

Jette Barnholdt Hansen:

# Mozart som epideiktisk retor

## Dydens og lastens repræsentation i *Titus*

Artiklen er inspireret af Kenneth Burke, der i *Language as Symbolic Action* (1968) beskriver epideiktisk retorik som en æstetisering, hvor skellet mellem retorik og poetik udviskes.<sup>1</sup> I stedet for at forfølge Burkes retning fra retorikken mod det æstetiske felt, går jeg dog her den modsatte vej. Jeg har æstetiske værker som empiri og bruger den epideiktiske retorik som metode i min fortolkning af et tryk af I. C. Berndt og af operaen *La clemenza di Tito* af W. A. Mozart. Begge værker er knyttet til kroningsceremonier i slutningen af det 18. årh. og repræsenterer en type kunst, som er blevet temmelig stedmoderligt behandlet i det 19. og 20. årh., fordi den er så entydigt farvet af sin ceremonielle situation. Det er således også mit overordnede mål med artiklen at undersøge om den epideiktiske retorik kan fungere som en æstetisk nøgle, et led i en re-evaluering, om denne type retorik kan afdække hidtil upåtalte aspekter ved værkerne og hermed åbne for nye fortolkninger af kunstprodukter med en repræsentativ funktion.

Trykket på næste side er lavet af I. C. Berndt i forbindelse med en kroningsceremoni i 1790.<sup>2</sup> Leopold den Anden bliver her gjort til kejser over hele det romerske imperium. Mozart skrev sin opera *La clemenza di Tito* til en lignende kroningsceremoni i Prag i 1791, hvor Leopold den Anden igen blev kronet – nu til konge af Böhmen. Ud fra en retorisk

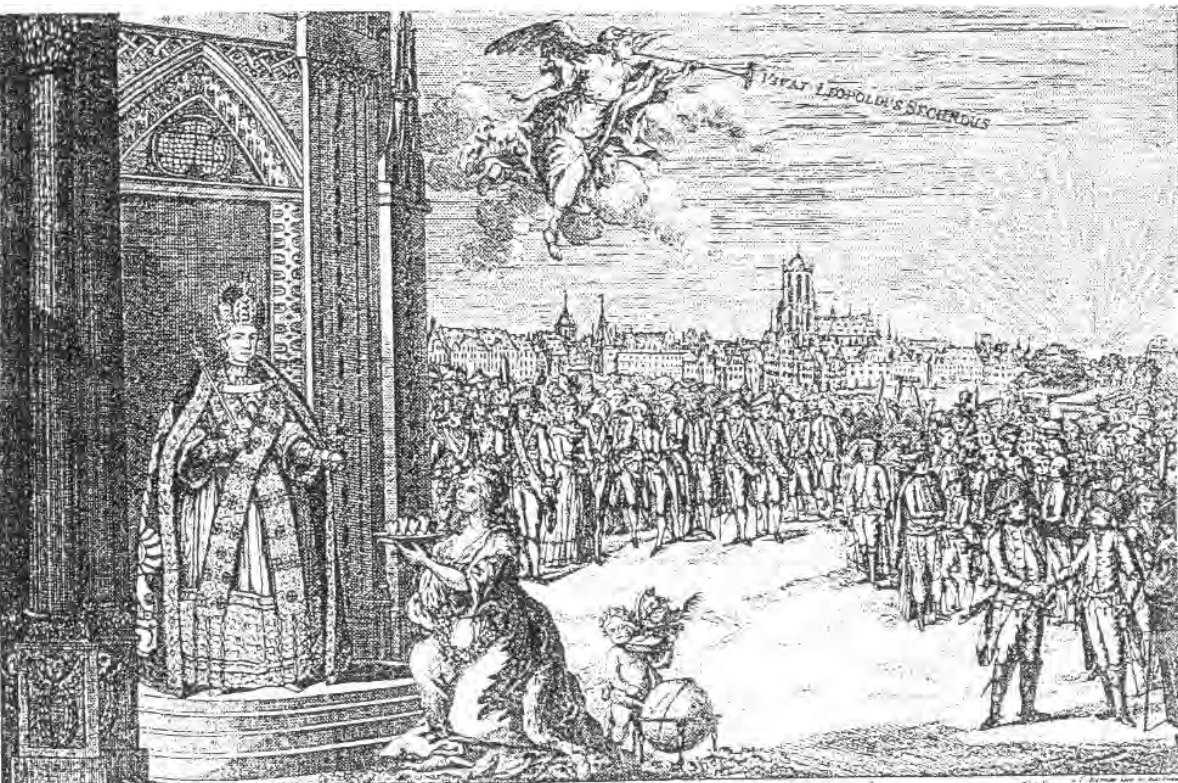
synsvinkel er trykket og Mozarts *opera seria*<sup>3</sup> interessant, fordi begge rummer elementer fra såvel en lukket, konservativ epideiktisk retorik, der samler modtagerne om at fejre en fælles kultur og dens bærende værdier,<sup>4</sup>

1 Burke (1968), s. 295.

2 Trykket af I. C. Berndt, der illustrerer Leopold den Andens kroning i 1790 er gengivet i Rice (1991), s. 3.

3 *Opera seria* betyder alvorlig opera. Begrebet indførtes i slutningen af det 18. årh. for at adskille de alvorlige operaer fra de komiske (*opere buffe*), der fra at have fungeret som *intermezzi* (mellem-spil) nu havde udviklet sig til selvstændige operaer.

4 Se bl.a. Perelman og Olbrecht-Tyteca ([1969] 1971), s. 50, hvor målet med epideiktisk retorik



Vorüber ist der Kaiserthron  
Ein neuer Thron auf's Neue  
Durch ein dunkeln Thron der Zeit  
Dich als das TEUTISCHE VATERLAND!

LEOPOLD dem neuen KAISER  
Hail dir unser ein heiliges Volk!  
Ist ein großer Gott ein Heil  
Und durch Heiligkeit ist

Sehens Blick der Welt, nicht  
Nur die dich, sondern alle  
Nur die dich, sondern alle  
Nur die dich, sondern alle

Tryk af I. C. Berndt lavet i forbindelse med en kroningsceremoni i 1790, hvor Leopold den Anden bliver kronet til kejser over hele det romerske imperium.

som fra en åben med nye elementer, der potentielt set kan ændre *doxa*<sup>5</sup> og derfor på længere sigt også kan være handlingsskabende – ligesom den deliberative retorik.<sup>6</sup> Billedet og operaen fejrer på den ene side

beskrives som det at bevare en specifik kulturs værdier, og Sullivan (1993), s. 117: “...epideictic rhetoric is the rhetoric of orthodoxies [...], its purpose being the creation and maintenance of orthodox opinions within a culture or subculture.”

5 Jeg anvender her det græske begreb *doxa*, der egentlig betyder “mening”, som et samlet udtryk for en persons hele bevidstgjorte virkelighedsopfattelse og meningskodeks, som han/hun beklæder sig til og deler med andre personer inden for en specifik kultur. Se Rosenfield (1971), s. 65. Se også Rosengren (2003).

6 Se bl.a. Sheard (1996), s. 784: “The Deliberative and Imaginative Functions of Epideictic”.

hofkulturens ortodoksier ved at benytte sig af barokkens rituelle symbolik og metaforer, men begge kunstprodukter advokerer samtidig for en nyere samfundsstruktur: *oplyst enevælde*. Der er således tydelige forandringer i *decorum* – særligt i skildringen af forholdet mellem hersker og folk. Hermed ændres også det samlende rum (*consubstantial space*<sup>7</sup>), som en epideiktisk retorik ofte stiler mod at skabe. Dette afslører værkernes bærende intention: at gøre modtagerne åbne og posi-

7 Sullivan knytter begrebet “consubstantial space” til den epideiktiske talers ethos: “It is the experience that occurs during true epideictic discourse when rhetor and audience enter the timeless, consubstantial space carved out by their mutual contemplation of reality.” (Sullivan 1993, s. 128).

ti tv stemt over for enevælden og samtidig tage brodden ud af evt. modargumenter fra den franske revolutions sympatisører ved at integrere nogle af modstandernes synspunkter – her det nye borgerskabs moral og dannelsesidealer – i repræsentationen af kroningsceremonien.

Billedet (og Mozarts *La clemenza di Tito*) fremstår altså som en dialog mellem noget gammelt og noget nyt: en syntese af barokkens absolutistiske univers og de borgerlige idealer i anden halvdel af det 18. århundrede, der knytter sig til den franske revolution. Berndts tryk illustrerer dette meget præcist. Jeg vil derfor tage udgangspunkt i en analyse af dette billede, inden jeg præsenterer en epideiktisk fortolkning af *La clemenza di Tito*, der er båret af samme intention som trykket. I Mozarts opera er dialogen mellem de lukkede og åbne epideiktiske aspekter dog mere subtil og knytter sig først og fremmest til den metriske og musikdramatiske karakteristik af kejseren Titus og denne figurs samspil med de andre *dramatis personae*.

### *Theatrum mundi og fraternité*

Umiddelbart vil Berndts tryk få mange barokforskere til at føle genkendelsens glæde, fordi trykket er en koncentration af en lang række vigtige allegorier og topoi, som er knyttet til hofkulturens repræsentative kunstsyn: Læg fx mærke til Leopold den Andens centrale placering i billedet, hans majestætiske fremtoning med krone, kåbe og scepter og hans bydende og værdige gestik. Han modtager det tyske folks hjerter. Tyskland er her allegorisk fremstillet som en smuk ung kvinde. Kejseren er også placeret fire trin over de andre personer på trykket foran en meget udsmykket indgang, der er omkranset af søjler. Dette bryder billedet og forstærker det repræsentative, idet majestæten synes at stå på sin egen platform eller

scene. Hele det spektakulære optrin kan ses som et udtryk for toposen *theatrum mundi* (verdens teater) – det at iscenesætte store begivenheder som teaterforestillinger og at tænke i repræsentative baner, hvad enten der er tale om ceremonielle begivenheder, arkitektur, kunst eller musik. Også den allegoriske figur *Fama* (berømmelse), her en engel som med trompet hylder kejseren, er karakteristisk. Hun kunne være hofteatrets *dea ex machina* og er da også omgivet af skyer. Det at kunne frembringe skyer på scenen var et spektakulært virkemiddel med stor status i det 17. og 18. århundredes teater. Hun har desuden retning mod solen, igen en karakteristisk metafor – nemlig for den enevældige regent.

Men så er der alligevel noget, som ikke stemmer helt med barokkens *decorum*, og hvor det pludseligt bliver tydeligt, at trykket er fra slutningen af det 18. årh. og lavet kort tid efter den franske revolution: Læg mærke til folket. Menneskemængden fremstår godt nok som et publikum, der betragter ceremonien, men de to mænd i nederste højre hjørne forholder sig også positivt til hinanden. De trykker hænder – gestik der udtrykker sammenhold og som kan sættes i relation til et af den franske revolutions idealer, nemlig broderskab (*fraternité*). Dette er en vigtig markør; en ethosappel der peger i retning af oplyst enevælde. Det gestiske udtryk beskriver jo modtagernes perception på billedet.<sup>8</sup> Trykket synes at vise os, at den franske revolution *ikke* har monopol på det nye selvbvidste borgerskabs moral og dannelsesidealer. Hvis den enevældige monark selv er et oplyst og moralsk menneske, vil hans undersætter blive mødt med velvilje og vil derfor kunne trives som frie borgere inden for monarkiet. De behøver med andre ord ikke

8 Her bygger jeg på McCroskeys ([1968] 1997) definition af ethos: "Ethos is the attitude toward a source of communication held at a given time by a receiver", s. 87.

nogen revolution. Man kan også fortolke folkemængden som et visuelt udtryk for *second persona*, diskursens implicitte tilhørende (*implied auditor*). Som Edwin Black påpeger, er denne konstruktion et synekdochisk tegn på retors verdenssyn. Ved at kortlægge denne konstruktion kan man derfor afdække vigtige aspekter ved en diskurs' ideologi.<sup>9</sup> Folket på billedet viser os altså, hvordan Berndt gerne vil have de *rigtige* modtagere til at forholde sig til enevælden som samfundsstruktur og til den specifikke kroning af Leopold den Anden.

### *La clemenza di Tito* af Mozart

Parallelt med trykket kan man også fortolke Mozarts (1756-91) opera *La clemenza di Tito* som en dialog mellem noget gammelt og noget nyt – her dog primært set i relation til genren: den italienske *opera seria*.

Operaen bygger på et drama af Pietro Metastasio (1698-1782),<sup>10</sup> der blev uropført allerede i 1734 med musik af en af de førende operakomponister i det 17. årh.: Antonio Caldara (1670-1736). I forbindelse med kroningsceremonien i Prag d. 6. september i 1791 blev dramaet forkortet, redigeret og tilpasset de nye omstændigheder af librettisten Caterino Mazzola (1745-1806).

Handlingen foregår i Rom i det første århundrede e.Kr. og fremstår i meget korte træk som et komplot imod kejseren Titus. Det bliver udført af hans undersåt og ven Sextus, som dog kommer til at kaste sig over den forkerte mand. Titus overlever derfor. Men Sextus er ikke operaens værste synder; det er derimod Vitellia, datter af den tidlige-

re kejser, som blev myrdet. Vitellia ønsker Titus likvideret, fordi hun ikke længere selv ser mulighed for at blive kejserinde, da Titus har planer om at indgå ægteskab med en anden kvinde. Hun får overtalt Sextus til at udføre mordforsøget; han er nemlig forelsket i Vitellia og kan til sidst ikke modstå hendes stærke vilje. Dramaet ender dog godt (*lieto fine*), som det sig hør og bør inden for genren *opera seria*. Selvom begge syndere står til den værste straf, nemlig at blive kastet for glubske dyr i *Colosseum*, viser Titus legendarisk storsind og mildhed. Han tilgiver både Sextus og Vitellia.

Operaen indeholder mange rituelle faktorer, der er karakteristiske for barokkens repræsentative æstetik, aspekter som jeg jf. min indledning vil betragte som indikatorer for en lukket og konservativ epideiktisk retorik. De skal ses i forlængelse af den lange tradition for kroninger inden for hofkulturen og er hermed også med til at fejre og fastholde det bestående og det *doxa*, som knytter sig hertil.

Operaens ouverture i C-dur indledes fx med en pompøs fanfare med blæsere og pauker og en karakteristisk punkteret rytme – en musikalsk topos, der er forbundet med den overordnede ceremonielle situation. Ouverturen er skrevet i sonatesatsform, en satstype, der kan opfattes som tredelt: Første del, *ekspositionen*, præsenterer det tematiske materiale, der bygger på to kontrasterende temaer, som præsenteres i to forskellige tonearter. Anden del, *modulationsdelen*, har normalt form som en fri bearbejdelse af temaer og motivstof fra ekspositionsdelen. Tredje del, *reprise*, har oftest samme forløb som ekspositionsdelen, men de to temaer spilles nu i samme toneart. På linje med den monotematiske fuga, er der dog uendelige variationsmuligheder inden for formen, og det kan faktisk være vanskeligt at finde et stykke i sonatesatsform, som fuldstændig matcher denne skematiske beskrivelse. Der

<sup>9</sup> Black (1970).

<sup>10</sup> Den italienske digter og librettist Pietro Metastasio blev af sin samtid sammenlignet med antikkens store digtere, og hans mange librettoer fungerer som operaforlæg i over 800 sammenhænge.

**Ouverture**  
Allegro

Flauto I, II  
Oboe I, II  
Clarinetto I, II  
in Si<sup>b</sup>/B  
Fagotto I, II  
Corno I, II  
in Do<sup>1</sup>/C  
Clarino I, II  
in Do<sup>1</sup>/C  
Timpani  
in Do-Sol<sup>1</sup>/C-G  
Violino I  
Violino II  
Viola I, II  
Violoncello  
Basso

Begyndelsen af ouverturen til Mozarts *La clemenza di Tito*

er nemlig ikke i første omgang så meget tale om et fastlagt formmønster, som en måde at komponere på og en fornemmelse for proportioner, retning og tekstur. Interessant er det fx, at Mozarts ouverture til *La clemenza di Tito* vender om på hovedtema (fanfaren) og sidetema til slut i reprisen. På den måde bliver fanfaren gentaget til sidst. Det at bytte om på hovedtemaets og sidetemaets rækkefølge i reprisen ses sjældent hos Mozart. Formen på denne ouverture bliver derfor ofte fortolket som et tegn på hastværk, for vi ved, at Mozart var under tidspres.<sup>11</sup> Man antager, at han først blev kontaktet af hoffet i Prag i midten af juli 1791. Han havde altså knap to måneder til hele opgaven.<sup>12</sup> Ved at lave denne omvendning undgik han at skulle udarbejde en *tonal udligning* i reprisen, altså den harmoniske bearbejdelse som bevirker, at hovedtema og sidetema kan præsenteres i samme toneart i reprisen i stedet for i to som i ekspositionen (i begyndelsen af en sonatesatsform). Jeg mener dog, at der også er en anden forklaring på omvendingen: Fanfaren får nu status af en *symploke*, en rammegentagelse. Den klassiske sonatesatsform tilpasses altså her sin repræsentative funktion og epideiktiske kontekst. Det er derfor også sigende, at Mozart anvender *symploken* flere steder i *Titus* for at opnå *amplificatio*, altså for at intensivere og brede den repræsentative virkning ud både i forbindelse med andre ceremonielle faktorer som marcher og koriske lovprisninger og som led i en karakteristisk af allegoriske skikkelser i operaen.

Operaen rummer også nye dramatiske og musikalske aspekter, som er tydeligt inspireret af tiden omkring den franske revolution og de nye borgerlige idealer, der ofte er blevet sammenfattet i nøglebegreberne: enkelhed, naturlighed og følsomhed (*Empfindsamkeit*). Dette kan man opfatte som en parallel

til den gestiske indikator for *fraternité* på Berndts tryk, hvilket jeg vender tilbage til.

## Genren *opera seria*

*Opera seria* har rødder i nogle reformideer i slutningen af det 17. årh., der bl.a. blev formuleret i det romerske akademi *Accademia dell'Arcadia*. Samtidens italienske opera skulle strammes op, og man hentede hjemler og inspiration i den franske tragedies rationalistiske dramaturgi, der igen byggede på forskrifterne for dramatisk sandsynlighed i Aristoteles' *Poetik*.<sup>13</sup> Venedig var på det tidspunkt operaens Mekka, og byens offentlige operahuse og det alsidige publikum havde medvirket til en meget sammensat operakultur, og selve operaerne rummede her både komiske og alvorlige elementer. De romerske akademikere ønskede nu at isolere det alvorlige og hermed skabe et italiensk *dramma per musica*, der kunne måle sig med den franske tragedie. Hurtigt blev disse operaer dog også knyttet til en performativ tradition, nemlig *bel canto*. Det var først og fremmest inden for denne operaforms rammer, at de store kastrater og primadonnaer udfoldede deres virtuose sangkunst, med hvilken de også var med til at forme genrens særlige musikalske og dramatiske karakteregenskaber og konventionelle rammer, der normalt imødekom sangerne og deres vokale behov.<sup>14</sup>

Hos Mozart tilpasses *opera seria* et klassisk musikalsk univers, hvor det repræsentative, der reflekterer barokkens kunstsyn, interagerer med nye musikdramaturgiske

13 Strohm (1997), s. 2 og 19.

14 Dette gør *opera seria* vanskelig at bestemme som genre, idet de performative aspekter i mange sammenhænge har domineret: rollerne blev ofte skrevet med specifikke stemmer for øje, og arier blev sat ind og taget ud alt efter hvilke sangere, man havde til rådighed, desuden var vokal improvisation et genrekrav. Se behandling af denne problematik hos Strohm (1985).

11 Se bl.a. Rice, s. 69.

12 Ibid. s. 4 og 47.

idealer, der bl.a. afspejler Rousseaus æstetik. Mozart er desuden påvirket af Glucks franske reformopera og *opera seria*'s komiske modstykke: *opera buffa*. I hans *serie* ses derfor en ny betoning af musikdramatisk kontinuitet og større brug af ensembler. Selve den musikalske notation i partituret, der er knyttet til komponistens musikdramatiske intention, får hermed en øget betydning i forhold til de fremførende sangere og musikere.<sup>15</sup> Dette er tydeligst, hvis man sammenligner *da capo*-arien, der er så karakteristisk for barokkens *opera seria*, og hvor sangerens vokale improvisation var i fokus,<sup>16</sup> med de nyere arie-former, som Mozart udvider genren med, og som han bruger som et led i sin karakterisering af personerne. På den måde kan han fx adskille de figurer, der har en allegorisk repræsenterende funktion, fra karaktertyper, der i højere grad udtrykker samtidens menneskesyn og idealer om enkelhed, følsomhed og naturlighed. Dette ses i *La clemenza di Tito*.

### *Da capo*-arien

*Da capo*-arien giver sangerne meget plads. De er ikke bare fortolkere af komponistens arier men derimod ligeværdige medskabere. Det var på baggrund af sangernes vokale og gestiske affekt-dialog med lytterne, som også forudsatte improvisation, at en karakter fik ethos, intentionalitet og dramatisk karisma på scenen. Kravene til stemmen var derfor enorme: udover stemmelig skønhed, timbre, bæreevne, stort ambitus, egalitet og mobilitet, så stemmen med lethed kunne udføre hurtige løb og improviserede kadenecer, skulle sangeren også kunne repræsentere meget forskellige affekter som glæde, lyk-

15 Hansen (2002).

16 En *da capo*-arie er bygget op omkring en konventionel repetition og bliver ofte karakteriseret med bogstaverne: ABA. I den sidste A-del, var der tradition for, at sangeren varierede og udsmykkede melodien med løb og forsiringer.

ke, sorg og hævnfølelse med stemmen. Disse umiskendelige pathos-appeller er inspireret af den retoriske teori og i særlig grad af René Descartes' *Les passions de l'âme* (1649), som fungerede som en æstetisk hjemmel langt op i det 18. årh. *Da capo*-ariens dramatiske berettigelse ligger i dens evne til at indkapsle og forstærke en affekt ved hjælp af repetitionen. Det narrative forløb i dramaet stoppes på den måde, så længe arien klinger, og der sker en bevægelse fra et ydre episk til et indre lyrisk niveau, hvor den syngende blotlægger sin indre affekt for lytterne. H. A. Brorsons (1694-1764) salme "Her vil ties" er et illustrativt eksempel, fordi den er skrevet i ABA-form ligesom en *da capo*-arie. Her følger første strofe:

Her vil ties, her vil bies,  
her vil bies, o svage sind!  
Vist skal du hente, kun ved at vente,  
kun ved at vente, vor sommer ind.  
Her vil ties, her vil bies,  
her vil bies, o svage sind!<sup>17</sup>

Læg mærke til hvordan de to første vers danner en ramme om strofen. Denne gentagelsesstruktur (*symploke*) bevirker, at den som synger eller lytter til salmen ikke vil være så koncentreret om ordenes semantiske betydning i slutningen af stroferne, hvor de første vers repeteres. Ordene bliver her i højere grad til sproglig og affektiv musik, hvor selve sansningen af det lydige materiale og den fremstillede affekt er i fokus. Salmens inderlighed og melankolske tone og langsomme lidt henholdte rytme understreges yderligere af andre gentagelsesstrukturer inden for selve strofen: *anaforer* (her vil, her vil) og *epanastrofer* (her vil bies, her vil bies,)

*Da capo*-arien får på den måde sin egen musikalske tid, der er omkranset af den konventionelle repetition. Dens virkning er ligeledes i høj grad bundet til en performativ

17 Nr. 44 i *Svanesang* (1765). Her citeret fra *Højskolesangbogen* (1955), s. 189.

dialog med lytterne, der udfolder sig nu og her i teatrets temporale og mundtlige rum.<sup>18</sup> *Da capo*-delen og dens vokale improvisation blev da også anset for at være ariens højdepunkt, noget som lytterne så hen til med længsel:

Having grasped the verbal gist, we are free to indulge in the character's feeling as embodied in the music. In this sense, the *da capo* return is the most redundant of all: with no semantic responsibility, it offers a direct invitation to focus exclusively on the singer's embellishment of the original material.<sup>19</sup>

Det var i lytternes perception, at den endelige operakarakter tog form på baggrund af den vokale *performance*.<sup>20</sup> Samspillet mellem de forskellige ariers affekter tegnede den samlede karakter og satte den i et dramatisk spil med de øvrige personer i operaen<sup>21</sup> – arierne kan nemlig både understøtte og stå i kontrast til hinanden, hvilket *La clemenza di Tito* er et godt eksempel på.

Mozart værdsatte den italienske sangtradition. Normalt skrev han først sine arier, efter at han havde hørt de udvalgte sangeres stemmer for på den måde at kunne forme musikken, så sangerne kom bedst til deres ret. Men det er også karakteristisk, at selve det harmoniske forløb i hans arier og den tematiske bearbejdelse, der er nedfældet i partituret med Mozarts signatur – man kunne også sige i *værket* – får en øget betydning i hans *serie*. Det harmoniske og tematiske danner nu også grundlag for en raffineret og nuanceret musikalsk portrættering. Mozart bruger ligeledes i højere grad selve den ydre

form på arierne som en kontrastskabende faktor i sin personkarakteristik; alle Titus' arier indeholder fx en tydelig konventionel repetition, der har rammekarakter (*symploke*) på linje med en traditionel *da capo*-arie, mens ingen af Sextus' og Vitellias arier er bygget op omkring denne form for gentagelse. På den måde adskiller Mozart det allegoriske (Titus) fra det ikke-allegoriske (Sextus, Vitellia). I denne sammenhæng er det oplagt at inddrage den epideiktiske retorik, for både Metastasios, Mazzolàs og Mozarts udarbejdelse af Titus som dramatisk figur er nemlig bygget op omkring moralske værdier – eller dyder og laster for at bruge en aristotelisk terminologi:

Vi vil herefter gå over til at tale om dyden og lasten, om hvad der er smukt, og hvad der er grimt, eftersom dette udgør det endelige sigte for den, som berømmer eller dadler. Det vil nemlig føre til, at vi, idet vi taler om disse ting, samtidig gør det klart, hvad det er der gør, at man opfatter os som værende af den og den karakter.<sup>22</sup>

Kejseren repræsenterer dyden *mildhed* i operaen, hvilket allerede fremgår af titlen: *La clemenza di Tito* (Titus' mildhed). Operaens opbygning af Titus-karakterens ethos fremstår derfor også som operaens mest åbne epideiktiske aspekt; det der potentielt set kan ændre hofkulturens *doxa* ved at integre nye borgerlige idealer fra slutningen af det 18. årh. og hermed også bevirke en bred tilslutning til oplyst enevælde som samfundsstruktur. I operaen demonstrerer majestæten fx en evne til at tilgive, og han tilside-sætter sine egne behov for at imødekomme sine undersåtter. Han er altså en *oplyst* hersker, der både er moralsk uangribelig og følsom.

18 Se Hansen (2003) for en analyse af forholdet mellem mundtlighed og skriftlighed i de første hofoperaer.

19 Rosand (1996), s. 20.

20 Her lader jeg mig inspirere af McCroskey ([1968] 1997) og hans betoning af modtagerens perception i forbindelse med ethos.

21 Se Dahlhaus (1989).

22 Aristoteles, bog 1, IX, 1, s. 68.

## Allegorien som epideiktisk faktor

Når en dramatisk karakter i en opera får mærkatet "allegorisk", har det ofte en lidt nedsættende betydning. Det klinger hult. Skikkelsen er ikke et personligt individ. Han eller hun fremstår ikke som af kød og blod, og vi kan som publikum ikke identificere os med den psykologiske profil og dens udvikling i operaens dramatiske forløb. Titusfiguren er et godt eksempel, og bl.a. Alfred Einstein, en af det 20. århundredes prominente Mozartforskere, lægger da heller ikke fingrene imellem, når han tildeler Titus følgende øgenavn: "Puppe der Grossmut."<sup>23</sup> Ligesom tenoren Don Ottavio i Mozarts opera *Don Giovanni* (1787) får Titus, der også er tenor, tit skyld for at være en bleg karakter – blød og passiv og med en alarmerende mangel på maskulinitet. Han er ikke selv iværksætter som hersker, men reagerer derimod primært på andres handlinger og initiativer.<sup>24</sup> Hans arier får også skyld for at være

23 Einstein (1945), her citeret fra Kaiser (1984), s. 263.

24 Kunze ([1984], 1996, s. 524-25 og 533) karakteriserer fx Titus på følgende måde i sin bog om Mozarts operaer: "Titus ist vom Anfang an ein Ausbund von Güte. Er selbst greift nie in die Handlung ein, reagiert bloss auf wechselnde Situationen, macht keinerlei Entwicklung durch. Und doch ist alles Interesse auf ihn vereinigt. Aus späterer und noch heutiger Sicht ergibt sich indessen ein fundamentales Dilemma; es besteht, auf kürzeste Formel gebracht, darin, dass alles, was an Handlung vorgeht, als Nebensache erscheint, das Hauptinteresse aber einer Person gehört, die weder Handlungen anderer wesentlich auslöst noch selbst handelt. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde dies als Mangel empfunden.[...] Doch Titus handelt nicht, er reagiert nur, und zwar aufgrund von Prinzipien, die die Herstellung von Beziehungen zu den anderen Personen durch emotionale Bindungen nicht erlauben. Nicht einmal durch seiner Entschluss, Vitellia zur Kaiserin zu erheben, wird Titus ein echter Rivale von Sesto. Alles, was er tut, tut er aus Pflichtgefühl, aus Herrscherethos und humaner Gesinnung."

kedelige; de er upersonlige og minder for meget om hinanden.<sup>25</sup> Denne type fortolkning er udbredt i det 20. århundredes operahistoriografi. De allegoriske operaskikkelser vækker ikke længere genklang og matcher ikke vores forudforståelse og idealer for dramatisk og musikalsk portrættering, der tit er umiskendeligt farvet af forskellige teorier inden for psykologien. Det er med psykologien og dens særlige fagsprog, at vi forsøger at forstå os selv og hermed også operaernes *dramatis personae*. Psykologien er blevet en så integreret del af vores egen selvforståelse, at vi bruger den uden kritisk distance. Den psykologiske terminologi er også blevet en del af vores dagligdags "neutrale" sprog. Vi tænker ikke længere over, at der er tale om begreber, som afspejler en bestemt teori og derfor i høj grad er diskuterbare – i hvert fald i forhold til den tidlige operas persongalleri. Her kommer man ofte til at konstruere en barriere mellem teori og empiri, når man fx anvender en tolkningsmetode, der er farvet af psykologien, og som derfor underforstår nogle krav til karaktertegning, som de allegoriske figurer ikke kan indfri. Fordringerne imødekommer ikke allegoriens væsen. Der finder derfor intet konstruktivt møde sted, og forsøget på en uddybende fortolkning af allegorien ender i en æstetisk afvisning, fordi man er kommet på kollisionskurs både med den specifikke operaskikkelse og med den dramatiske kontekst, som allegorien indgår i. Samtidig får man heller ikke øje på de facetter og nuancer, som allegorierne faktisk *har*, hvis man betragter dem ud fra deres egen forståelseshorison og fx stiller spørgsmålene: "Med hvilke midler bliver det abstrakte gjort konkret?" og "hvordan afspejler allegorien sin moralfilosofiske kontekst?" Men dette er ikke nok, for ideelt set kræver en allegorisk fortolkning også en gennemgribende gentænkning af selve det fortolkende sprog og det begrebskodeks,

25 Ibid., s. 534.

som man uvægerligt griber til, når man skal udforme en karakteristisk af en operafigur. Der er tale om den klassiske konflikt mellem *res* og *verba* – mellem selve det man vil undersøge og de sproglige redskaber, som man har at gøre det med. For at imødekomme de tydelige allegoriske træk vil jeg derfor udskifte psykologien med den epideiktiske retorik, når jeg nu tegner et portræt af figuren Titus.

## Mildhedens repræsentation

Dyden *mildhed* bliver illustreret på mange niveauer i *La clemenza di Tito*, så de lyttende tilskuere både kan forholde sig intellektuelt til dramaets moralfilosofiske dilemma og samtidig sanser selve mildheden med øjne og ører. I operaen er dyden nemlig både en agerende person, et bestemt handlingsmønster, en stemme og noget karakteristisk musik. Dramaet rummer også konkrete eksempler, der kan illustrere Titus' mildhed: Kejseren afslår fx et tilbud om at få opført et tempel til sin ære og råder i stedet til, at man bruger guldet på at støtte ofrene for vulkanen Vesuv.<sup>26</sup> Han accepterer også, at hans tjenerinde (Servilia), som han har tilbudt ægteskab, hellere vil giftes med hans tjener (Annius) end med ham selv.<sup>27</sup> Dramaet viser os desuden, hvordan den abstrakte dyd forholder sig, når den rigtig udfordres og kommer i konflikt med grelle menneskelige laster. Berømt er fx den ottende scene i anden akt: en lang dialog mellem Titus og Sextus. Mazzola lod næsten denne scene beholde den form og ordlyd, som den havde i Metastasios originale drama,<sup>28</sup> og i operaen er den holdt helt i *secco*-recitativ.<sup>29</sup> På den

måde er der udelukkende fokus på dialogens ordlyd. *Secco*-recitativet kan her fortolkes som en slags musikalsk transparens. Musikken er bevidst gjort usynlig, så den primært fungerer som en realisering af versenes deklamation. Måske et udtryk for respekt – denne scene blev anset for at være så rig på nuancer i sig selv, at den ikke behøvede at blive forstærket dramatisk, hverken i kraft af en gennemgribende redigering eller ved en mere markant musikalsk realisering. I dialogen tilstår Sextus sin frygtelige forbrydelse over for Titus. Vi oplever begge mænds magtesløshed, smerte og desperation. Titus er tillige rasende og indigneret over dette loyalitetsbrud, som han bestemt ikke havde ventet fra sin tro undersåt og ven.

Selve historien om den milde romerske kejser blev allerede fortalt af den romerske historiker Sveton omkring 120 e.Kr. Det er således også interessant, at den historiske legende nu placeres i en referenceramme, der er præget af oplysningstidens moral og dannelsesidealer. Den sættes derfor også ind i en kristen kontekst, hvor der er stort fokus på Titus' evne til *at tilgive*; selv når det ikke kunne forventes af ham hverken ud fra et klassisk *vir bonus*-ideal, der først og fremmest fordrede moralsk retskaffenhed, eller ud fra et decideret juridisk standpunkt i forbindelse med Sextus' og Vitellias forbrydelse.<sup>30</sup>

Mozart understøtter dramaets allegoriske repræsentation. Titus' tre arier har nemlig alle *mezzo carrattere*, dvs. de har en mellemkarakter både mht. melodik, harmonik og tempo, som man godt kan fortolke som "mild".<sup>31</sup> De er også alle tre ret regulære i deres form med en relativt enkel tonal struk-

26 Akt 1, scene 4. (Her henvises til librettoen, som hører til Archiv's produktion af *La clemenza di Tito* med dirigenten John Eliot Gardiner fra 1991 (431 806-2).

27 Akt 1, scene 6.

28 Rise (1991), s. 90.

29 Egentligt "tørt" recitativ (kaldes også *recitativo semplice*, enkelt recitativ). Der er tale om recitati-

viske passager som kun ledsages af et continuo-instrumenter, fx cembalo eller orgel, og et dybt strygeinstrument, fx cello.

30 Till ([1992], 1996), s. 268.

31 I John Browns (1789) redegørelse for de italienske arie-arter beskriver han *aria di mezzo carattere* som "serious" og "pleasing" (s. 40).

tur. Den første og den sidste er i tredelt ABA-form.<sup>32</sup> Den anden har en todelt form, hvor anden del har tydelig karakter af reprise.<sup>33</sup> Det er altså karakteristisk, at alle tre arier bygger på en tydelig gentagelse. Dette er også en bevidst måde at realisere det allegoriske på i musikken, og her bygger Mozart på sit store kendskab til *opera seria*; arierne er nemlig udformet, så de har en stærk repræsentativ funktion og virkning, fordi den specifikke affekt er indkapslet med en gentagelse. Det er sansningen af den lyriske affekt som skal være i centrum, når Titus synger sine arier. At deres karakter minder så meget om hinanden kan derfor også ses i lyset af denne repræsentationsæstetik; arierne forstærker nemlig hinanden som en form for *amplificatio*.

Særligt Titus' sidste arie: "Se all'impero, amici Dei" i B-dur er karakteristisk.<sup>34</sup> Den kommer umiddelbart før Sextus skal modtage sin fortjente straf i operaens anden akt. I arien kundgør Titus, at hvis man er nødt til at have et hårdt hjerte for at regere, så må man enten tage hans rige fra ham eller give ham et nyt hjerte. Han vil have folkets loyalitet på baggrund af kærlighed og ikke frygt. Han forudgriber her sin kommende tilgivelse af Sextus og Vitellia. Arien har mange træk fra en gammeldags *dal segno*-arie med tre afsnit: allegro – andantino – allegro.<sup>35</sup> Det midterste afsnit danner en affekt-mæssig kontrast på grund af det langsommere tempo og ved at berøre forskellige mol-tonearter.<sup>36</sup> Repetitionen af A-delen har også en snert af *bravura*-arie med krævende koloraturer og løb.<sup>37</sup> Det er Titus' sidste arie, så

32 *Del più sublime soglio* (akt 1, scene 4) og *Se all'impero, amici Dei* (akt 2, scene 11).

33 *Ah, se fosse intorno al trono* (akt 1, scene 6).

34 Mozart, nr. 20, s. 242-253.

35 *Dal segno* betyder "til tegnet". I denne arie-type, som er en variant af *da capo*-arien, gentager man normalt ikke det instrumentale for- og mellem-spil.

36 Mozart, s. 247-48, t. 55-76.

37 S. 249-53, t. 77-130.

han skal her have mulighed for at vise, hvad han duer til som sanger. Det er umiskendeligt italiensk *bel canto*. Arien har dog også tydelige træk fra sonatesatsformen, både hvad angår tematik og tonalt forløb: mellem-afsnittet minder om en modulationsdel, og der er tonal udligning i *da capo*-delen mellem hoved- og sidetema.<sup>38</sup> Der er altså også her tale om en tydelig interaktion mellem det genrebetingede (*da capo*-arien) og det nye (sonatesatsformen).

Det er interessant, at Mozart skelner bevidst mellem det allegoriske og det ikke-allegoriske i sin musikalske portrættering. Operaens to andre hovedpersoner, Sextus og Vitellia, repræsenterer således ikke affekter på samme måde som Titus. Deres arier bliver i højere grad i selve det dramatiske forløb, fordi de ikke har tydelige rammegentagelser. Selvom Sextus som *dramatis persona* ikke selv har allegoriske træk, er han, og ikke Titus, alligevel hovedperson på et allegorisk fortolkningsplan. Han er bæreren af konflikten mellem dyd og last – mellem på den ene side venskab og moral og på den anden side eros. Han er derfor også den person, som vi som betragtere og lyttere først og fremmest identificerer os med.

## Konklusion

Dette studie i Mozarts *La clemenza di Tito* har haft et dobbelt formål; dels at udvide det retoriske felt ved at inddrage æstetiske værker, der illustrerer epideiktiske aspekter på en anderledes måde, dels at bruge den epideiktiske retorik som en ny indfaldsvinkel til hofopera for at indfange dens repræsentative univers.

Med sit æstetiske potentiale knytter epideiktisk retorik sig tæt til digtning og fiktion, hvilket opfordrer til tværfaglige studier inden for diverse fagområder. Denne type retorik viser os fx, hvordan man med kom-

38 S. 250, fra t. 91.

munikative midler – her under også musik – kan gøre det abstrakte konkret. Ligesom bl.a. Bibelens lignelser, mange eventyr og renæssancens og barokkens gennemførte allegoriske dramaer er *La clemenza di Tito* bygget op omkring moralske værdier, der formidles ved hjælp af eksempler, metaforer og allegorier. Billedsproget og de mange stilistiske finesser i librettoen, der understøttes af Mozarts iørefaldende musik, fungerer her som *evidentia*, der gør det lettere for modtagerne at sanse og siden hen huske dramaets morale og pointer.

Min epideiktiske læsning af *La clemenza di Tito* ligger i forlængelse af bl.a. Reinhard Strohms, Ellen Rosands og Martha Feldmans operaforskning, hvor der også eksperimenteres med alternative tilgange til *opera seria*, der kan være med til at kaste nyt lys over genren og dens logik. Fælles for disse forskeres arbejde er – ligesom denne artikel – at selve diskursen kan fortolkes som en legitimering eller apologi, og hvorfor nu det?

Når man beskæftiger sig med *opera seria*, bliver man meget hurtigt konfronteret med kategoriske og fordomsfulde afvisninger af genren. Joseph Kermans bog *Opera as Drama* fra 1956 er central i denne sammenhæng, fordi bogen har været så indflydelsesrig. Kerman er tydeligt inspireret af Richard Wagners musikdramaturgi; for ham er komponisten dramaturg, og opera defineres som ”drama igennem musik med musikalske midler”.<sup>39</sup> *Seria*'ens konventionelle dualisme mellem recitativer og arier er derfor en torn i øjet på Kerman, som da også nærmest udelukker den fra sin kanon; afsnittet om perioden mellem Monteverdi og Gluck kalder han ”the dark ages” og selve genren *opera seria* benævnes ”koncert i kostumer”.<sup>40</sup> Martha Feldman anvender derfor ligefrem et adjektiv udvundet af Kerman, nemlig ”kermanesque”, når hun forholder sig til kritik,

39 Kerman (1956), s. 13.

40 Ibid., s. 51.

der tydeligt er funderet i universalisme – en tro på, at det er muligt at definere opera kort og præcist og at holde fast i denne overbevisning, selvom man er nødt til at lukke øjnene for en række genrer, som ikke rigtig vil tilpasse sig definitionen.<sup>41</sup> Disse operaer kræver nemlig en helt anden indfaldsvinkel til opera fra fortolkernes side end den, som Kerman stiller op i sin bog.

Jeg er stødt på den samme kritiske afstandtagen til *opera seria* i det 20. århundredes Mozart-reception, hvor Mozarts *serie* ofte sammenlignes med hans *buffe* og syngespil. Man konkluderer relativt hurtigt og uden megen dybgående refleksion, at *seria*'erne ikke er lige så gode. Men det er ikke Mozarts skyld, er forskerne så også enige om. Mozart er jo bundet af *seria*'ernes stive konventioner, som beskrives som et tungt og anakronistisk åg, der forhindrer Mozart i at udfolde sin eventyrlige musikdramatiske fantasi.<sup>42</sup>

Det er her det giver mening at inddrage den epideiktiske retorik som et forsøg på at imødekomme hofoperaernes egen ontologi – deres væren og væsen – som knytter sig tæt til deres repræsentative funktion og politiske og kulturelle ramme. Retorikken udgør en væsentlig del af det 18. århundredes kulturhistoriske *doxa* og forudforståelse, en forudforståelse som man som fortolker til dels kan imødekomme ved at forholde sig til den epideiktiske retoriks mange såvel æstetiske som moralfilosofiske betydningslag. På den måde opnår man i dette tilfælde en facetteret dialog med både Berndts tryk og *La clemenza di Tito*, en af Mozarts mindre kendte og skattede operaer, og man bliver bedre i stand til at afdække dens nuancerede dramatiske og musikalske portrættering og subtile samspil mellem det gamle og det nye.

41 Feldman (2002), s. 424.

42 Se bl.a. Finscher (1985), s. 70 og Rosen ([1971] 1997), s. xvii.

**Om forfatteren:**

Jette Barnholdt Hansen er ph.d. og ekstern lektor på Afdeling for Retorik, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling (KU). Hun er desuden talelærer og sproglig konsulent på Skuespillerskolen ved Århus Teater.  
E-post: jette@barnholdt.net

**Litteratur**

- Aristoteles ([1983] 1996): *Retorik*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Black, Edwin (1970): "The Second Persona". *The Quaterly Journal of Speech*, vol. LVI, nr. 2, s. 109-148.
- Bronson, H. A. ([1765] 1955): "Her vil ties, her vil bies", fra Svane-sang. *Højskolesangbogen*, 14. udgave. Odense: Foreningens forlag.
- Brown, John (1789): *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opere Addressed to a Friend*. Edinburgh: Belle and Bradfute.
- Burke, Kenneth (1968): *Language as Symbolic Action*. Berkeley California: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl (1989): "What is a Musical Drama?" *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 2, s. 95-111.
- Descartes, René ([1649], 1989): *The Passions of the Soul*, oversat og kommenteret af Stephen Voss. Indianapolis: Hackett.
- Feldman, Martha (1995): "Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts toward a Ritual View". *JAMS*, vol. 59, nr. 3, s. 423-484.
- Finscher, Ludwig (1985): "Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils", *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5. Laaber: Laaber-Verlag.
- Hansen, Jette Barnholdt (2002): "Dramma per musica eller musica per dramma? Mozarts Idomeneo – en seria som musikalsk opus". *Dansk årbog for musikforskning XXX*, s. 51-73.
- (2003): "From Invention to Interpretation: The Prologues of the First Court Operas Where Oral and Written Cultures Meet", *The Journal of Musicology* 20/4, s. 556-596.
- Kaiser, Joachim ([1984] 1991): *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*. München: Piper – Schott.
- Kerman, Joseph (1956): *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kunze, Stefan ([1984] 1996): *Mozarts Opern*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- McCroskey, James C. ([1968] 1997): *An Introduction to Rhetorical Communication*. Boston: Allyn & Bacon.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1970): *La clemenza di Tito*. Ed.: Franz Giegling, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Ser. II, Werkgruppe 5. Kassel: Bärenreiter.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1991): *La clemenza di Tito*. Dirigeret af John Eliot Gardiner, Archiv Produktion (431 806-2).
- Perelman, Ch. og Olbrechts-Tyteca, L. ([1969] 1971): *The New Rhetoric*. Translated by John Wilkinson and Purcell Weaver. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Rice, John A. (1991): *W.A. Mozart: La clemenza di Tito*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosand, Ellen (1996): "It Bears Repeating, or, Desiring the da capo". *Opera News*, nr. 7, s. 18-20.
- Rosen, Charles ([1971] 1997): *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber and Faber.
- Rosenfield, Lawrence W. (1971): "An Autopsy of the Rhetorical Tradition". *The Prospect of Rhetoric*. Ed. by Lloyd F. Bitzer and Edwin Black. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, s. 64-77.
- Rosengren, Mats (2003): *Doxologi. En essä om kunskap*. Åstorp: Rhetor förlag.
- Sheard, Cynthia Miecznikowski (1996): "The Public Value of Epideictic Rhetoric" *College English*, vol. 58, nr. 7, s. 765-794.
- Strohm, Reinhard (1985): "Towards an Understanding of the opera seria", *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1997): *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven/London: Yale University Press.
- Sullivan, Dale L. (1993): "The Ethos of Epideictic Encounter" *Philosophy and Rhetoric*, vol. 26, no. 2, s. 113-133.
- Till, Nicholas ([1992] 1995): *Mozart and the Enlightenment. Thruth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Denne artikel er et resultat af mit post doc.-projekt: "Ars rhetorica og æstetikken – skismaet der blev væk" i perioden 2002-04.