seye schon zu Ende- das allegro assai – ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton – eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muss sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrucket seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muss, folglich allzeit Musick bleiben Muss, so habe ich keinen fremden ton zum f [: zum ton der aria:] sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt." Bauer och Deutsch 1962–1975.

29. Jungk 1938, s. 48.

30. D-dur används även ibland för komiska situation. Se Lüthy 1931, s. 48–50, jfr Klaus Jungk, *Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern*, diss. (Berlin, 1938), s. 48.

31. Born kallar detta motiv för "pass på", och menar att det står för en form av kraftsamling. Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache* (München, 1985), s. 177–178.

32. En grupp av tre noter som utförs på samma tid som två av samma värde. Grafiskt binds tonerna ihop av en båge över gruppen markerad med siffran 3. S. n., "Triplet", i: *Grove Music Online* (Oxford, 2007–2011), <http://www.oxfordmusiconline.com> (2011-04-01).

33. Intervall bestående av sju tonsteg, till exempel mellan tonen c och tonen b i den diatoniska skalan. Se William Drabkin, "Seventh", i *Grove Music Online* (Oxford, 2007–2011), <http://www.oxfordmusiconline.com> (2011-04-01).

34. Innan andra aktens början har han förmodligen informerats av Zaram och vakten att Zaide och Gomatz har flytt, men det är inte förrän nu vi känner hans stigande vrede.

35. "Von einem Christenhunde, von einem Sklaven lässt sie sich verführen!"

36. Gunthard Born visar hur denna figur använts i även andra verk av Mozart. Born 1985, s. 330–331.

37. "Die Schlange, die sich mit so vieler Sprödigkeit".

38. *Anadiplosis* är en retorisk figur övertagen från den litterära retoriken där slutet på föregående fras används för att börja nästa. Marianne Tråvén, *Don Giovanni – Don Juan: Om översättning av musikaliskt bunden text: En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*, diss. (Stockholm, 1999), s. 190.

39. En nedåtgående ofta stegvis rörelse som betyder undergång, nedstigande till helvetet och synd. Unger 1941, s. 36 ff.

40. Tråvén 1999, s. 139.

41. Jungk 1938, s. 50.

42. Jungk 1938, s. 47.

43. I ett polyfont stycke har stämmorna en viss självständighet och flera stämmor kan bära melodin. Kontrasten till ett homofont, insprängt avsnitt, där endast en stämma har melodin och de andra ackompanjerar med ackord, blir därför stark.

44. *Gradatio* betyder steg och är en stegvis stigande melodisk figur som används för att avbilda till exempel solens uppgång. *Passus duriusculus* betyder ”en hård/smärtsam gång/väg/vandring”. Dessa figurer bygger på stegvis kromatik. Unger 1941, s. 7 f.

45. Jungk 1938, s. 21. Vissa tempobeteckningar tycks ha en vidare meningsram än andra, till exempel Andante.

46. Jungk 1938, s. 23. Mozart använde även *Allegro con spirito* för att beteckna stressiga situationer, till exempel i scenen mellan Susanna och Cherubin, ”Aprite, presto aprite” i operan *Figaros Bröllop*. Att Mozart var mycket noga med valet av tempobeteckning visar Nicholas Harnoncourts undersökning av Allegro-formerna. Nicholas Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music* (Portland OR, 1988).

Summary:

Mozart's Musical Rhetoric: A Study in Musical Portraying Elements in the Operas of Mozart

This article investigates and describes the components of Wolfgang Amadeus Mozart's musical rhetoric as they are visible in his operas from *Zaide* (1780) to *Die Zauberflöte* (1791). The relationship between verbal text and musical text is in these operas especially intimate, and Mozart used the musical text to illustrate, paint and comment the verbal text. Mozart's views on the compositional process, visible in his letters, rested on the notion that music should portray the characters, emotional content and action of the play, all within the harmonic laws of the time. To achieve that he used a combination of traditional musical rhetoric figures, conventions understood by his contemporaries, paralinguistic elements such as emotional prosody, and extralinguistic elements such as musical gesture, to portray actions and objects as well as concepts.

Keywords: W. A. Mozart, opera, musical rhetoric.