

Karina Valnumsen Hansen

## **Mozarts *Die Zauberflöte***

– Et speilbilde av politiske, sosiale og kulturelle strømninger i Habsburg-monarkiets Wien

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: Roman Hankeln

Trondheim, mai 2017

## Innholdsfortegnelse

<b>PROLOG: MOZART, EN POLITISK KOMPONIST?</b> .....	<b>4</b>
<b>I. MUSIKK OG POLITIKK: MOZARTS <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i></b> .....	<b>7</b>
1. TEMA OG METODE .....	7
2. LITTERATUROVERSIKT .....	8
<b>II. HISTORISK KONTEKST</b> .....	<b>10</b>
1. DET POLITISKE KOORDINATSYSTEMET .....	10
2. HERSKERIDEAL I EN OVERGANGSTID: FRA ABSOLUTISME TIL OPPLYST ABSOLUTISME.....	11
<b>III. VERDSLIG MUSIKKPRAKSIS OG DENS AVHENGIGHET AV DET POLITISKE STYRET UNDER MARIA THERESIA, JOSEPH II OG LEOPOLD II</b> .....	<b>16</b>
1. ABSOLUTISMENS MUSIKKPRAKSIS .....	16
2. OPERA SERIA OG DYNASTISK REPRESENTASJON: <i>ALCIDE AL BIVIO</i> (1760) .....	17
3. OVERGANGSTID: AVSLUTNING PÅ BAROKKENS MUSIKKPRAKSIS (1740–1780).....	20
4. OPPLYST ABSOLUTISME: DANNELSE OG FOLKEOPPLYSNING PÅ SCENEN (1780–1792).....	22
<b>IV. <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>: HERSKERIDEAL OG VERDENSANSKUELSE PÅ SCENEN</b> .....	<b>29</b>
1. INNLEDNING: VERKETS TILBLIVELSE .....	29
2. TIDLIGERE INTERPRETASJONER AV <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i> SOM EN POLITISK OPERA .....	30
3. <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i> : EN «DANNELSESOPERA».....	31
4. OPERAENS POLITISKE MAKTOMRÅDER .....	34
4.1. <i>Nattens dronning og hennes maktområde: Despoti, manipulasjon og overtro</i> .....	36
4.2. <i>Sarastro og hans maktområde: Dannelse, humanitet og opplyst absolutisme</i> .....	38
5. DYDS- OG VERDIDISKURS .....	39
5.1. <i>Plikt og ansvar</i> .....	39
5.2. <i>Rettferdighet</i> .....	39
5.3. <i>Humanitet</i> .....	39
5.4. <i>Kvinnefiendtlighet?</i> .....	41
5.5. <i>Sarastro som opplyst-absolutistisk hersker</i> .....	42
6. EN POLITISK UTOPI: DEN IDEALE STATEN .....	45
7. «DAS ERHABENE»: ET BERØRINGSPUNKT MELLOM ETIKK, ESTETIKK OG POLITIKK.....	47
7.1. <i>Det skrekkelige sublime: En innvielsesprosess</i> .....	48
7.2. <i>Det enkle sublime</i> .....	51
7.3. <i>Sarastro og det sublime</i> .....	55
<b>V. ESTETIKK OG POLITIKK I <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>: TO CASE-STUDIER</b> .....	<b>59</b>
1. «DER HÖLLE RACHE» (NATTENS DRONNING).....	59
1.1. <i>Tekstinnhold og -interpretasjon</i> .....	60
1.2. <i>Tekstform</i> .....	61
1.3. <i>Musikalsk form</i> .....	62
1.4. <i>Tekstlig-musikalske fraser og perioder</i> .....	67
1.5. <i>Deklamasjon</i> .....	72
2. «IN DIESEN HEIL'GEN HALLEN» (SARASTRO).....	79
2.1. <i>Tekstinnhold og -interpretasjon</i> .....	79
2.2. <i>Tekstform</i> .....	84
2.3. <i>Musikalsk form</i> .....	85
2.4. <i>Tekstlig-musikalske fraser og perioder</i> .....	89
2.5. <i>Deklamasjon</i> .....	93
<b>VI. KONKLUSJON</b> .....	<b>96</b>
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	<b>98</b>

## Prolog: Mozart, en *politisk* komponist?

Jeg vil starte masteroppgaven min med Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) *Lied beim Auszug in das Feld*, en strofisk sats for vokalstemme med pianoakkompagnement. Stykket ble ført inn i Mozarts private verk-katalog 11. august 1788. Tekstforfatteren er per i dag ukjent:

### Lied beim Auszug in das Feld / Lieden under utmarsjen til slagmarken (KV. 552, NMA III/8, 56–57)

- |   |  |
|---|--|
| 1. I tråd med keiserens ærverdige løfte / ropte Joseph til sine hærskarer: / de skyndte seg vinge-raskt til stedet / full av tørst etter seier og berømmelse.     | 10. Denne freden gav ham også hele verden; / bare ett folk motsatte seg; / dette folket mener at det er utvalgte / og kjenner ellers ingen brødre.                                   |
| 2. Man følger jo gjerne etter faren / som elsker sine barn / og sørger for at ingen ulykke, / og ikke fare gjør dem triste.                                       | 11. Og kjenner ingen lov enn sin egen makt / og ingen annen plikt enn mord / derfor har mange pene land blitt / til ørkener og skrekk.   |
| 3. Hvor hen de dukket opp fant de / av mat og drikke i haugevis / og er ikke allerede belønningen til heltens strev / ofte en takk og en god vilje?               | 12. Men [folket] forkler seg med hjelp av en maske / og prater mye om trofasthet og tro / og hvisker andre i øret / som om man ville berøve dem.                                     |
| 4. Men mer enn alt annet styrker / menneskes bryst til kamp / [er] trøstetanken [om] at på slagmarken / ledsager Gud selv dem.                                    | 13. Og vil gjennom sluhykleri vinne / hjertet til brødrene / slik at noen pirret i striden / sågar sender hjelp til det!   |
| 5. Far Josephs eksempel senket seg nemlig / dypt inn i deres hjerter; / der, hvor menneskeheten måtte lide på grunn av urettferdighet / da følte de også smerter. | 14. Men dette vil vår gode Gud / vel nådigst forhindre. / Han vil jo ikke [ha] brødrenes død, / han vil jo hevne urettferdighet.   |
| 6. Hele menneskeheten – den hele – har nemlig / kommet fra den store Gud, / hedningen og tyrkeren, like som jøden og den kristne / ble tatt imot av HAM som barn. | 15. Hos oss skal hver bror aktes / som respekterer lov og humanitet / for å fremme deres velferd / har vårt sverd blitt slipt.   |
| 7. Derfor lar han regnet sitt slik / for jøden, tyrkeren og hedningen / som også for den kristne rikt og glad / kle de nakne felt.                                | 16. Derfor, tapre krigere, skal dere kjempe med modighet / om deres ærekroner! / Gud selv skal belønne deres helteblod / ved sin trone!  |
| 8. Derfor vil han imidlertid også aldri at / mennesker skal fornærme mennesker / selv om, også, de ofte tenker annerledes / enn sine brødre.                      | 17. Og deres barnebarn velsigner dere / med varme begeistrende takker [ <i>Dankentzücken</i> ] / for hvert slag dere har utdelt / som bidro til å skaffe lykke for dem [barnebarna]. |
| 9. [Som] en gud på jorden godtok / derfor Joseph tyrkeren og jøden / og beskyttet dem mot press og harm / og lette etter folkefred.                               | 18. Deres navn samler vi nemlig / her, som i livets bok, ikke forges / for deres [barnebarnas] kjærlighet og takknemlighet, / dere helter!   |

Lieden ble først publisert i fjerde utgave av barnemagasinet *Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder in ihren Freystunden* (Hyggelig og lærerik beskjeftigelse til barn i deres frie timer) utgitt i 1788 av *Kaiserlich-Königliches Taubstummennstitut* (Det keiserlig-kongelige institutt for døvstumme; *Liedersammlung*, 2014, xvi). Magasinet var tenkt som lærerik underholdning for barn, og inneholdt blant annet moralske fortellinger, små dikt og skuespill, lieder med pianoakkompagnement, korte familiefortellinger, geografi og verdenshistorie.

*Lied beim Auszug* skulle legitimere og støtte Joseph IIs (keiser av det Tysk-romerske riket og eneveldig monark over det østerrikske Habsburg-herredømmet) pågående – og svært upopulære – krig mot Det ottomanske riket. Habsburg-monarkiet hadde nemlig i 1788 grunnnet en allianse fra 1781, måtte bistå Russland som hadde blitt angrepet av ottomanene i 1787

(Ingaro, 1994, 198, 207). Krigen mot ottomanene nevnes da allerede i liedens første strofe hvor det fortelles at Joseph II i tråd med sitt tidligere løfte oppretthold alliansen med Russland (se v. 1–2; Head, 2000, 38). Denne strofen får betydning for det øvrige innholdet som må ses som en legitimasjon av krigen, og som en hyllest til Joseph II. Joseph II omtales som soldatenes – muligens også folkets – far, ja sågar «ein Gott auf Erden» (strofe 2 og strofe 9, v.1), og teksten påstår at Joseph II ønsket folkefred (strofe 9). Av den grunn beskyttet han både jøder og tyrkere, og strofen (nr. 9) henviser da til Joseph IIs tolerante religionspolitikk som bedret levevilkårene for monarkiets religiøse minoriteter. Ifølge strofe nummer 6 og 7, tok Joseph II også i likhet med Gud i mot *hele* menneskeheten og behandlet alle likt. Men, det var ett folk som ikke ville gi Joseph II fred: nemlig ottomanene som anså seg selv som utvalgte (strofe 10), og gjorde «manches schöne Land / Zu Wüst und Graus» (strofe 11, v. 3–4). Liedens fire siste strofer er derfor en svært propagandistisk oppfordring til å delta i krigen mot ottomanene som hadde motsatt seg Gud – men også Joseph IIs – ønske om verdensfred.

Liedens propagandistiske funksjon er også tydelig i fotnotene til lieden i magasinet den først ble publisert i (Beales, 2005, 105). Her går det frem at den skulle overtale unge menn til å delta i Joseph IIs krig mot ottomanene – som i magasinet beskrives som umenneskelige udyr: «Den sanne alminnelige tyrker derimot, forblir, i sitt land særlig i gjennomsnitt fortsatt et umenneskelig, uregjerlig udyr.» (Mandyczewski, 1913, ref. i Head, 2000, 39).<sup>1</sup>

Teksten til den omtalte lieden har som det går frem ovenfor, et svært tydelig politisk innhold. Det er derav bemerkelsesverdig (men, i lys av Mozarts resepsjonshistorie: ikke overaskende) at den ikke har blitt omtalt i større grad i forbindelse med Mozarts politiske ståsted. Dette har også blitt bemerket av Beales (2005, 101) som har vist til fire verk komponert av Mozart (herunder den nevnte lieden) hvor Joseph II eksplisitt nevnes.<sup>2</sup> Ifølge Beales har disse verkene enda ikke blitt studert seriøst, og i forbindelse med *Lied beim Auszug*, har han vist til at da den først ble utgitt i England i 1960, hadde den fått en ny tekst ettersom originalteksten, som det gikk frem i redaktørens bemerkning: «[...] ikke har noen form for interesse utenfor dens egen tid og formål.» (Curwen, 1960, ref. i Beales, 2005, 105.)

Enda *Lied beim Auszug* ikke ser ut til å ha blitt tatt seriøst i moderne tid, bærer Mozarts tonesetting preg av at han tok teksten seriøst. Dette kan blant annet ses ved at det i notene står at den skal fremføres «Med verdighet» / «*Mit Würde*», og ved at de øvrige musikalske parameterne støtter opp under tekstinnholdet. I tråd med tittelen som informerer

<sup>1</sup> «Der wahre gemeine Türk aber, bleibt, in seinem Lande besonders im Durchschnitt noch immer ein menschlichkeitloses, unbändiges Unthier.» (Mandyczewski, 1913, ref. i Head, 2000.)

<sup>2</sup> De andre verkene er kantatene *Die Maurerfreude* (KV. 471), '*Zerfließet heut', geliebte Brüder* (KV. 483) og *Ich möchte wohl der Kaiser seyn* (KV. 539).

om at stykket skal synges på vei til slagmarken, følger melodien derav en punktert martialske marsjrytme med syllabisk teksdeklamasjon. I tillegg har de tekstlig-musikalske frasene – som forventet i en marsjsang – svært lik lengde. Harmonikken er også, i likhet med vokalstemmen, diatonisk, og orienterer seg rundt treklanger og enkle tonika til dominant-forbindelser. Det kreves derav ikke skolerte sangere for å synge lieden, noe som også kan ses ved at piano-akkompagnementet dobler melodien gjennom hele stykket (sett bort i fra t. 8–10, v. 3–4).

Som det går frem i den ovenfor nevnte lieden, har selv Wolfgang Amadeus Mozart komponert musikk som står i direkte forbindelse med politiske hendelser. Likevel må man spørre i hvor stor grad Mozart selv sympatiserte med tekstinholdet, og det er da mulig å anta at han inntok en positiv holdning: Det er et faktum at han investerte tid og kompositorisk energi på å tonesette den, og vi har ikke informasjon om at han ble tvunget til å komponere stykket. En slik forståelse gjøres med bakgrunn i *Liedersammlung* (2014, xix) som gjorde meg oppmerksom på at Mozart står oppført som prenumerant i magasinet hvor *Lied beim Auszug* først ble publisert.<sup>3</sup> Da lieden i tillegg ikke er parodisk, må Mozarts tonesetting betraktes som et politisk medium som inngår i en politisk diskurs.<sup>4</sup> Lieden viser da i det minste at Mozart ikke levde ved siden av den politiske virkeligheten. Som alle andre var han nødt til å forholde seg til sin egen samtid, og det er derfor ikke overraskende at også Mozarts *politiske* samtid reflekteres i hans musikk. Vi må derfor anta at Mozart var en mer politisk bevisst komponist enn tidligere antatt (se også Arblaster, 1992, 14).

---

<sup>3</sup> Mozart står oppført som prenumerant i volum 2, nummer 1, av magasinet *Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder in ihren Freystunden* (5. april 1787; *Liedersammlung*, 2014, xix), samt i bind 3 av vårkvartalutgaven av magasinet i 1788. Det må imidlertid bemerkes at det ser ut til at det bare er tre utgaver av magasinet som per i dag har blitt digitalisert. Utgavene som har blitt digitalisert er bind 3 av vårkvartalutgaven fra 1788, bind 1 av høstkvartalutgaven fra 1787 og bind 4 sommerkvartalutgaven fra 1788. Mozart står kun oppført som prenumerant i vårkvartalutgaven fra 1788. Magasinene er tilgjengelige i universitetsbiblioteket i Augsburgs digitale samling (*Universitätsbibliothek Augsburg. Digitale Sammlungen*).

<sup>4</sup> Bare noen dager før Østerrikes krigserklæring mot ottomanene komponerte Mozart også en annen politisk lied: *Ich möchte wohl der Kaiser sein!* (KV. 539). Lieden en patriotisk orkesterlied med den tyske dikteren Johann Wilhelm Ludwig Gleims (1719-1803) tekst fra 1776. Mozart beskrev den i sin verk-katalog 5. mars 1788 som «ein deutsches kriegslied» komponert til «den Jüngen Bauman, Schauspieler in der Leopolds-Stadt» (Beales, 2005, 104; se bemerkning nr. 40, «Ich möchte wohl der Kaiser seyn» i NMA II/7/3-4 KB (2003), 109–112, her side 109). Sammen med tre verk for mekanisk orgel (KV. 594, 608, 616) ble lieden trolig spilt ved en mausoleum til minne om feltmarskalken Marshal Gideon Laudon (en helt i slaget ved Beograd; Eisen og Sadie, u.å.) (Etter to mislykkede kampanjer i 1787 og 1788 klarte Joseph II i 1789 å erobre Beograd (Mayer, 1997, 69, 80). Kampanjen har blitt beskrevet som en av den mest suksessfulle i Østerrikes militær-historie, og var strategisk viktig for de påfølgende erobringene av București, og deler av Valakia og Moldova (id., 80).)

# I. Musikk og politikk: Mozarts *Die Zauberflöte*

## 1. Tema og metode

I det foreliggende arbeidet vil jeg ta utgangspunkt i Mozarts *Die Zauberflöte* (1791), og benytte den som en case-studie på hvordan de politiske og kulturelle strømningene i Habsburg-monarkiets Wien under Joseph II (f. 1741, 1780–1790) og Leopold II (f. 1747, 1790–1792) reflekteres i musikalske verk. *Die Zauberflöte* har blitt valgt da den – i motsetning til for eksempel Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786) – er mye mindre kjent som en opera som fremviser tidsrelevante politiske aspekter.

Masteroppgaven bygger på grunnhypotesen om at musikk kan forstås som et politisk medium, og som en del av politisk og sosiokulturell kommunikasjon (se også Arblaster, 1992). I den forbindelse blir også samfunnets *kollektive verdier* og *formål*, og ikke bare spørsmål angående styreform og makthavere, en svært sentral del av hva som inngår i en definisjon av politikk. Med andre ord: denne forståelsen av politikk anser ikke bare det politiske som det (såkalte) *makt-* eller *realpolitiske*, men inkluderer også sosiohistoriske verdier som en vesentlig bestanddel av den politiske diskursen.

Den beskrevne politikkkforståelsen får særlig stor relevans i en musikkvitenskapelig tilnærming til Mozarts siste operaer. Disse operaene kan nemlig betraktes som refleksjoner av aktuelle verdidiskurser, og likeså refleksjoner av det mer «realpolitiske» temaet om hva som er samfunnets ideelle styresett. En interpretasjon av *Die Zauberflöte* må derav også ses i forbindelse med samtidens politiske bakgrunn: deriblant keiserens – josephinistiske<sup>5</sup> – reformpolitikk; den langsomme overgangen fra barokk absolutisme til absolutisme på opplysningens premiss; fremveksten av en ny borgerklasse som aksentuerte det naturlige; vennskapskulten og *Empfindsamkeit*; rasjonalisme og den stigende interessen for *das Wunderbare*. Dette er nemlig tiden hvor en ny borgerlig sfære kjennetegnet med offentlig politisk debatt, erstattet den barokke sfæren kjennetegnet med adelig selvrepresentasjon. Parallelt med denne utviklingen var det også en overgang fra den barokke operascenen kjennetegnet med høvisk opera seria, til en ny mer offentlig orientert scene med borgerlig opera. Den nye borgerlige operaen åpnet da et rom for en sosiopolitisk diskurs, samtidig som den også var en refleksjon av samtidens politiske og sosiokulturelle endringer.

Mye av det politiske innholdet i operaen står etter mitt syn i forbindelse med stikkordet «dannelse». Dannelse – eller folkeopplysning – ble nemlig i *Die Zauberflötes* samtid et ideal som ble tatt opp av både politiske herskere, filosofer og kunstnere. Herskere ønsket da

---

<sup>5</sup> Begrepet «josephinisme» refererer her til Joseph IIs reformpolitikk. Begrepet brukes imidlertid i mange forskjellige betydningssammenhenger og med ulikt formål. For mer informasjon om josephinisme bes leseren se Reinalter 2011a, Schmale 2013, Kann 1974 og Pape 2001.

fra et maktpolitisk ståsted å opplyse og danne folket for å styrke og effektivisere staten. Kunstnere og filosofer ønsket derimot på sin side å opplyse og danne folket, men da ut i fra et idealistisk ståsted. Dette er i tråd med Nedbal (2017) som har vist at det var en sterk moralistisk tyskspråklig operatradisjon i Wien på slutten av 1700-tallet. Denne tradisjonen var svært sterk ved nasjonalteateret i Wien, og fra et didaktisk dannelsesperspektiv er *Die Zauberflöte* en forlengelse av denne tradisjonen (Mozart hadde komponert *Die Entführung aus dem Serail* (1782) til nasjonalteateret, og kjente derav god til nasjonalteaterets strenge moralske ideologi). Nedbal mener da at Mozart og Schikaneder gjenopptok mange didaktiske troper fra *Singspiel* spilt under Joseph IIs nasjonalteaterprosjekt på 1770/80-tallet. Dette har ifølge Nedbal ofte blitt oversett i forskningslitteraturen om *Die Zauberflöte*.

## 2. Litteraturoversikt

*Primærkilder.* I tekstanalysene av Nattens dronnings og Sarastros arier har jeg benyttet Wunderlich, Ueberschlag og Müllers (2007) faksimileutgave av *Die Zauberflötes* libretto. Det må påpekes at dette er førstetrykket av librettoen fra 1791. Schikaneders originallibretto er forsvunnet. Vi må derfor anta at Mozarts partitur og førstetrykket sammen mer eller mindre bringer oss tilbake til det som kan ha vært den originale librettoen (se IV.1.). De musikalske analysene bygger på Gernot Gruber og Alfred Orels utgave i *Neue Mozart-Ausgabe* (først publisert i 1970, NMA II/5/19, nå tilgjengelig i en digitalisert versjon).

En av de viktigste primærkildene i min interpretasjon av *Die Zauberflöte*, har vært den sveitsiske estetiker og leksikografen Georg Sulzers leksikon *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* fra 1778–1779. I leksikonet beskrives blant annet en viktig estetisk kategori (det sublime) som jeg argumenterer for at Sarastros karakter og musikk er et uttrykk for.

*Sekundærlitteratur.* Forskningslitteraturen om *Die Zauberflöte* er svært omfangsrik, og kommer fra flere vitenskapsområder. Jeg har derfor brukt litteratur som i ulik grad vektlegger det musikalske aspektet i operaen. Det må bemerkes at det er få gode historiske interpretasjoner som ser de musikalske, tekstlige og dramaturgiske valgene i lys av samtidens politiske og sosiokulturelle kontekst. Av den grunn beskrives det for det meste kun sporadisk hvordan Mozarts kompositoriske valg er utledet av librettoen og samtidens politikk og estetikk.

De to viktigste kildene for min interpretasjon er skrevet av germanisten Herbert Zeman (1981) og den kjente egyptologen Jan Assmann (2005). Deres studier fokuserer ikke på det (real-)politiske i og for seg selv, men plasserer det politiske aspektet ved *Die Zauberflöte* i en plausibel sosiokulturell sammenheng. De er slik viktige bidrag for å forstå operaen, og interpretasjonene får særlig vekt ved at de begge ser «dannelse» som et nøkkelord. Dette var i tråd med samtidens politiske og sosiokulturelle strømninger (se IV.3.).

Av annen litteratur som også har vært nyttig vil jeg trekke frem: Borchmeyer (1992), en litteraturvitenskapelig artikkel som har bidratt til forståelsen av Nattens dronning i lys av det barokk-absolutistiske hoffet; Leopold (1992) som har beskrevet forbindelsen mellom hoffsamfunnet og opera seriaens dramaturgi; Berry (2007) som har vist et historisk perspektiv på hvordan operaen står i forbindelse med politiske samfunnsendringer, og Zech (1995) som har beskrevet de musikalske valgene i *Die Zauberflöte* i lys av den historiske og sosio-kulturelle konteksten (bl.a. operaens kvinnesyn).

Mye av litteraturen om *Die Zauberflöte* presenterer også frimurerinterpretasjoner. Et kjent eksempel er Nettls (1987) studie som leter etter en forbindelse mellom frimurernes symbolikk og ritualer, og operaens musikk. Jeg vil imidlertid bemerke at forbindelsen til frimureri ikke må tas for langt, og jeg vil derfor vise til Buch (2004) som med god grunn stiller seg svært kritisk til frimurerinterpretasjoner som mener *Die Zauberflöte* er en direkte allegori for frimurernes ritualer og symboler. Slike interpretasjoner støtter seg på relativt kompliserte tallspekulasjoner, og går i noen tilfeller så langt som å påstå at librettoen ikke ble skrevet av Schikaneder (se f.eks. Frese, 1998). Likevel er det etter mitt syn ikke mulig å eludere alle forbindelser til frimureri i *Die Zauberflöte*. Et nyttig perspektiv på Mozart og frimureri, gis da av Budde (2002) som har sett på hvordan Mozarts medlemskap i en frimurerlosje hadde innvirkning på hans komposisjoner. Jeg vil derfor si meg enig med Branscombe (1991, 220) som anerkjenner at det er et tydelig frimurerinnhold, men grunnet manglende kilder om frimurernes ritualer, tro og holdninger i Wien i 1791, bør man være forsiktig med å gå inn i for mange detaljer angående en mulig frimurersymbolikk i operaen (for Jan Assmanns svar på dette problemet, se nedenfor).

For å presentere det historiske bakteppet bak *Die Zauberflöte*, finnes det per i dag varierende mengde litteratur. Det er mye litteratur om Habsburg-monarkiet, og jeg har da hovedsakelig brukt litteratur skrevet av historikerne Ingaro (1994) og Fichtner (2003 og 2014). Vedrørende musikken ved Habsburg-monarkiets hoff på 1700-tallet, eksisterer det imidlertid begrenset med litteratur, og Hilscher (2000) har derav vært min viktigste kilde. I den foreliggende litteraturen om hoffteateret i Wien, herunder Joseph IIs nasjonalteaterprosjekt som *Die Zauberflöte* er en forlengelse av, gjenstår det fremdeles mye arkivforskning. Litteraturen virker derav foreldet og mangelfull, og oppgir til dels motstridende informasjon (bl.a. Michtner, 1970 og Manning, 1975). Blant annen historisk litteratur som har vært viktig, vil jeg trekke frem Blanning (2002) som har vært viktig for forståelsen av den representative kulturen og fremveksten av en ny offentlig sfære, og Youell (2012) som har vært sentral for forståelsen av den estetiske vendingen mot det naturlige på 1760-tallets operascene.



## II. Historisk kontekst

### 1. Det politiske koordinatsystemet

1700-tallet var et århundre kjennetegnet med store innovasjoner som kan blant annet ses i en tidlig industrikapitalisme, kolonialisme og til slutt: revolusjon. Swann (2000, 11) har beskrevet århundret som tiden hvor den moderne politikken og statsforståelsen ble etablert. I tillegg var 1700-tallet også opplysningens århundre, da kjennetegnet med en tro på at vitenskap også kunne løse sosiale problemer. Samtidig resulterte en tro på naturlovene at man, i stigende grad, mente alle hadde medfødte rettigheter (Burkholder et al., 2010, 469).

En svært viktig stormakt i 1700-tallets Europa var det multinasjonale og multikulturelle Habsburg-monarkiet. Innen de siste tiårene på 1700-tallet omfattet monarkiets domene de dominerende landene ved Europas øst-vest akse (Fichtner, 2003, xviii). Slekten kan spores tilbake til 950 (Schaal, u.å.), og fra 1438–1806 (sett bort fra 1742–1745) innehadde huset også kronen over det Tysk-romerske riket. I 1521 ble huset delt i en spansk og en østerriksk linje. Denne masteroppgaven vil ta utgangspunkt i den østerrikske linja som ble videreført av Maria Theresia (f. 1717, 1740–1780) og hennes ektemann Franz av Lorraine (f. 1708, keiser Franz I fra 1745–1765) som huset Habsburg-Lorraine. De hadde sitt hovedsete i Wien, som hadde vært monarkiets hovedstad fra og med Ferdinand II (f. 1578, 1619–1637).

Monarkiets innenrikspolitikk på 1700-tallet preges av en rekke statspolitiske og sosiale reformer med utgangspunkt i en kameralistisk<sup>6</sup> politikk. Maria Theresias regjeringstid hadde startet med den østerrikske arvefølgekrigen (1740–1748) hvor hun måtte kjempe for å beholde sin arverett til tronen.<sup>7</sup> Freden i 1748 varte derimot ikke lenge, for i 1756 brøt syvårskrigen (1756–1763) ut, og Maria Theresia ble nødt til å kjempe mot blant annet monarkiets erkefiende og stormakt Preussen. I tillegg var det en katastrofal statsøkonomi i monarkiet, og hennes regjeringstid karakteriseres derav av en rekke økonomiske innsparingsreformer (Fritz-Hilscher, 2006, 162; Ingaro, 1994, 150).

Maria Theresias regjeringstid kan også betraktes som en overgang fra absolutisme til opplyst absolutisme (Hilscher, 2000, 83). I den konteksten vokste det frem et nytt herskerideal hvor monarker i stadig større grad ikke lengre ble sett på som Guds jordlige stedfortreder, men som *forvaltere* av den utøvende makten i riket (Fichtner, 2003, 67). Et godt eksempel på

---

<sup>6</sup> Sentraleuropeisk variant av merkantilismen (Fichtner, 2003, 70). Kameralismen hadde som mål å øke statsinntektene, og da det forutsatte en produktiv, tallrik og frisk befolkning, inkluderte kameralismens politikk også folkets sosiale og fysiske liv i tillegg til den økonomiske politikken (Swann, 2000, 24). I likhet med opplysningstiden fremmet den også et sekulært, rasjonelt og velutdannet samfunn (ibid.).

<sup>7</sup> Arveordningen i Habsburg-monarkiet regnet ikke med en kvinnelig tronarving, og etter gammel riksrett var det kun menn som kunne velges til keiser (Fichtner, 2014, 117; Fritz-Hilscher, 2010, 138). Hennes far Karl VI hadde derav forsøkt å sikret hennes arverett til tronen gjennom den såkalte pragmatiske sanksjonen, men sanksjonen ble ikke respektert, og kontinentale herskere utfordret Maria Theresias rettmessige krav på tronen (Fichtner, 2003, 64).

en slik «opplyst» hersker – på godt og vondt – var Maria Theresias sønn Joseph II (f. 1741, medregent med Maria Theresia fra 1765, eneheriker fra 1780–1790). I løpet av sin regjeringstid innførte han et enormt antall dekret og reformer med bakgrunn i en utilitaristisk og idealistisk opplyst statsfilosofi. Joseph II er da kjent for at han instrumentaliserte opplysningens idé til statspolitiske formål, men tok lite hensyn til hvordan, og hvor raskt, reformene skulle gjennomføres. Han måtte derav grunnet stor misnøye og opprør blant sine undersåtter trekke tilbake mange av sine reformer mot slutten av sin regjeringstid.

Joseph IIs reformer hadde ført til at roen i monarkiets domene etter Maria Theresia ble erstattet med uro. I tillegg til krigen med Det ottomanske riket som startet i 1788, var Joseph II også nødt til å forholde seg til en økende uro i Frankrike. Ingaro (1994, 220–221) har vist at den franske revolusjon var en katastrofe for monarkiet, men han har understreket at Joseph II, samt Leopold II (f. 1747, 1790–1792) som overtok etter Joseph II, ikke så revolusjonen som en direkte trussel for monarkiet. Monarkene så ifølge Ingaro revolusjonen som en støtteerklæring til deres egen opplyste innenrikspolitikk, og Ingaro har derav understreket at deres bekymring og sikringstiltak angående den franske revolusjonen var grunnet trussel den utgjorde for monarkiets posisjon i *internasjonal* politikk. I motsetning til opprørene i Frankrike, var det ikke et opprørsk folk, men samfunnseliten monarken måtte roe (ibid.). Ved utgangen av 1790 hadde Leopold II fått kontroll på de største urolighetene Joseph II hadde etterlatt seg (id., 211). Som opplyst hersker klarte han også å beholde mange av Joseph IIs reformer.

Enda Joseph II og Leopold II til å begynne med ikke så den franske revolusjonen som en direkte trussel for monarkiet, fikk den store konsekvenser. I 1791 bestemte Leopold II og Friedrich Wilhelm II av Preussen (f. 1744, 1786–1797) at de ville gjeninnsette Louis XVI (f. 1754, 1774–1792, d. 1793) som konge i Frankrike. Det var imidlertid mislykket for i 1792 erklærte Frankrike krig mot Østerrike. Da Leopold II døde etter bare to år på tronen, overtok hans sønn Franz I/II (f. 1768, 1792–1835). Hans regjeringstid kan betraktes som slutten på den opplyste absolutismen, og grunnet den svært anstrengte politiske situasjonen som følge av napoleonskrigene, samt at han som påpekt av Ingaro (1994, 231) så en direkte forbindelse mellom opplysningens ideer og den franske revolusjonens onder, førte han en streng overvåkings- og sensurpolitikk som slo hardt ned på en hver form for radikalisme.

## **2. Herskerideal i en overgangstid: Fra absolutisme til opplyst absolutisme**

Absolutismens tidsalder (barokk i et musikkvitenskapelig perspektiv) kjennetegnes med at herskeren ble plassert i sentrum, og forstod seg selv som sentrum for eget maktområde (Hilscher, 2000, 9). Dette beror på at herskeren ble forstått som et person som innehadde en opphøyd posisjon som bindeledd mellom Gud og menneskene (Fritz, 2008, 1). Tanken dannet

videre grunnlaget for kunsten og arkitekturen sin sentrale betydning i offentlig representasjon av herskere, og kan ses i en tekst av Johann Christian Lünig (1662–1740) fra 1719:

Store herrer er vel dødelige mennesker som andre mennesker; men siden GUD selv opphøyet dem i vår historiske tid og gjorde dem til hans stedfortredere på jorda, altså slik at de i denne forstand blir kalt 'guder' av bibelen, så har de vel grunn til å skille seg fra andre mennesker ved hjelp av forskjellige ytre tegn, for å gi seg selv enda større respekt og anseelse blant deres undersåtter. De fleste mennesker, men særlig pøbelen, er nemlig av denne beskaffenhet, at sanselig følelse og forestillingsevne [*Einbildung*] har sterkere makt hos dem, enn fornuft [*Witz*] og forstand, slik at de gjennom slike ting, som kiler sansene og faller i øynene, [blir] mer beveget enn gjennom de mest kompakte og tydeligste motiver [...]. Av denne grunnen har de frommeste konger blant GUDS folk ikke unnlatt, å skape anseelse for deres hoff gjennom foreskrevne seremonier og prektige fester. (Se det tyske originalsitatet i Fritz, 2008, 1–2.)

I sitatet beskriver Lünig herskeren som Guds jordlige stedfortreder, og herskeren har derav et behov for å skille seg fra sine undersåtter. For å oppnå dette er det best å appellere til folkets emosjoner og forestillingsevne, da de har større makt over mennesket enn fornuft og forstand. Dette reflekterer den aristoteliske tanken om at musikk kan bevege menneskets affekter (sinnstilstand), samt Platons tanke om at musikk påvirker menneskelig adferd (Haar, u.å.; Wright og Simms, 2006, 7). Dette går frem i Platons *Staten*, bok 3, hvor de musikalske parameterne tilskrives moralske verdier, og hvor musikk betraktes som et potensielt farlig medium grunnet dets påvirkningskraft på menneskets moralske holdninger og oppførsel. Musikk, og øvrige kunstformer, blir da et maktinstrument brukt i politisk kommunikasjon:

Derfor, Glaukon, spiller musikken den største rolle ved oppdragelsen, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønnne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte. (Platon, 2001, 141.)

Julius Bernhard von Rohr (1733, ref. i Fritz, 2008, 2; 1688–1742) gir som Lünig også en beskrivelse av hvordan monarken best kan artikulere sin maktposisjon for sine undersåtter:

Når undersåttene skal erkjenne kongens majestet, må de skjønnne, at den høyeste kraft [*Gewalt*] og makt ligger hos ham, og de må derfor innrette sine handlinger på en slik måte at de kan erkjenne hans kraft og makt i dem. Den vanlige mannen, som bare henger på sine ytre sanser, og sjeldent bruker sin fornuft, kan ikke alltid forestille seg hva kongens majestet er, men gjennom de tingene som er iøynefallende og berører hans øvrige sanser, får han en klar idé av hans majestet, kraft og makt. (Se det tyske originalsitatet i Fritz, 2008, 2.)

I sitatet går det frem at Rohr, i likhet med Lünig, mener at man ikke kan appellere til folket gjennom fornuften. Dette kan ifølge dem kun gjøres ved å røre ved mannens ytre sanser.

På 1700-tallet ble stadig flere herskere i mye større grad enn tidligere, opptatt av deres undersåtters helse, utdanning og lykke (Swann, 2000, 23). Endringen hadde sitt utspring i opplysningsfilosofien som hadde skapt en idé om at staten kunne styrkes og effektiviseres ved å anvende fornuft i statsanliggende, og en slik rasjonalistisk-fundert tanke førte til en sterk impetus for reform hvor folks liv i stadig større grad ble regulert av staten (id., 23, 26). I kjølvannet av endringen på synet av statens ansvarsområde vokste det da frem et nytt herskerideal som med bakgrunn i religiøse og sekulære teoretikers lære førte til at stadig flere herskere forstod seg som statens første tjener. Herskerne tok derav på seg oppgaven med å

fremme samfunnets beste (id., 25), og det oppstod et nytt herskerideal.

Det nye herskeridealet kan ses allerede under Maria Theresia, da i Johann Basilius Küchelbeckers (1730, ref. i Fritz-Hilscher 2010, 142–145) berettigelse *Aller neueste Nachricht vom Römischen Käyserl Hofe* fra hofflivet i Wien. Ifølge Fritz-Hilscher (2010, 148) er berettigelsen gjeldende til og med 1750-tallet, og i berettigelsen forteller Küchelbecker at han mener det står dårlig til med staten dersom det ved herskerens hoff blir for mye vellyst og luksus, og for lite fokus på folket og staten.<sup>8</sup> Hilscher (2002, 365) har derav påpekt at musikk i lys av det nye herskeridealet ble betraktet som fornøyelse, og ikke som en politisk nødvendighet. Musikken var da ikke lengre en del av et storslaget representativt ritual som fremstilte herskerens opphøyde posisjon som en person mellom Gud og menneskene, men den skulle representere regenten som et menneske og som statens «tjener» i en semi-privat sfære.

Musikkens nye funksjon i lys av det nye herskeridealet, kan ses ved at Maria Theresia gradvis gjennom en rekke reformer, reduserte musikkens rolle ved hoffet (ibid.). Det må imidlertid stilles spørsmål til hvorvidt hun identifiserte seg med det nye herskeridealet. I den forbindelse må man anta at det først og fremst var de politiske omstendighetene som tvang henne til å gjøre innskrenkninger vedrørende musikkens funksjon ved hoffet. Dette støttes av Hilscher (2000, 181) som også har påpekt at det hovedsakelig var grunnet store økonomiske problemer at Maria Theresia så seg nødt til å gjøre endringer. Maria Theresia videreførte nemlig barokkens hoffliv og absolutismens representative kultur så langt – og så lenge – det lot seg gjøre. Dette understreker hvor viktig musikk og kunst var i barokkens offentlige representasjon, og etter mitt syn stod hun fremdeles i den gamle tradisjonen hvor hun mente Guds forsyn hadde: «[...] utpekt meg til denne posisjonen uten at jeg selv ønsket eller handlet i det henseende.» (Se den engelske oversettelsen av originalsitatet i Fichtner, 2003, 67.) Denne selvforståelse kan ses svært tydelig i en manual for katolske lærere fra 1768, hvor følgende tekst ble oppgitt som pensum for grunnskolen i Maria Theresias utdanningsreform:

Hvem er gjenstand for herskerens makt? *Alle.* – Hvorfor må alle underkaste seg autoriteten? *All makt kommer fra Gud.* – Hvorfra kommer makten inneholdt av herskeren? *Denne makten kommer fra Gud.* – Hvem forordner seg Gud? *Alle som har autoritet. Ettersom alle som utøver autoritet er forordnet av Gud, må undersåtter være underdanige, lojale og lydige, til og med ovenfor en hersker [som] ikke er av vår religion. Dette ble lært av Apostelen Paulus, som selv levde under de hedenske romerske keiserne.* – Hva betyr det å stå imot autoriteten? *De vil lide [en] evig fordømmelse.* (Se den engelske oversettelsen av originalsitatet i Fichtner, 2014, 136.)

I sitatet går det eksplisitt frem at herskerens makt utgikk fra Gud, og at alle av den grunn var underlagt herskerens makt. Dette er i tråd med absolutismens herskerideal, og understreker Maria Theresias konservative absolutistiske posisjon. Teksten ble imidlertid ikke skrevet av

---

<sup>8</sup> Küchelbeckers informasjon bekreftes i hoffmarskalken fyrste Khevenhüllers dagbok fra 1742 (Fritz-Hilscher, 2010, 148). Som hoffmarskalk var han i direkte kontakt med avgjørelser angående seremoniell og representasjon ved hoffet (ibid.).

Maria Theresia, men Fichtner (2014, 136) har påpekt at den var godkjent av Maria Theresia.<sup>9</sup> Hun betraktet trolig «det skrevne ord» som et instrument for sosial kontroll, ikke folkeopplysning, og av den grunn fikk hun sin egen sensurkommisjon til å sikre at lærebøkene inneholdt passende moralske og religiøse verdier (Ingaro, 1994, 170).

Blant Habsburg-monarkene var det Joseph II som først tok til seg det nye opplyste herskeridealet. Joseph II rettet seg da etter filosofen Cesare Beccaria (1738–1794) som mente statens viktigste oppgave var å sikre velferd og lykke til så mange som mulige av monarkiets innbyggere. Dette var derimot ikke for å heve hver enkelt borgers levestandard, men det hadde en utilitaristisk bakgrunn. Tanken var å sikre en sterk og effektiv stat tuftet på herskerens undersåtters velferd (Ingaro, 1994, 197). Folkets velferd var derav ikke humanitært, men statspolitisk motivert: «[...] alt eksisterer for staten; dette uttrykket omfatter alt, og alle som lever i den burde gå sammen og promotere dens interesse.» (Joseph II, 1761, se den engelske oversettelsen av originalstatet i Swann, 2000, 24.)

I lys av det nye herskeridealet var Joseph II ansvarlig ovenfor et rasjonelt system av statsrettslige normer: staten var Joseph IIs øverste mål, og alle, både herskeren og folket, skulle på lik linje tjene staten (Reinalter, 2011b, 22; Reinalter, 2011a, 351). Dette synet på forholdet mellom hersker og folket kan ses i en uttalelse fra Joseph II: «Hver undersått forventer av hans herre beskyttelse og sikkerhet. Derfor har monarken oppgaven med å fastsette rettighetene til sine undersåtter og til å lede deres handlinger slik, at [disse handlingene] fører til allmenn velferd og til den enkeltes velferd.» (1786, se det tyske originalstatet i Reinalter, 2011b, 22.)

Forståelsen av herskeren som statens tjener medførte også at herskeren fremstod mer som en human person (Reinalter, 2011b, 23). Herskeren fikk derav en mindre representativ, opphøyet og distansert status, og Hilscher (2000, 170) mener derfor at det nye herskeridealet gav hoffet en mer privat og borgerlig karakter som medførte at musikken under Maria Theresia startet å bevege seg bort fra offentligheten og inn i en privat sfære. Jeg vil imidlertid argumentere for at det er en semi-privat sfære og ikke en privat sfære som kommer til syne. Rundt 1800 var monarken aldri privat i moderne forstand, og da Joseph II spilte kammermusikk i en «privat» krets, var han ikke adskilt (lat. *privare*: adskille) fra offentligheten, men han *presenterte* seg som en privatperson. Dette blir derav en sfære som gir *inntrykk* av å være «privat»: herskeren og han/hennes familie er ikke lengre sentrum for storslagne fester, men de oppfører seg som en «vanlig» borgerlig familie. Denne tendensen fikk sitt høydepunkt under

---

<sup>9</sup> Teksten ble skrevet av en munk fra premonstratenserordenen, Ignatius Felbriger, som tidligere også hadde hjulpet Friedrich II av Preussen til å få sine lokale katolske undersåtter til å forstå at deres lojalitet lå hos staten så vel som hos kirka (Fichtner, 2014, 136).

Franz I/II og Ferdinand I (f. 1793, 1835–1848, d. 1875) som fremviste sin herskerposisjon gjennom det som kan omtales som en «biedermeierliche Häuslichkeit» («biedermeier-aktig huslighet»; Hilscher, 2000, 173).

I den beskrevne konteksten ble altså representasjonen av keiserens image sterkt endret: den barokke fremstillingen som fokuserte på å skape rituell distanse mellom keiseren og hans undersåtter i hoffseremoniellet og festlige offentlige kontekster, ble nå erstattet med et bilde, som (tilsynelatende) fremviste keiseren som et «normalt» menneske, det vil si som sentrum i en familie – keiserfamilien.<sup>10</sup>

Det må imidlertid påpekes at enda Joseph II var en opplyst og «menneskelig» hersker, var han likevel en absolutistisk monark (Reinalter, 2011b, 23). I den opplyste absolutismen ligger det en intern uovervinnelig selvmotsigelse: der opplysningen i det minste forsøker å overvinne stendersamfunnet, ville absolutismen konservere den (Reinalter, 2011a, 355). Dette resulterte i en dualistisk selvforståelse, og kom av at Joseph II ikke fullt ut kunne rettferdiggjøre opplysningens ideer uten å også svekke sin egen posisjon og politikk (ibid.).

Det nye herskeridealet må også ses i forbindelse med fremveksten av en ny offentlig sfære. Kapitalismens og industrialiseringens ekspansjon førte til at det ble et tydelig skille mellom samfunnets offentlige og private områder (stat og borgerlig samfunn; Blanning, 2002, 8). I den tradisjonelle barokk-absolutistiske offentlige sfæren *representerte* ikke herskeren staten, han *var* den, og dette *foran*, og ikke *for* folket (Habermas, 1962, ref. i Nathans, 1990, 621). Den nye offentlige sfæren var derimot et resultat av det Habermas (1962, ref. i Blanning 2002, 8) har omtalt som en objektivisering av offentlige maktinstitusjoner: den årlige apanasjen ble skilt fra statsbudsjettet, statsinstitusjoner ble skilt fra hoffet og byråkratiet og hæren ble profesjonalisert. Resultatet var en borgerlig (*bürgerlich*) offentlig sfære som gjennom utveksling av varer og informasjon, ble et medium for privatpersoners offentlige argumentasjon og resonnering (Blanning, 2002, 8). I tillegg bidro også staten i utviklingen av den nye offentlige sfæren gjennom blant annet utdanningsreformer og økt sekularisering, men også ved å fremme individualisme ved å behandle sine undersåtter likt (f.eks. ovenfor loven; id., 13; Nipperdey, 1976, ref. i Blanning, 2002, 13). Den nye offentlige sfæren var ikke lengre primært et rom hvor herskeren legitimerte og fremviste sin maktposisjon, men et rom for offentlig politisk debatt (Habermas, 1962, ref. i Blanning, 2002, 8–9).

I likhet med Joseph II var også Leopold II en opplyst hersker som betraktet seg som statens tjener. Hans politikk baserte seg i likhet med Joseph II på at det var en kontrakt mellom folket og herskeren, men i motsetning til Joseph II og andre opplyste herskere, forstod Leopold II også kontrakten som en kontrakt som *innskrenket* herskerens makt (Swann, 2000, 30–31). Denne holdningen kan ses i et brev Leopold II skrev til sin søster Maria Christina (1742–1798): «[...] at alle land trenger en fundamental lov, en kontrakt mellom folket og herskeren som begrenser autoriteten og de sistnevntes makt; når herskeren bryter kontrakten gir han avkall på sitt embete, som bare er gitt til han på denne betingelsen om at [folket] ikke lengre er forpliktet til å adlyde ham.» (Se den engelske oversettelsen av originaltittelen i Swann 2000, 31.) Leopold IIs forståelse av herskerens oppgaver førte derav til at han i sin regjeringstid som storhertug av Toscana laget en toskansk konstitusjon som begrenset hans egen makt.

<sup>10</sup> Under Joseph II kan tendensen ses ved at han bl.a. fjernet det spanske hoffseremoniellet, stengte slottet Schönbrunn og valgte å bo i en mindre bolig i Augarten, og gjorde Hofburg-palasset til kontorbygg (Beales, u.å.; Blanning, 2002, 430–431).

### III. Verdslig musikkpraksis og dens avhengighet av det politiske styret under Maria Theresia, Joseph II og Leopold II

#### 1. Absolutismens musikkpraksis

Den europeiske føydale kulturen hadde sitt opphav i middelalderen, men fikk sitt høydepunkt i barokkens absolutisme. I denne kulturen var det ikke et tydelig begrep omkring privat eiendom, og det var ikke et tydelig skille mellom det offentlige og det private (Habermas, 1989, ref. i Blanning, 2002, 7). Makten måtte derfor, som sagt, fremvises direkte, ikke abstrakt, og adelige fremviste derav deres status i offentligheten med konkrete og direkte representasjonsformer. Dette resulterte i en representasjonskultur forbeholdt herskeren, og resten av befolkningen ble derav tilskrevet en passiv rolle (ibid.). *Distanse* ble slik kjernen i den føydale absolutismen: ved å opphøye herskeren skulle all tvil om hvem som hadde makten fjernes (Blanning, 2002, 32–33).

I den føydale adelige kulturen var *representasjon* et nødvendig statspolitisk instrument. I en slik sammenheng var hoff-fester og -feiringer en svært viktig representasjonsform, og ved hoffet var det derfor en kontinuerlig rekke hoff-fester. Ved disse festene og feiringene ble det brukt en rekke ulike kunstformer, og en av de viktigste kunstformene var opera seria. Opera seria må forstås som barokkens «herskermusikk» *par excellence*, og den var svært viktig i en *internasjonal* sammenheng hvor Europas stormakter ikke bare konkurrerte på slagmarken, men også på teateret (Youell, 2012, 221; Vocolka, 2001, ref. i Fritz-Hilscher, 2010, 140).

Opera har fra dens opprinnelse alltid hatt en sterk forbindelse til politisk absolutisme hvori den fungerte som et instrument for maktthaverens glorifisering og legitimering av egen maktposisjon (Strohm, 1997, ref. i Youell, 2012, 215). Den representative bruken av opera må da forstås i lys av at musikk – i tråd med Platon – ble forstått som et medium med emosjonell makt over mennesket (se II.2.). Opera var da godt egnet til politisk kontroll og representasjon ettersom den kombinerer musikk, scenografi, tekst og dramaturgi på en måte som gir sterk emosjonell resonans hos tilskueren/-høreren. Opera ble derav et viktig medium for å formidle sosiale, fysiske, emosjonelle og politiske idealer (Youell, 2012, 14, 218).

Et kjennetegn på opera seriaens handling, da særlig i den anerkjente librettisten Pietro Metastasio (1698–1782) utforming, er at *adelige* personer konfronteres med tilværelsens grensesituasjoner (f.eks. død, skyld, lidelse) som tvinger dem til å stadfeste og fremvise sine (hersker-)dyder. Protagonisten blant disse karakterene ble ofte forstått som en allegorisk representasjon av herskeren. Herskeren kunne derav formidle sin politiske holdning, verdens- og menneskesyn og selvforståelse gjennom protagonistens musikk og oppførsel (Wunderlich,

2009, 11). I tillegg kan opera seria også betraktes som en refleksjon av samtidens samfunns-politiske system (id., 12), og for å artikulere det ovenfor nevnte politiske innholdet, ble det brukt en svært stilisert musikk, tekst, handling og scenografi. Opera seria fremviser altså dermed en sterk forbindelse mellom den absolutistiske suverenitetens filosofiske grunnlag og dens stiliserte dramatiske, tekstlige og musikalske former (Youell, 2012, 218).

Ved Habsburg-monarkiets hoff var opera seria – som ved andre europeiske hoff – en integrert del av politisk representasjon og hoff-festiviteter (Youell, 2012, 23). Dynastiet hadde grunnet dets forbindelse til Italia gjennom dets italienske territorier, vært tidlig ute med å importere den nyutviklede italienske operasjangeren på 1600-tallet, og store opera seria-produksjoner ble da fremført for å blant annet feire navnedager, bryllup, bursdager eller kroninger (id., 23, 215). Et berømt eksempel er Antonio Cestis (1623–1669) opera *Il pomo d'oro* fra 1668 – en opera som var så lang at den måtte fremføres over to dager.

## **2. Opera seria og dynastisk representasjon: *Alcide al Bivio* (1760)**

Maria Theresia fant det etter alt å dømme vanskelig å gi slipp på de barokke statlige representative festlighetene hun var oppvokst fra hennes far, Karl VI (f. 1685, 1711–1740), sin regjeringstid – en tid da den statlige representasjonskulturen ved Habsburg-monarkiets hoff hadde hatt sitt høydepunkt (Hilscher, 2002, 364; Fritz-Hilscher, 2006, 161–162). Den første delen av hennes regjeringstid gir derfor flere eksempler på at musikk, til tross for monarkiets økonomiske problemer, fremdeles inngikk som en del av statlig representasjon. Et eksempel er bryllupene til Maria Theresias barn. Disse bryllupene var de siste eksemplene på de store hoffoperaproduksjonene som var vanlig i Karl VI's tid, og Maria Theresia valgte da ofte store festarrangementer i tråd med barokkens representasjonskultur (Fritz-Hilscher, 2006, 162; Hilscher, 2000, 84). Dette var tilfellet i hennes eldste sønn Joseph (senere Joseph II) og Louis XV av Frankrike (f. 1710, 1715–1774) sitt barnebarn prinsesse Isabella av Parmas' (1741–1763) bryllup i 1760. I den anledning hadde det blitt laget en *feste teatrale* av Pietro Metastasio og Johann Adolf Hasse (1699–1783): *Alcide al bivio*. Operaen vil her eksemplifisere hvordan opera seria ble brukt som element i statlig representasjon.

Bryllupet fant sted midt under den prøyssiske syvårskrigen (1756–1763), men som påpekt av Sommer-Mathis (1994, 95) hindret ikke det Maria Theresia med å feire bryllupet med alt dets nødvendige seremoniell og prakt. Til bryllupsfeiringen ble det holdt fast på det strenge spanske hoffseremoniellet, og bryllupet skal ha kostet over 3 mill. fl. (id., 86; Brown, 1991, 263). For Maria Theresia var slike begivenheter fremdeles et viktig statspolitisk instrument, og hennes uttalelse kun ett år før bryllupet er da et godt eksempel: «Spektakulære forestillinger må fortsette; uten dem kan man ikke bli værende her i en så stor residens.»



(Maria Theresia 1759, se den engelske oversettelsen av originalitet i Beales, u.å.)

*Alcide al bivio* hadde urpremiere 7. oktober 1760 i hoffteateret Burgtheater, og var hovedbegivenheten i en storslagen feiring som gikk over flere uker (operaen ble spilt fire ganger til den samme måneden; Sommer-Mathis, 1994, 96). Bryllupsfestivitene hadde startet tidlig i september i Parma, der blant annet Parmas hoffpoet Carlo I. Frugoni (1692–1768) og *maestro di capella* Thommaso Traettas (1727–1779) bryllupsopera *Le feste d'Imeneo* hadde blitt fremført (id., 89; Nichols og Hansell, u.å.; for en detaljert oversikt over festlighetene under bryllupsfeiringen, se Page, 1999, 109 og Sommer-Mathis, 1994, 83–104).

I operaens libretto presenteres en allegorisk kamp mellom dyd og nytelse, der den sentrale tanken ikke er en forenklet kamp, men balansen mellom nytelse for nytelsens skyld, og nytelse for dydens skyld (Youell, 2012, 82). Vi møter da Herkules (Alcide, forstått som den fremtidige keiser Joseph II) som omgis av distraksjoner, og må velge dyden eller lystens vei. Lystens vei er dekket av blomster, mens dydens vei er slitsom og steinete. Herkules velger dydens vei, men gudinnen Edonide som representerer nytelse, forsøker ved hjelp av ulike strategier å lure han inn i sitt rike og bort i fra dyden, representert av gudinnen Areta (se Sommer-Mathis, 1994, 99).

Youell (2012, 15, 53) har argumentert for at noen av Edonides arier står i forbindelse med den daværende europeiske debatten over legitimasjonen av luksus på 1700-tallet. Et nøkkelverk i debatten var Bernard de Mandevilles (1670–1733) *Fable of the Bees* (1714) som argumenterte for at et liv i luksus og individets grådige private laster var det viktigste for nasjonal rikdom og offentlig økonomisk vekst (Youell, 2012, 54). Holdningen må forstås som en «demokratisering» av luksus (som i utgangspunktet var forbeholdt adelen), og kan ses ved at nytelse i stadig større grad i takt med industrialiseringen ble materialisert i luksusgjenstander (ibid.).

Den beskrevne tendensen kan også ses på Maria Theresias hoff. Youell (2012, 57, 102) har da beskrevet at Maria Theresia omgav seg med luksusgjenstander da de symboliserte dynastiske privilegier og økonomisk makt. I en slik sammenheng fikk rokokkostilens intime luksus samme funksjon som barokkens bruk av luksus i offentlig *magnificenza* (id., 103).

Maria Theresias bruk av luksus, må imidlertid ses i forbindelse med at luksus og rokokkokunst innen 1760 ikke alltid ble oppfattet som positivt (id., 58). Filosofer som Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) og Denis Diderot (1713–1784) mente da at man måtte tilbake til naturen og uberørt ærlighet. Dette resulterte i en antiluksusholdning som, særlig i det Tyskromerske riket og Storbritannia, stod i forbindelse med en antifransk holdning (id., 58–59). Youell (2012, 59) mener derfor det ville vært naturlig at holdningen også ble reflektert på

Wiens operascene. Men, i Wien forsøkte de derimot å *importere* fransk kultur til hoffet, og oversikten over hoffteaterets økonomi viser alt annet enn en antiluksusretorikk: på starten av 1760-tallet økte utgiftene til opera. Maria Theresia holdt derav fast på rokokkoens luksus.

I likhet med Maria Theresia, holdt også Hasse og Metastasio fast på rokokkoens luksus i *Alcide al bivio* (id., 104): de holdt fast på en rik vokalornamentikk, men til et didaktisk formål. Dette må forstås i lys av at det på 1770-tallet hadde blitt en splittelse på Wiens operascene hvor Hasse og Metastasio representerte den ene (konservative) siden, og Christoph W. Gluck (1714–1787) og Ranieri Calzabigi (1714–1795) den andre (moderne) siden (Burney, 1775, ref. i Youell, 2012, 78). Begge sidene var uenige om i hvor stor grad, og når, ornamentikk var tillatt. Alle var mot overdreven ornamentering og artfisialitet, men under den tidlige klassisismens innflytelse var Gluck og Calzabigi mer opptatt av (*nobel*) *enkelhet*. De var derfor mot all form for overflødighet, noe som var en kontrast til Metastasio som mente at operaens lydlige forlystelser hadde en plass i opera så lenge den stod i dydens tjeneste. I *Alcide al bivio* er det dette som demonstreres i Edonides svært virtuose arier: virtuositetens nytelse er dydig dersom den er i moralens tjeneste (Youell, 2012, 78, 104). Ariene skal overtale Alcide til å nyte luksus, og hver av dem har ulik kompositorisk stil (id., 91–92).

Aretas arie *Ah, che fai? T'arresta Alcide!* bruker imidlertid ornamentikk til et didaktisk formål. Dette gjøres ved at det legges et relativt behersket koloratur på ordet «smigre» / «*lusingar*» i verset «la deg ikke smigre» / «*non lasciarti lusingar*» for å vise Edonides farlige forførende smiger (id., 95). Metastasio og Hasse bruker dermed ikke ornamentering (dvs. nytelse) for nytelsens skyld, men de skilte seg likevel fra Gluck og Calzabigi ved at de ikke forkastet ornamentering som mål i seg selv (id., 69, 78).

*Alcide al bivio* bruker som det gikk frem en musikalsk form for luksus (koloratur) til å legitimere Maria Theresias maktposisjon som Guds jordlige stedfortreder. Luksusen viser monarkens distanse til «vanlige folk» og adelen, noe som var helt essensielt i absolutismens herskerideal, men også aktuelt med tanke på anledningen hvor operaen hadde premiere. Opera seria ble da med dens virtuositet og ornament (både visuelt og musikalsk) et bilde på de sosiale forskjellene som definerte den absolutistiske suvereniteten, da den la vekt på *forskjell* og ikke tilhørernes *identifisering* med det det som utartet seg på scenen (Youell, 2012, 222–223). Dette forutsatte et passivt publikum, noe som har blitt omtalt som et av kjennetegnene på den absolutistiske kulturen. Operaen overveldig tilhørerne ved å: «[...] exerting power from the outside to enforce political ideals and bodily behavior in a mechanism that echoed the power structure of absolutism.» (id., 269). Luksus var ikke bare et personlig behov, men et politisk instrument. *Alcide al bivio* kan derav sies å stå i den representative kulturen.

### 3. Overgangstid: Avslutning på barokkens musikkpraksis (1740–1780)

I løpet av Maria Theresias regjeringstid trakk hoffet seg mer og mer tilbake som aktiv mesen og initiativtaker i Wiens musikkliv. Tendensen hadde startet allerede under Karl VI som ved å holde fast på en sterk aksent på et pompøst seremoniell, hadde brakt hofflivet nærmere hans Habsburg-forfedre enn hans samtid (Hilscher, 2000, 151, 160). I den fremvoksende nye borgerlige offentligheten overtok dermed adelen og aristokratiet hoffets rolle som kunst-mesen, og hoffet fikk derav mindre direkte innflytelse på Wiens musikkliv.

Hoffets tilbaketrekking fra Wiens musikkliv kan blant annet ses i Maria Theresias reformer ved hoffmusikkapellet som ved starten av hennes regjeringstid var et av Europas mest betydningsfulle hoffmusikkapell (Fritz-Hilscher, 2006, 161). Dette endret seg derimot raskt da hun grunnet en katastrofal statsøkonomi ble nødt til å gjøre innsparinger (id., 162). Under den første reformen av hoffmusikkapellet i 1746 ble for eksempel hoffmusikkapellet delt inn i en kirke- og kammermusikalsk del og en musikkdramatisk del (Hilscher, 2002, 365). Hoffmusikkapellet ble også redusert fra 138 (per september 1729) musikere, til en personalstand på 87 personer (Dunlop, 2012, 100; Seifert, 1998, 25).

Maria Theresias neste reform var et privatiseringsforsøk hvor hoffmusikkapellet i 1751 ble tatt ut av hoffets forvaltning, og driften ble da overlatt til Georg Reutter jr. (1708–1772) som fikk 20 000 fl. til driften (Fritz-Hilscher, 2006, 164–165). Summen Reutter jr. fikk utdelt var derimot for liten, privatiseringsforsøket ble derav avbrutt, og hoffmusikkapellet gikk tilbake til den tidligere organiseringen da Reutter jr. døde i 1772 (id., 169–170). Hoffmusikkapellet hadde da omtrent 53 musikere, altså mindre en halvparten av Karl VI's hoffmusikkapell (Hilscher, 2000, 84).

Hoffets tilbaketrekking fra Wiens musikkliv, kan også ses i reformene ved Wiens to hoffteatre: Burgtheateret (el. *Theater nächst der Burg*) og Kärntnertheateret (bygget i 1709). Det sistnevnte fungerte som et borgerlig teater, og var kjent som det tyske teateret (Butler, 2009, 239–240). Her var det et tysk teaterkompani, men hva det angikk opera kom teateret i andre rekke etter Burgtheateret. Burgtheateret var nemlig nærmere tilknyttet de politiske representative anledningene rundt Habsburg-monarkene, og da det ble bygget i 1741 var det for å ha et teater der de kunne feire viktige dynastiske begivenheter (ibid.). Driften av teatrene ble overlatt til en impresario i 1742. De ble da en offentlig business (Youell, 2012, 33).<sup>11</sup>

Det må bemerkes at det er bemerkelsesverdig at Maria Theresia i en så ustabil politisk

---

<sup>11</sup> Litteraturen om hoffmusikkapellet oppgir til tider motstridende opplysninger. Youell (2012, 33) mener den første impresarioen (Joseph Selliers) overtok i 1741. Michtner (1970, 14) og Eybl og Fritz-Hilscher (2011, 256) har også skrevet at impresarioen som tok over i 1742 (evt. 1741; Carl Selliers) tok over Burgtheateret, men de sier ikke noe om Kärntnertheateret i den sammenhengen. Youell (2012, 33) har imidlertid snakket om teatrene i flertallsform, og hun har da skrevet at driften av teatrene ble gitt til én privat impresario.

periode hvor det var nødvendig med store økonomiske innsparinger, opprettholdt hoffteateret ved å overlate driften til impresarioer. Hun stilte i tillegg fremdeles høye krav til driften av teateret, men som påpekt av Michtner (1970, 13) gikk slike høye ambisjoner dårlig sammen med hennes økonomiske sparsommelighet, og teaterets impresarioer led av den grunn av en rekke økonomiske sammenbrudd i perioden 1742–1776.

Mot slutten av 1740-tallet opphørte hoffets monopol på store operaoppførelser slik det hadde vært under Karl VI, og ved begge hoffteatrene kunne det dermed etableres et adelig-storborgerlig publikum (Eybl og Fritz-Hilscher, 2011, 256). I praksis utspilte dette seg ved at Burgtheateret ble et adelig teater, og Kärntnertheateret et storborgerlig teater. Samtidig ble det nå også åpnet for at allmennhetens smak kunne påvirke teatrenes repertoarvalg ettersom det nå ble mulig å kjøpe billetter til teatrene (Beales, u.å.). Maria Theresias hoffteatre skilte seg dermed fra Karl VIs hoffteater, som var forbeholdt et eksklusivt aristokratisk publikum, ved at det i prinsippet var åpent for offentligheten (Butler, 2009, 240–241).<sup>12</sup> Michtner (1970, 16) har derfor påpekt at det allerede under Maria Theresia var en sosialpolitisk nyorientering lenge før Joseph IIs teaterreformer.

Da to impresarioer hadde gått konkurs i 1752, så Maria Theresia seg nødt til å legge hoffteateret mer under hoffets direkte kontroll, og i 1754 ble det tatt helt tilbake under hoffets kontroll (Eybl og Fritz-Hilscher, 2011, 257).<sup>13</sup> Dette ble starten på en ny tid med en kulturpolitisk vending fra italiensk til fransk kultur. Helt siden Ferdinand II tok sitt italienske kapell til Wien, hadde det vært en sterk italiensk kulturell innflytelse ved Habsburg-monarkiets hoff (Seifert, 1998, 17). Hoffet hadde vært dominert av italiensk høykultur til og med første halvdel av 1700-tallet, og italiensk opera hadde derav dominert Wiens operascene i nesten 150 år (Fichtner, 2003, 61; Meyer, 1971, 152). Nå var det derimot nye tider, og ved Burgtheateret ble det en vending mot fransk kultur. Vendingen ble imidlertid, som beskrevet av Michtner (1970, 15), mottatt med blandede reaksjoner. Det meste av adelen og keiserhuset tok godt i mot endringene, men det borgerlige publikummet syntes den franske fremføringsstilen var problematisk da de oppfattet den som unaturlig; de foretrakk den realistiske spillestilen ved Kärntnertheateret og de andre forstadsscenene. Burgtheateret var derav i en tid i praksis eksklusivt for adelen, da det borgerlige publikummet og noe av adelen unngikk Burgtheateret.

---

<sup>12</sup> Billettene til Burgtheateret var dyre og det var for det meste kun rike medlemmer fra middelklassen og utenlandske besøkende som hadde råd til en billett (Rice, 1989, 128). Prisene ble ytterligere redusert i 1770, men de tilsvarte fremdeles en murers dagslønn (ibid.).

<sup>13</sup> Her er litteraturen uenig. Butler (2009, 241) har skrevet at hoffteatrene ble brakt tilbake under hoffets kontroll i 1752. Jeg har valgt å følge Eybl og Fritz-Hilscher (2011, 257) med bakgrunn i Michtners (1970, 15) informasjon om at greve Giacomo Durazzo først fikk ansvaret for å lede den nyopprettede *Hoftheaterdirektion* i 1754, to år etter den forrige impresarioens, baron Rocco Lo Presti, konkurs. De to første impresarioene var Carl Selliers (1741/2-1747) og baron Rocco Lo Presti (1747-1752; Youell, 2012, 33).

I 1764 ble den tidligere kunstneriske og administrative lederen, og viktigste initiativ-taker for den franske kulturelle innflytelsen ved hoffteatrene, greve Giacomo Durazzo (1717–1794) avskjediget fra hoffet, og erstattet med greve Johann Wenzel von Sporck (1724–1804; Youell, 2012, 34; Michtner, 1970, 18). Samtidig var det nå også Joseph II som, etter å ha blitt medregent med sin mor (Maria Theresia) i 1765, hadde ansvaret for hoffets seremoniell (Beales, u.å.). I motsetning til sin mor tok han utgangspunkt i en spartansk form for opplyst absolutisme, og han så derfor hoffet, herunder det barokke teateret, som en overflødig og plagsom innretning (Reinalter, 2011a, 7). Joseph II mente nemlig at hoffseremoniellet hindret han i å bli kjent med riket, og han gjorde derfor store nedskjæringer på blant annet hoffkalenderens religiøse seremonier, samt på den spanske etiketten ved hoffet som da ble fjernet (ibid.; Fichtner, 2014, 142; Beales, u.å.). I 1772 ble også det franske teateret ved Burgtheateret oppsagt, og italiensk opera (mest opera seria, men også noe opera buffa) ble gjenopptatt på Burgtheateret (Michtner, 1970, 19–20).

#### **4. Opplyst absolutisme: Dannelse og folkeopplysning på scenen (1780–1792)**

Som et resultat av fremveksten av en ny borgerlig offentlighet, ble det i de tyskspråklige landområdene i det Tysk-romerske riket på 1770-tallet stilt spørsmål til de daværende hoffoperaene som institusjoner (Reimer, 2006, 172). Kritikken kom fra en borgerlig nasjonalteaterbevegelse som blant annet mente at hoffteateret skulle være tilgjengelig for hele folket, og ikke bare adelens underholdningsbehov (se også Kindermann, 1962, ref. i Meixner, 2006, 169). Bevegelsen hadde innen 1780 fått stor innflytelse på musikkteatre ved flere europeiske hoff. Innflytelsen gjorde seg synlig med at det ved flere hoff ble opprettet nasjonalteatre hvor det ble spilt tyske *Singspiel* og skuespill, og Joseph IIs opprettelse av et tysk nasjonalteater i Wien i 1776 var ett av disse (id., 172, 174).<sup>14</sup>

Med bakgrunn i kameralismen hadde det i 1700-tallets Tyskland vokst frem en velferdspolitik hvor folkets lykke og velferd ble statens ansvar (Laborier, 2000, 260–261). Det var da underforstått at folket ikke forstod, eller selv satte ned de nødvendige forutsetningene for egen lykke. Av den grunn ble det satt i gang mange tiltak for å danne folket, og teateret ble forstått som en «dannesskole» (id., 261). Et eksempel er Wiens hofflibrettist fra 1793, Giovanni De Gamerras (1743–1803), avhandling *Osservazioni sullo spettacolo* (1790) fra Venezia (Rice, u.å.; Berry, 2007, 325). Rice (1990, 125) har omtalt den som representativ for 1700-tallets forståelse av teateret, og den beskriver teateret som en «skole for nasjonen».

Da teateret ble forstått som en dannesskole, argumenterte teoretikere også for at det

---

<sup>14</sup> Det må påpekes at Joseph II brukte teateret som et instrument for folkeopplysning. Nasjonalteaterbevegelsen ble slik et instrument for hans egne mål, noe som var en helt annen motivasjon enn nasjonalteaterbevegelsen som var motivert av et ønske om en tysk identitet fremfor den daværende (i deres øyne) dominerende franske innflytelsen på de tyske hoffene.

måtte være statlig subsidiert frem til offentligheten selv lærte å verdsette det nye moralske teateret (Laborier, 2000, 261). En sentral teoretiker var da kameralisten Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717–1771) som mente at riktig underholdning var nødvendig for å forbedre folkets oppførsel. I sin avhandling *Staatswirtschaft* (1758, ref. i Laborier, 2000, 264) definerte Justi komedien som en «dydsskole» (*Tugendschule*). Laborier (2000, 261) mener at det var i forbindelse med denne avhandlingen at de første kameralistiske statene eksplisitt fremmet teateret som statens ansvar. Teateret kunne ikke klare å bli en dannelses- og dydsskole uten statlig hjelp.

Endringene angående forståelsen av teateret som en dannelsesskole, var imidlertid ikke bare et resultat av Justis avhandling. På 1740-tallet hadde det også startet en større reformbevegelse som blant annet ønsket å endre «folkets smak» og «frigjøre» det tyske teateret fra dets omreisende tradisjon (Laborier, 2000, 266). Dikteren og estetikerens Johann Christoph Gottsched (1700–1766) var da blant dem som innledet reformen. Han var professor ved universitetet i Leipzig, og kom fra den vestlige delen av Preussen. Målet hans var å «rense» det tyske teateret, og gjøre det til en moralsk og nasjonal institusjon (id., 266, 271).

I Østerrike ble Gottscheds tanker senere også tatt opp av en av keiserens viktigste kameralist og rådgiver (samt frimurer), Joseph Freiherr von Sonnenfels (1732/33–1817; id., 269; Reinalter, 2011b, 42). Sonnenfels hadde allerede under Maria Theresia brakt en rekke teaterverk fullstappet med opplyste ideer inn på Burgtheaterets scene (Eybl og Fritz-Hilscher, 2011, 258). Publikum syntes derimot stykkene var kjedelige, og sammen med en tiltagende misnøye med den sterke franske innflytelsen på Burgtheateret, mistet Burgtheateret mye av publikummet sitt (ibid.). Sonnenfels fikk derav lite gjennomslag for sin dannelsesforståelse for teateret under Maria Theresia, men det endret seg under Joseph II hvor han ble en nøkkelperson i statens økte interesse i teateret (Youell, 2012, 124).

Opprettelsen av et nasjonalteater i Wien kan ses i et dekret fra 17. februar 1776 hvor det går frem at Burgtheateret skulle omgjøres til et nasjonalteater. Dekretet oppgir viktig informasjon om Joseph IIs motivasjon bak opprettelsen, og viser til sentrale premisser for opprettelsen: «Hans Majestet keiseren har bestemt at *Theater nächst der Burg* skal opphøyes til hoff- og nasjonalteater; – [og] at fra nå av skal ingenting annet enn gode regelmessige<sup>15</sup> originale veloppdragne [*wohlgerathene*] oversettelser fra andre språk fremføres; [...]» (Müller, 1802, 91). I dekretet går det frem at verk som originalt var på et annet språk, skulle oversettes til tysk. Joseph II hadde nemlig bestemt at det ved Burgtheateret kun skulle spilles tyskspråklige verk fremført av et tysk teaterkompani, og han sa derav at det daværende opera

---

<sup>15</sup> Manning (1975, 31) har påpekt at «regelmessige» må forstås som «det motsatte av improvisert».

buffa-kompaniet, balletten og orkestret ved teateret skulle sies opp (Beales, u.å.; Michtner, 1970, 22).<sup>16</sup> Fra nå av var det kun tyske skuespillere som ble betalt av hoffmarskalken (*Obersthofmeisteramt*; Michtner, 1970, 22), og det skulle fremføres tysk talt *drama* – det vil si *ikke* opera. Valget om å spille tysk talt drama må forstås med bakgrunn i at talt drama var den minst kostbare teatersjangeren, og valget var derav helt klart av økonomiske årsaker (Link, 1998, 1). Samtidig må det legges til at avgjørelsen også hadde en kulturpolitisk og politisk bakgrunn. Joseph II brukte nemlig det tyske språket aktivt i håp om at det skulle ha en samlende effekt på det da svært spredte riket, og han og hans rådgivere (bl.a. Sonnenfels) forsøkte samtidig å skaffe en felles «tysk» identitet ved å øke folkets moral og intellekt gjennom kultivering av det tyske språket (Meyer, 1971, 152; Fichtner, 2003, 149).<sup>17</sup> Valget av *tysk* talt drama var derav primært et politisk valg med en opplyst didaktisk intensjon i tråd med opplysningens ideologi.

Vedrørende opprettelsen av nasjonalteateret er det nødvendig å nok en gang nevne Sonnenfels. Sonnenfels var som nevnt en nøkkelperson bak opprettelsen. Han var også en sentral figur i Wiens offisielle sensurpolitikk, og hans skriftlige arbeid vedrørende kontrollen av teateret kan derav forstås som doktriner hvorfra den daværende politiske praksisen fikk flere av sine retningslinjer (Laborier, 2000, 270). Sonnenfels argumenterte nemlig for at teateret var viktig for rikets interne sikkerhet, og staten måtte derfor utøve en generell kontroll over teateret for å sikre at dets innhold bidro til folkets dannelse (ibid.). Hans interesse for teater hadde trolig sitt utspring i et ønske om sosial forbedring gjennom reform, noe som ifølge Sonnenfels var helt nødvendig for Habsburg-monarkiets overlevelse (Youell, 2012, 124). Denne oppfatningen kom av at han som østerriksk kameralist mente at samfunnets produktivitet og skattegrunnlag var i proporsjonal vekst med folkets størrelse, lykke, levestandard og helse (Ingaro, 1994, 181). Teateret ble derav en «moralskole», og den improviserte komedien i den østerrikske *Hanswurst*-tradisjonen, italiensk opera seria og fransk hoff-fremvisning ble hans motstandere (Youell, 2012, 124–125). Sonnenfels (1770, ref. i Laborier, 2000, 271) så dermed i likhet med Joseph II nasjonalteateret som en sentral del av statens velferdspolitik: «nasjonalteateret må bli velferdspolitikkenes overordnede formål». Sett sammen med Sonnenfels' nære forbindelse til Joseph II, var trolig mye av Joseph IIs motivasjon for opprettelsen av et nasjonalteater influert av, eller i det minste i overensstemmelse

---

<sup>16</sup> Samtidig ble retten for skuespillerkompanier fra innland og utland til å spille på Kärntnertheateret, vel og merke på egen økonomisk risiko, utvidet (Manning, 1975, 34). På Kärntnertheater kunne nå «companies of all languages who specialised in spoken theatre, singing, dancing and pantomime» (Glossy, 1897, ref. i Manning, 1975, 34) spille. De fikk også lov til å låne Burgtheateret gratis de dagene det ikke ble benyttet (Michtner, 1970, 22).

<sup>17</sup> I 1784 innførte Joseph II også tysk som offisielt administrativt språk i monarkiets landområder (Ingaro, 1994, 203). Dette var derimot ikke et forsøk på en germaniseringsprosess, men en praktisk nødvendighet for å effektivisere kommunikasjonen innad i monarkiet (Reinalter, 2011a, 351). Dette kan ses ved at monarkiets andre nasjoners språk også ble fremmet (ibid.).

med, Sonnenfels' forståelse av teaterets dannelsespotensiale i Joseph IIs politikk.<sup>18</sup>

En annen som også hadde stor innflytelse på Joseph IIs nasjonalteaterprosjekt, var Gottfried Baron van Swieten (1733–1803), i dag først og fremst kjent som librettist til Joseph Haydns (1732–1809) oratorier *Die Schöpfung* og *Die Jahreszeiten*. Van Swieten var en av Wiens mest innflytelsesrike musikkmesen på slutten av 1700-tallet, og samtidig også en av hovedpersonene i Joseph IIs utdannings-, religions- og sensurreformer (Rice, 1989, 130). I sin modernisering av monarkiets utdanningssystem så han som Sonnenfels teateret som en dannelsesinstitusjon, og hans endringer vedrørende utdanningssystemet var forankret i A. A. C. Shaftesburys (1671–1713) tanke om at «[...] man lettere lærer moralsk oppførsel gjennom å føle dens velgjørende effekt enn gjennom logikk og resonnering, [...]» (Brown, u.å.). Teateret var utmerket til å danne folket, og van Swieten beskjeftiget seg derav mye med tysk teater.

Som tidligere østerriksk diplomat ved Fredrik II av Preussens hoff, hadde van Swieten også blitt kjent med den nord-tyske opplysningen (Pape, 2001, 34). Van Swieten var i kontakt med sentrale nord- og midttyske forfattere, og i et forsøk på å gjøre Wien til et nasjonalt litteratursentrum og hjemsted for et tysk *Litteraturakademie*, samt innskrenke Nord-Tysklands utdanningsforsprang, forsøkte han å introdusere forfatterne i Wien (ibid.). Dette resulterte i at forfatterne Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), noen av Göttinger Hain-forfatterne (Hölty, Stolberg), og i stor grad Christoph Martin Wieland (1733–1813) ble de mest leste forfatterne i Wien. Disse forfatterne ble så etterlignet av Wiens forfattere (Alxinger, Blumauer, Haschka, Prandstätter, Ratschky, Leon, Gabriele von Baumberg; ibid.). Wieland var også svært sentral i forbindelse med *Die Zauberflöte*. Schikaneder hentet, som kjent, blant annet mye inspirasjon fra Wielands eventyr-samling *Dschinnistan*, og jeg vil derfor gi en kort beskrivelse av Wielands rolle i forståelsen av teaterets dannelsesfunksjon.<sup>19</sup>

Wieland var en opplysningsorientert dikter (Baasner, 2001, 53). Dette kan blant annet ses ved at fornuften i Wielands litterære verk, med bakgrunn i innflytelsen fra den engelske filosofen Shaftesburys moralfilosofi, alltid er seiersrik, selv om den regelmessig ble konfrontert med et mangfold av sanselige fristelser (id., 56). Samtidig engasjerte Wieland seg også sterkt i dannelsen av «tysk opera» – *Singspiel*. Legitimeringen av musikk i *Singspiel* hadde nemlig vært et problem etter at Gottsched hadde kritisert operaen under et opplyst perspektiv. Gottsched hadde argumentert for at ettersom opera ikke overholdt de aristoteliske

<sup>18</sup> «The national theatre has to become the overall purpose of welfare policy» (Sonnenfels, 1770 ref. i Laborier, 2000, 271).

<sup>19</sup> *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Märchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet* var en eventyr-samling publisert i tre bind i henholdsvis 1786, 1787 og 1789 (Branscombe, 1991, 25). *Die Zauberflöte* har elementer hentet fra følgende eventyr fra Wielands samling: «Adis und Dahy», «Neangir und seine Brüder», «Der Stein der Weisen», «Die klugen Knaben» og «Lulu und die Zauberflöte» (id., 26-27).



og franske neo-klassiske reglene, var den irrasjonell og unaturlig (Nedbal, 2017, 5). Operaen kunne derav ikke fremstille en moralsk fabel, noe den heller ikke tilstrekkelig kunne gjøre da opera ofte gjorde det vanskelig å høre teksten (Lindberg, 1967, 681). Wieland (1775, ref. i Baasner, 2001, 59), mente imidlertid at «Musikk er lidenskapenes språk.» / «*Die Musik ist die Sprache der Leidenschaften.*». Han etterstrebet, og skapte, derfor balanse mellom poesi/handling og musikk, der librettoen og handlingen ikke ble nedgradert til hjelpemidler for musikken (Baasner, 2001, 59). Wieland kan derav sies å protesjere musikkens plass i dramaet.

Ifølge Wieland (1789, ref. i Berry, 2007, 346) kunne man også, som beskrevet i innledningen til hans *Dschinnistan*, komme nærmere «sannhetens palass» gjennom eventyr. Dette var en opplysningsfunksjon som ble fanget opp av Sonnenfels og van Swieten, og de forsøkte derfor å «importere» det nord-tyske teateret til Wien. Det var da ikke tilfeldig at det var nettopp *Singspiel* som kom til å erstatte den franske og italienske operaen ved nasjonalteateret: *Singspielet* ble bevisst brukt for dets dannelsesfunksjon. Som vi skal se ble imidlertid importeringsforsøket grunnet sterke konservative krefter mislykket, og den italienske operaen ble gjenopptatt til fordel for *Singspielet*. (Joseph IIs motivasjon for opprettelsen av nasjonalteateret ble også bemerket i hans samtid. Se de relevante kildetekstene i Manning, 1975, 28.)

Tysk talt drama ved det nyopprettede nasjonalteateret ble en suksess, og Joseph II ønsket derfor å også omfavne operaen med å danne et tysk *Nationalsingspiel* (Manning, 1975, 40–41). *Singspiel* ble da keiserens nye musikalske satsningsområdet, og 17. februar 1778 var det premiere på det første *Nationalsinspiel* ved nasjonalteateret (id., 42, 52). Ignaz Umlaufs (1746–1796; *Kapellmeister* for *Nationalsingspielet*<sup>20</sup>) *Die Bergknappen*, med tekst av Paul Weidmann (1747–1810), ble da fremført. Stykket ble en stor suksess (ibid.; id., 54–55).

Nyorienteringen mot tysk opera må ses i forbindelse med Joseph IIs josephinistiske reformpolitikk hvor staten var Joseph IIs høyeste mål. Avskjedigelsen med den italienske og franske operaen var en del av Joseph IIs overordnede politiske mål om å gjøre Habsburgmonarkiet til en moderne stat (Rice, 1989, 135). For at dette skulle kunne gjennomføres var det imidlertid nødvendig å legge nobiliteten – som foretrakk den italienske og franske operaen – under statens autoritet. Opprettelsen av et tysk teater og *Nationalsingspiel* ved Burgtheateret kan derav forstås som en symbolsk handling som demonstrerte et skifte i maktbalansen mellom keiseren og nobiliteten (ibid.). Samtidig må *Nationalsingspielet* også ses med bakgrunn i at *Nationalsingspielet* var et medium hvor Joseph II kunne kontrollere den voksende borgerklassen utenfor hoffet (Nedbal, 2017, 7). Gjennom *Nationalsingspielet* kunne han blant

---

<sup>20</sup> Stillingen ble overtatt av Antonio Salieri da han etter to års fravær returnerte til Wien i 1780 (Manning, 1975, 50). Det eksakte tidspunktet for overtagelsen er uvisst, men det kan ikke ha vært senere enn 1782. Umlauf fikk da tittelen *zweyter Kapellmeister* el. *Substitut*, og skulle akkompagnere resitativ på piano og lede øvelser når Salieri ikke var der (ibid.).

annet kontrollere den moralske innflytelsen på folket.

Joseph IIs motivasjon bak *Nationalsingspiel*-prosjektet må også ses i forbindelse med samtidens samfunnsendringer. 1770-tallet kjennetegnes nemlig med en stor økning i Wienpublikumets interessen for teater, og det var først nå musikkteateret virkelig fikk stor publikumsresonans blant hele borgerskapet (Michtner, 1970, 31). Innrettelsen av et *Nationalsingspiel* var dermed i tråd med datidens samfunnsutvikling hvor det vokste frem et nytt borgerskap, og innrettelsen var slik forankret i Joseph IIs utilitaristiske kunstforståelse hvor teateret skulle danne folket (herunder det nye borgerskapet) og ikke være forbeholdt adelen.

Bestemmelsen om å spille tysk opera på Burgtheateret ble imidlertid ikke like godt mottatt av alle. Dette kom blant annet av at det ved Wiens hoff lenge hadde vært en sterk dynastisk, katolsk og kulturell forbindelse til Italia, samt at høyadelen var svært positiv til den franske innflytelsen som hadde fått sin beskytter i *Staatskanzler* Wenzel Anton Kaunitz, fyrste av Kaunitz-Rietberg (1711–1794; Michtner, 1970, 31). Den italienske og franske innflytelsen var da mye sterkere enn forbindelsen til de nord-tyske protestantiske områdene (den representerte imidlertid ikke folkets oppfatning), og innrettelsen av *Nationalsingspielet* ble da møtt med motstand blant Joseph IIs tradisjonsorienterte undersåtter og -operapublikum (id., 30–31). Nyorienteringen mot en tysk kulturell innflytelse hadde – som mange av Joseph IIs reformer – skjedd svært hurtig, og da det ikke var lenge siden Glucks operareform, var Wiens publikum skeptisk til nok en reform. I Wien ønsket publikummet derfor å skape en «italiensk opera for den tyske nasjon» som stod på samme nivå som den italienske, men uten å helt overta dens tradisjoner (id., 30). Joseph IIs orientering bort fra den franske og italienske kulturelle innflytelsen ble da et nytt – og svært oppsiktsvekkende – kulturelt initiativ (id., 32).

Da fem år med eksperimentering med *Nationalsingspiel* ikke hatt gitt den ønskede publikumsopplutningen eller kunstneriske suksessen Joseph II hadde håpet på, ble *Singspiel*-kompaniet erstattet av et italiensk opera buffa-kompani i februar 1783 (Link, 1998, 2).<sup>21</sup> Dette var derimot bare en midlertidig innretning for i 1785 ble *Nationalsingspielet* gjenopptatt. Frem til den endelige avslutningen på *Nationalsingspiel*-prosjektet i 1788 ble det spilt tysk opera på Kärtnertheateret, og italiensk opera og tysk talt drama på Burgtheateret (Manning, 1975, 109–110; Branscombe og Bauman, u.å.).<sup>22</sup>

Avslutningen på *Nationalsingspiel*-prosjektet i 1788 må ses i lys av krigen med ottomanene som startet i 1788. Link (1998, 2) har da påpekt at nedleggelsen var en del av Joseph IIs økonomiske innsparinger som følge av krigsforberedelsene, og krigen var derav en

<sup>21</sup> Frem til mars 1785 ble det da ikke spilt noen *Nationalsingspiel* på nasjonalteateret (Manning, 1975, 110).

<sup>22</sup> Ettersom Kärtnertheateret var stengt i juli og august, ble det imidlertid spilt både tysk og italiensk opera ved Burgtheateret i disse sommermånedene (Manning, 1975, 110).

viktig faktor for avslutningen av *Nationalsingspiel*-prosjektet.<sup>23</sup> Prosjektet var samtidig svært viktig for Joseph II, noe som kan ses ved at han deltok på prøver til nasjonalteaterets produksjoner, samt hadde lange korrespondanser med teaterets direktør (selv da han var på hærferd; Manning, 1975, 26).<sup>24</sup> Link har også påpekt at med tanke på at nasjonalteateret hadde vært selvforsørgende frem til 1785 (sett bort fra en oppstartssum i 1776), er det bemerkelsesverdig at Joseph II gikk inn med statlige subsidier til gjenopprettelsen av *Nationalsingspielet*. Dette reflekterer Joseph IIs besluttsomhet angående hans satsning på *Nationalsingspielet*.

Da Leopold II overtok etter Joseph II i 1790, ble det nok en gang en reorganisering av hoffteateret. Hoffteateret gikk da tilbake til de musikalske forholdene slik det hadde vært på 1760-tallet, og opera seria ble nå hoffteaterets «nye» satsningsområde (Rice, 1995, 271). Rice (1995, 272) mener tilbakegangen hang sammen med samtidens politiske uroligheter, og det ble derav et mål – men også behov for – å gjenskape en «gylden tidsalder». Ved å gå tilbake til fortidens verdier håpet man å skape stabilitet i en ellers svært politisk ustabil tid.<sup>25</sup>

Leopold IIs endringer på hoffteateret hadde i likhet med Joseph IIs *Nationalsingspiel*-prosjekt stor innvirkning på *Die Zauberflöte*. Rice (1995, 276–277) har da påpekt at operaen kan ses som en refleksjon av Leopold IIs reorganisering av hoffteateret. Dette kan ifølge Rice ses i en rekke punkt: Mozart fikk beholde stillingen som hoffkomponist, men var likevel fri til å ta private oppdrag; etter at da Ponte ble avskjediggjort som hoffkomponist mistet Mozart sin viktigste forbindelse med hoffet, og det var derav naturlig at han lette etter en ny librettist og samarbeidspartner; *Die Zauberflöte* har en rekke (ofte oversette) referanser til italiensk opera.

Gjeninnførelsen av italiensk opera ved hoffteateret var imidlertid ikke slutten på tysk opera ved hoffteateret. Nedbal (2017, 155–157) har påpekt at Leopold II planla å starte et nytt *Singspiel*-kompani innen fasten i 1792. Planene ble derimot lagt på is da Leopold II uventet døde i 1792. Planene må ses i lys av en debatt på starten av 1790-tallet om hvorvidt det skulle opprettes et nytt tysk operakompani ved hoffteateret. Nedbal har vist at forkjempere for tysk moralsk opera, argumenterte for tysk opera med en sterk kritikk mot italiensk opera som ifølge dem hadde dårlig moralsk innflytelse på folket. Kritikken rettet seg også mot Leopold IIs gjeninnførelse av opera seria, der en embetsmann ved hoffet mente at man heller måtte henvende seg til «de store massene» / «*den grossen Hauffen*» (1791, ref. i Nedbal, 2017, 156).

---

<sup>23</sup> Link (1998, 3) har bemerket at opera buffa-kompaniet også ble oppsagt i 1788, men at kompaniet av ukjente årsaker likevel ble værende. Samtidig ble det også gjort økonomiske innsparinger tilknyttet det tyske talte dramet ved teateret. Tanken var å holde teateret i drift med et minimum av utgifter frem til Joseph II kunne ta tilbake kontrollen (ibid.).

<sup>24</sup> Manning (1975, 46, 49) har også påpekt at det trolig også var Joseph II som bestemte hvilke typer verk som skulle spilles på hvilke ukedager, samt at Joseph II var aktiv i utvelgelsen av sangere og skuespillere til teateret.

<sup>25</sup> Rice (1995, 272) har bl.a. vist til at tanken om en ny gylden tidsalder kan ses i omtaler av Leopold IIs musikalske patronat, samt i bildeteksten til et portrett av Leopold II publisert som forsidebilde på *Journal von und für Detuchland* (Wien, 1791). I bildeteksten stod det «Gullalderen vender tilbake» / «*Saturnia regna*».

## IV. *Die Zauberflöte*: Herskerideal og verdensanskuelse på scenen

### 1. Innledning: Verkets tilblivelse

*Die Zauberflöte* er et *Singspiel* i to akter, og det var Mozarts første helaftens opera med tysk tekst etter *Die Entführung aus dem Serail* (1782). Med bakgrunn i Mozarts beskrivelse av operaen som «en tysk opera» / «*eine Teutsche Oper*», samt at *Die Zauberflöte* i den originale trykte librettoen ble beskrevet som «en stor opera» / «*eine große Oper*» (Kunze, 1984, 555), har jeg valgt å bruke benevnelsen «opera» og ikke «Singspiel» når jeg refererer til *Die Zauberflöte*. Verket har likevel – som vanlig i *Singspiel* – avsnitt med talt dialog, og ikke sungne resitativer.

Operaen hadde urpremiere 30. september 1791 på forstadsteateret Theater auf der Wieden (Wien), og den ble komponert av Mozart etter forespørsel fra *Die Zauberflötes* librettist og teaterdirektør ved Theater auf der Wieden, Emanuel Schikaneder (1751–1812; han var også den første i rollen som Papageno). Operaen ble etter hvert en stor suksess. Bare ni uker etter premieren hadde den blitt spilt hele 35 ganger, og innen 1800 hadde Schikaneder fremført operaen over 200 ganger (Cairns, 2007, 203; Rushton, u.å.).

Grunnet kildemangel er det usikkert når Mozart startet samarbeidet med Schikaneder, samt når han startet å komponere musikken. I Mozarts egen verk-katalog står det at operaen ble komponert «i juli» / «*im Jullius*», mens marsjen som åpner akt II og ouverturen ble ført inn i katalogen 28. september 1791. Den første kilden som bekrefter operaens eksistens er et brev Mozart skrev til sin kone Constanze (1762–1842) 11. juni 1791. Ifølge Branscombe (1991, 74–75) var Mozart da trolig kommet langt med komponeringen. Dette er i tråd med Cairns (2007, 203) som mener arbeidet med *Die Zauberflöte* trolig startet våren 1791.

Det må understrekes at *Die Zauberflöte* var et samarbeid mellom Mozart og Schikaneder, og at Mozart derav aktivt tok del i utformingen av librettoen. Mahling (2005, 276) har da påpekt at Schikaneder i 1795 skrev at *Die Zauberflöte* var «en opera, som jeg hadde gjennomtenkt godt sammen med den salige Mozart» / «*eine Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte*» (Schikaneder, 1795, ref. i Mahling, 2005, 276).

*Die Zauberflöte* bygger på en rekke ulike kilder, og det er per dagsdato enda ikke klarhet i alle kildene, eller i hvor stor grad de ulike kildene har påvirket *Die Zauberflöte*. Kildene består av blant annet en frimurertekst (Ignaz von Borns «Ueber die Mysterien der Aegypter», 1784), *Singspiel* (f.eks. *Der Stein der Wiesen oder Die Zauberinsel*, 1790) og Christoph Martin Wielands eventyrsamling *Dischinnistan* (tre bind utgitt i henholdsvis 1786, 1787 og 1789). For en detaljert oversikt bes leseren se Branscombes (1991, 1–34) oversikt.

I forbindelse librettoens kilder, må det bemerkes at Schikaneders originale libretto

ikke har blitt overlevert. Per i dag er den tidligste utgaven av librettoen derav boktrykkeren Iganz Albertis førsteutgave. Albertis trykk ble delt ut til publikummet på operaens urpremiere, men Wunderlich (2007, 25) og Mahling (2005, 276) har påpekt at sammenlignet med Mozarts håndskrevne partitur, er det omtrent 50 «avvik» i librettoens førsteutgave. Av den grunn er det derav ikke lengre mulig å si nøyaktig hvordan Schikaneders originale libretto så ut.

Librettoen har blitt kritisert for å være dårlig håndverk, og den har derav blitt «forbedret» en rekke ganger.<sup>26</sup> Zeman (1981, 140) har derfor påpekt at det av den grunn eksisterer mange grove misforståelser av librettoen både i forskning og sceneproduksjoner. I dagens allmenne forskningsholdning, betraktes derimot ikke librettoen som mislykket. Tidligere myter som påstår at Schikaneder ikke skrev librettoen (f.eks. Gieseke-myten), er heller ikke en del av den moderne forskningsholdningen (se f.eks. Branscombe, 1991).

En annen myte er at Mozart av økonomiske årsaker så seg tvunget til å ta i mot Schikaneders tilbud (Cairns, 2007, 200). Teorien om at Schikaneder nærmest var bankerott er også vanskelig å bevise/motbevise ettersom det ikke finnes en regnskapsbok fra Schikaneders teater (Branscombe, 1991, 69). Det var heller ikke lavere standard på Schikaneders teater sammenlignet med hoffteatrene. Blant teaterets publikum var det folk fra alle samfunnsklasser. Til og med Leopold II og hans sønn Franz (senere Franz I/II) var til stede på en forestilling i august 1791 (Cairns, 2007, 202–203).

## **2. Tidligere interpretasjoner av *Die Zauberflöte* som en politisk opera**

*Die Zauberflöte* har en 226 år lang resepsjonshistorie (per 2017), og det eksisterer derav mange interpretasjoner av operaen som i ulik grad vektlegger det politiske innholdet. Allerede i 1794 ble operaen interpretert som en politisk allegori med bakgrunn i den da «unge» franske revolusjonen. Interpretasjonen ble trolig presentert i en anonym brosjyre fra Wien, *Göttergespräche gegen die Jakobiner*, og gir et bilde av Pamina som en republikaner som skal gifte seg med en jakobiner (Branscombe, 1991, 219).<sup>27</sup> I 1795, ett år senere, kom det nok en gang en ny politisk interpretasjon av operaen. Boka *Geheime Geschichte des Verschwörungssystems der Jakobiner in den österreichischen Staaten. Für Wahrheitsfreunde (Hemmelig historie om Jakobinernes sammensvergelsessystem i de østerrikske statene. Til sannhetsvenner)* inkluderte da en interpretasjon der Nattens dronning representerte den franske kong Louis XVI's despotiske regime (se Branscombe 1991 sin henvisning til denne boka s. 220).

<sup>26</sup> For en gjennomgang av en av de første «forbedrede» versjonene av librettoen (gjort av Christian August Vulpius til en oppsetning i Weimar i 1794), se Koch (1969).

<sup>27</sup> Det er noe usikkerhet knyttet til hvor denne anonyme brosjyren ble publisert. Branscombe (1991, 219) har skrevet at den ble funnet i en «anonymous Viennese pamphlet», men Nettel (1987, 81) har skrevet at den ble publisert i Linz. I ettertid har interpretasjonen ifølge Branscombe blitt identifisert som en interpretasjon av juristen Joseph Valentin Eybel. Eybel ble grunnet sin motstand mot kirkens dominans i sekulære saker ekskommunisert og avsatt som professor i 1779, og måtte leve et rolig liv i mindre stillinger utenfor Wien (MacPherson, 1987, 162).

Tamino var folket, og Pamina var frihetens sak (id., 220).

De beskrevne interpretasjonene presenterer en forbindelse mellom *Die Zauberflöte* og den franske revolusjonen, men vi bør være forsiktige med å se interpretasjonene som gjeldene for også Mozart og Schikaneder. En prorevolusjonær opera ville grunnet urolighetene i Frankrike aldri fått tillatelse til å spilles i Wien rundt 1790, og som beskrevet av Rice (1995, 278) var ikke Schikaneders teater helt fritt fra hoffet, men det ble drevet under lisens fra det kongelige hoffet – derav navnet «K. K. priv. Wiedner Theater» på plakaten som annonserte premieren av *Die Zauberflöte*. I en svært ustabil politisk tid hvor Leopold II satte i gang mot-revolusjonære tiltak (i 1791 inngikk han bl.a. en avtale med Preussen om å gjeninnsette Louis XVI som konge i Frankrike med makt; Ingaro, 1994, 221; Fichtner, 2014, 156), er det derfor lite trolig at han ville tillatt en prorevolusjonær opera ved teateret. I tillegg nevner ikke operaen den franske revolusjonens frihetstanke. Ordet «frihet» (*Freyheit*) brukes kun én gang i librettoen, og dette i en ganske symptomatisk sammenheng: «frihet» brukes i Sarastros duett med Pamina hvor han sier at han *ikke* vil gi henne friheten til å dra tilbake til sin mor (I/18).

### **3. *Die Zauberflöte*: En «dannelsesopera»**

Germanisten Herbert Zeman (1981, 166) har interpretert *Die Zauberflöte* som en «dannelsesopera» som står i en *Lehrstücktradition* («dannelsesstykketradisjon»)<sup>28</sup>. Operaen baserer seg da på en dannelsesstanke som stod sterkt i samtidens litteratur, nærmere bestemt hos lederne av den tyske *Weimarer Klassik* («Weimarklassikken»): Johann Wolfgang Goethe (1749–1832; ikke minst i hans dannelsesroman *Wilhelm Meister*, tr. 1796) og Friedrich Schiller (1759–1805; i hans estetiske skrifter og dikt). Ifølge dem var det individets dydsmessige fullkommenhet, og ikke revolusjon, som ville påvirke og skape den ideale staten.

Mozarts *Die Zauberflöte* kan i en slik kontekst også mer presist ses som en forlengelse av Joseph IIs opprettelse av et nasjonalteater i Wien i 1776, samt den borgerlige nasjonalteaterbevegelsen i de tyskspråklige territoriene i det Tysk-romerske riket på 1770-tallet, som hadde som mål å danne og opplyse folket. Operaen fremviser dermed hvordan «[...] offentlige krav og privat lykke, vennskap og kjærlighet kan realiseres i en ideell samfunnsordning preget av humanitet.» (Se det tyske originaltattet i Zeman, 1981, 165.) For å underbygge dette har Zeman vist til momenter i *Die Zauberflöte* som antyder en didaktisk-pedagogisk fremvisning av god og dårlig oppførsel med bakgrunn i den eldre temperamentslæren (*Temperamentenlehre*; id., 156). Zeman forstår dermed *Die Zauberflöte* som en *pedagogisk* opera med bakgrunn i en kunstforståelse hvor kunst er et *politisk virkemiddel* i tråd med

---

<sup>28</sup> Andre beslektede musikalske verk med denne dannelsesholdningen er ifølge Zeman Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* (1782), og Joseph Haydns store oratorier. I tillegg er også Ludwig van Beethovens *Fidelio* (1805/1806/1814) beslektet.

Platons tanke om kunstens funksjon i staten.<sup>29</sup>

Zemans interpretasjon tar sikte på samtidens filosofi, deriblant en endring i synet på menneskets natur. 1700-tallet kjennetegnes nemlig av en stigende tro på at den virkelige forståelsen for menneskets natur ville la seg utfolde (Hyland et al., 2003, 5). Dette førte til et nytt syn på menneskets evne til å lære, der mange opplysningsfilosofier fulgte den engelske tenkeren John Locke (1632–1704) som mente at mennesket formet sine ideer fra sanseerfaringer og refleksjon, og var født uten iboende ideer (ibid.). Synet på at kunnskap kom fra individets sanseerfaringer medførte da at det ble en fornyet tro, som presentert av den franske filosofen Jean Le Rond d'Alembert (1717–1783), på en forbedring av menneskeheten gjennom *utdannelse* (ibid.).

På 1700-tallet ble stadig flere herskere i tråd med opplysningstiden mer opptatt av sine undersåtters utdanning (se Swann, 2000, 23). Herskernes økende fokus på utdanning må blant annet også ses i forbindelse med endringen i synet på menneskets natur (se også II.2.). I Habsburg-monarkiet ble det for eksempel i løpet av Maria Theresias, Joseph IIs og Leopold IIs regjeringstid skapt et forbilledlig utdanningssystem hvor monarkiets intellektuelle liv for første gang etter motreformasjonen fulgte de vestlige europeiske moderne hovedtendensene (Ingaro, 1994, 218). Joseph IIs nasjonalteater var en del av denne dannelses- og utdannings-tanken, og da *Die Zauberflöte* er en forlengelse av denne tradisjonen, må dens mål om folkeopplysning betraktes som en refleksjon av samtidens politiske og sosiokulturelle diskurs.

Det nye synet på menneskets natur er også knyttet til en av opplysningstidens mest sentrale idé: økt kunnskap oppnådd gjennom ny resonnering ville føre til økt lykke og velferd (Hyland et al., 2003, 36). Dette er en idé som også tas opp i *Die Zauberflöte*, og i en politisk forståelse setter den dannelse og utvikling som forutsetning for et ideelt samfunn. Det enkelte individs velferd, lykke og utvikling ble slik betraktet som byggesteiner i samfunnet. Som vi senere skal se, var dette en tanke som også ble tatt opp av frimurerne.

Følger vi Zemans interpretasjon av operaen som en *dannelsesopera*, går det frem i librettoen at karakterene, så vel som publikum, skal ta del i en «dannelsesreise». Taminos utvikling utpeker seg da særlig som desillusjoneringens vei, og positive, så vel som negative, omtaler av karakterene blir i takt med at handlingen utfolder seg, avslørt som «usanne». Vi får for eksempel ikke se Nattens dronnings sanne karakter med en gang, og Sarastro omtales først som (I/15) «u-menneske» / «Unmensch», (I/5) «skurk» / «Bösewicht» og (I/15) «tyrann» /

---

<sup>29</sup> I Platons *Politeia (Staten)* betraktes kunst som en viktig byggestein for å bygge opp en god og rettferdig stat. Dette beror på en kunstforståelse hvor kunst har direkte innvirkning på menneskets karakter, og statens voktere må derfor læres opp i kunst: «Heslighet og disharmoni er nær beslektet med dårlig tale og dårlig tenkemåte; skjønnhet og harmoni er nær beslektet med og etterligninger av den edle og gode karakter.» (Platon, 2001, 140).

«Tyrann». Høydepunktet i opplysningsprosessen er da operaens siste scene hvor Schikaneder i sceneanvisningen har skrevet at (II/30) «Med en gang forvandles hele teateret til en sol.» / «Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne.». Da solen som trenger gjennom overtroens og feiltakelsens skyer var et vanlig bilde i filosofisk opplysningslitteratur (Heartz, u.å.), viser sceneanvisningen at publikum *deltar* i Paminas og Taminos opplysning.

Egyptologen Jan Assmann har interpretert *Die Zauberflöte* ut i fra Wiens frimureres teorier hentet fra de gamle egyptiske mysteriene. Han mener derav operaen er en refleksjon av et innvielsesritual inn i den egyptiske gudinnen Isis' mysterier. Assmanns interpretasjon baserer seg på dokumentasjon (avhandlinger og foredrag) som viser at frimurerne i Wien forstod seg selv som arvtagere til de antikke mysteriekultene, og at de ønsket å anvende kultenes politiske relevans i deres egen samtid. I den konteksten er det viktig å forstå at frimurerne forsto innvielsen i de gamle «store mysteriene» som en forutsetning for lykke og tilfredshet (Assmann, 2005, 211). Innvielsesprosessen skulle føre til opplyste individer, da særlig opplyste herskere, som de trodde ville være grunnlaget for en gylden tidsalder. Operaen henviser til dette med passasjen: (II/26) «[...] jorda [blir] et himmelrike, [...]» / «[...] die Erd' [wird] ein Himmelreich, [...]» (ibid.). Denne tanken er helt klart svært relevant for en interpretasjon av det politiske innholdet i *Die Zauberflöte*, som ifølge Assmann presenterer frimurerens politiske utopi.

Assmanns interpretasjon beskriver, ikke så ulikt fra Zeman, også en «dannelsesreise». Han tar utgangspunkt i de egyptiske mysteriene som bestod av et *innvielsesritual* som skulle forbedre kandidaten til anskuelsen av den fulle sublime *sannheten* (Assmann, 2007, 17). Assmann (2005, 212, 293) har da vist at mysterieforskning stod svært sentralt, og ble utført i stort omfang, i Wiens losjer. Dette var blant annet tilfellet i losjen *Zur Wahren Eintracht* (losjen var i likhet med losjen *Zur Wohltätigkeit* som Mozart tilhørte i perioden 1784–1785, en datterlosje av *Zur Gekrönten Hoffnung*, og disse to søsterlosjene var derav nært forbundet) hvor medlemmene gjennom forskning på de antikke mysteriene forsøkte å få politisk innflytelse i Joseph IIs Wien (id., 150–151, 212).<sup>30</sup> Det er da heller ikke irrelevant at en korrespondent i *Hamburger Zeitung* 24. september 1791 henviste til *Die Zauberflöte* som «De egyptiske mysteriene» / «Die Egyptischen Geheimnisse» (*Hamburger Zeitung*, 1791, ref. i Assmann, 2005, 92).

Frimurerens tanker om mysteriene var forankret i 1700-tallets historiefilosofi som mente tiden stod til forfall, og at det var menneskenes oppgave å finne tilbake til menneske-

<sup>30</sup> Etter Joseph IIs frimurerpatent i desember 1785 ble de da åtte losjene i Wien samlet i to nye losjer: *Zur Wahrheit* og *Zur neugekrönten Hoffnung* (fra 1788: *Zur Gekrönten Hoffnung*; Assmann, 2005, 150). Mozarts losje *Zur Wohltätigkeit* ble da en del av *Zur neugekrönten Hoffnung*, og *Zur Wahren Eintracht* ble en del av *Zur Wahrheit* (ibid.).



hetens opprinnelig lykketilstand (se Assmann, 2005, 89). Assmann har beskrevet at frimurerne så det som et politisk mål å finne tilbake til dette paradiset slik at de kunne gjenfinne «menneskehetens lykke». Menneskehetens lykke forutsatte da fornuft, ytrings- og tankefrihet, broderlighet og enighet i et jordlig paradiset med gode lover (ibid.). Frimurerne i Mozarts losje ritualiserte da antikkens visdomsmysterier kombinert med opplysningens ideer. Opplysning (dvs. befrielse fra overtro og fordommer) ble uttrykt i bildet av den mystiske innvielsen, og den som skulle innvies fullførte veien fra overtroens mørke til opplysningens lys (id., 289).

Det må påpekes at innvielsesritualet ikke automatisk fører til fullkommenhet, da det først og fremst fører til en desillusjonering som gjør den innviede i stand til å være med på å gjøre seg selv, samfunnet og verden fullkommen. Frimurerne betraktet derav individets forbedring som en «byggstein» i forbedringen av samfunnet (Assmann, 2005, 288–298).

#### **4. Operaens politiske maktområder**

I *Die Zauberflöte* er det i utgangspunktet snakk om tre maktområder med utydelig definerte grenser – slik det ofte er i eventyr. Det ene maktområdet er et fungerende monarki som styres av Taminos kongelige far. Dette maktområdet ligger imidlertid utenfor operaens handling. Handlingen utspiller seg derav i operaens to andre maktområder: mørkets og nattens maktområde representert av Nattens dronning, og lysets, solens og visdommens maktområde representert av Sarastro og hans presteskapsamfunn. Det må presiseres at Nattens dronning og Sarastros maktområde ikke er to adskilte *riker* forstått som «statsrettslige» entiteter eller to kontrasterende stater (slik som i opera seria hvor det er faktiske navngitte stater som f.eks. Persia, Roma el. Karthago). Dette kan ses gjennom en lite konsekvent navnebruk: Det er kun Sarastros maktområde som omtales som: (II/16) «Sarastros rike» / «*Sarastros Reich*». Nattens dronningens maktområde kalles derimot aldri «rike». Det er av den grunn mulig å argumentere for at de to maktområdene opprinnelig var en del av ett rike som opprinnelig ble styrt av Nattens dronningens avdøde ektemann.

Handlingens hovedkonflikt fremviser resultatet av at den avdøde kongen overgav den såkalte altødeleggende solkretsen (*der alles verzehrende Sonnenkreis*) til Sarastros presteskapsamfunn, og ikke til sin kone Nattens dronning. Sarastros maktområde er derav trolig en del av kongens maktsfære, og ikke en fremmed makt. Dette kan også ses ved at Pamina har påpekt at: (II/8) «Min far var selv forbundet med disse vise menn [presteskapsamfunnet]; han snakket alltid med begeistring om dem, priste deres godhet – deres forstand – deres dyd.» / «*Mein Vater selbst war ja mit diesen weisen Männern verbunden; sprach jederzeit mit Entzücken von ihnen, pries ihre Güte – ihren Verstand – ihre Tugend.*». I tillegg gav kongen også oppsynet av Nattens dronning og Pamina til presteskapsamfunnet: (II/8) «Din og din

datters plikt er å la deg lede av vise menn.» / «*Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter, der Führung weiser Männer zu überlassen.*». Slike handlinger ville vært merkverdig om det var to – sågar rivaliserende – stater, og de underbygger slik at maktområdene må betraktes som to områder innenfor det samme riket.

I den innledende dialogen til Nattens dronnings arie «Der Hölle Rache», omtaler Nattens dronning Den syvfoldige solkretsen som *altødeleggende*: (II/8) «Den altødeleggende solkretsen, [...]» / «*Der alles verzehrende Sonnenkreis, [...]*». Det er da trolig snakk om et svært mektig maktvåpen som grunnet dens kraft gir den som har den i sin besittelse uinnskrenket makt (Nattens dronning understreker flere ganger dens mektighet: (II/8) «mektige solkrets» / «*mächtiger Sonnenkreis*»). I dialogen går det frem at hun behøver solkretsen for å få tilbake makten hun mistet da ektemannen døde og Sarastro fikk solkretsen. Like etter arien hører vi også Monostatos, som har overhørt dialogen mellom Nattens dronning og Pamina, noe overrasket spørre seg selv: (II/10) «Sarastros solkrets har altså sin virkning?» / «*Sarastros Sonnenkreis hat also auch seine Wirkung?*». Kampen om Den syvfoldige solkretsen blir slik operaens egentlige maktpolitiske handling. En kamp som likevel foregår i «bakgrunnen».<sup>31</sup>

Som følge av kongens død, og at Nattens dronning ikke vil akseptere at presteskaps-samfunnet besitter Den syvfoldige solkretsen, har operaens politiske maktområder mistet sin sentralmakt. I operaen møter vi derav et anarki med tvetydige grenser mellom maktområdene. Denne tvetydigheten understrekes med at det er karakterer som beveger seg mellom maktområdene: I Nattens dronnings maktområde finner vi opprinnelig den positive karakteren Papageno (II/3: «et «naturmenneske» / «*ein Naturmensch*»), men etter hvert også den negative karakteren Monostatos som opprinnelig var ansatt hos Sarastro. I tillegg møter vi de tre guttene som ikke ser ut til å tilhøre noen av maktområdene, men som beveger seg mellom de to maktområdene som Taminos og Papagenos veivisere.

Ovenfor har det blitt argumentert for at Nattens dronnings og Sarastros maktområde opprinnelig var en del av ett rike. Dette kan forklare hvorfor Tamino sammen med Pamina i operaens andre, og siste, akt kan fremstå som det fremtidige herskerparet over begge disse maktområdene. Paret kan da anses som arvtagere av det opprinnelige monarkiet. Dersom vi går ut i fra denne interpretasjonen, er Nattens dronnings og prestenes maktområde i en krisetilstand etter at kongen døde. De to maktområdene falt da i konflikt med hverandre, og de kjemper om besittelsen av Den syvfoldige solkretsen. Krisen oppløses i slutten av operaen idet Pamina og Tamino forenes, og Nattens dronning og hennes ledsagere tilintetgjøres.

---

<sup>31</sup> En slik maktpolitisk kamp som dreier seg om et maktsymbol som uttrykker maktens omfang, ligger også til grunn for Richard Wagners (1813–1883) operasyklus *Der Ring der Nibelungen*.

#### 4.1. Nattens dronning og hennes maktområde: Despoti, manipulasjon og overtro

I sin streben etter Den syvfoldige solkretsen kan Nattens dronning sies å føre en machiavellistisk realpolitikk, hvor hennes handlinger og valg gjøres med bakgrunn i et ønske om å øke sin egen maktposisjon. For å oppnå dette skyr hun ingen midler, og hun tar ikke hensyn til andres behov eller følelser. I operaens andre akt (II/30: «Bare stille! stille! stille! [...]» / «*Nur stille! stille! stille! [...]*») invaderer hun derfor Sarastros maktområde sammen med sine damer og Monostatos (II/30: «Der vil vi overfalle dem, / hyklerne utslettes fra jorda [...]» / «*Dort wollen wir sie überfallen, / die Frömmler tilgen von der Erd [...]*»).

Som følge av Nattens dronnings machiavellistiske realpolitikk lar hun seg ikke binde av lov og rett, og hun styrer vilkårlig ut i fra egen vilje. Hennes maktpolitiske krav kommer derav i konflikt med samtidens syn på at en god politikk skulle være *ærlig*. Borchmeyer (1992, 199) har i den forbindelse beskrevet at hennes politikk ville blitt betraktet som skandaløs fra datidens opplyste perspektiv, og han har da vist til filosofen Immanuel Kant (1724–1804) som i sin traktat *Zum ewigen Frieden (Til den evig frihet; 1795)* skrev at ærlighet er en «uunnngåelig betingelse» / «*unumgängliche Bedingung*» for en fredelig politikk.

I forbindelse med Nattens dronnings maktområde, må vi også huske at det gjeldende herskeridealet og politikken under Joseph II og Leopold II var preget av en overgang fra Maria Theresias absolutistiske politikk til hennes sønners reformpolitikk (nå under den opplyste absolutismens innflytelse). Nattens dronnings absolutistisk-machiavellistiske maktområde, i tillegg representert med en umoderne musikalsk stil som var karakteristisk for den offentlige selvrepresentasjonen i Maria Theresias tid (se III.1. –2.), representerer derav et umoderne, uopplyst maktområde som en kontrast til den gjeldende opplyste absolutismen i *Die Zauberflöte*s samtid (se også Zech, 1995, 287).

Et kjennetegn ved Nattens dronnings antikverte absolutistisk-machiavellistiske styresett er hennes manipulative kommunikasjonsform styrt av hevn og løgn. Hun skjuler at hennes ønske om å få tilbake datteren Pamina først og fremst er maktpolitisk motivert; hun skjuler sin sanne karakter for Tamino og publikum; og hun forsøker å hevne seg på Sarastro ved å tvinge datteren til å drepe Sarastro for å få tilbake Den syvfoldige solkretsen.

Borchmeyer (1992, 199) har også vist at Nattens dronning er et bilde på det barokk-absolutistiske hoffets og politikkenes regler som en kontrast til den opplyste *Empfindsame* absolutismens herskerideal (som f.eks. sett i karakteren Titus fra Mozarts *La clemenza di Tito*). Disse antikverte politisk-høviske grunnreglene var ifølge Borchmeyer preget av «dissimulasjon», det vil si prinsippet om å ikke snakke direkte, «åpent og ærlig», men skjult og alltid med politisk kalkyle. Progressive borgerlige forfattere rundt 1790 – som for

eksempel Friedrich Schiller og Gotthold Ephraim Lessing – fremstilte da i sine dramaer hofflivet som preget av parti-intriger og forstillinger (id., 179). Dette ble en sterk kontrast til den nye tiden som vektla *Empfindsamkeit*, ærlighet og vennskap. På scenen ble dette uttrykt med en dissimulasjonspraksis hvor karakterene skulle fremvise en verdensvant høvisk selvbeherskelse som en påtatt maske – som likevel fra tid til annen førte til at karakterene, da særlig kvinner i intrigante hovedroller, kunne falle inn i store følelsesutbrudd (se f.eks. Lady Milford i Schillers *Kabale und Liebe* (1784); id., 179). Schikaneder gjorde da som Lessing, og lot Nattens dronnings affekter hat, raseri og sinne være en anakronistisk kontrast til de *Empfindsamen* verdiane ømhet, medlidenhet, kjærlighet og storsinnethet i hennes motspillere. Nattens dronning, som i kraft av å være født inn i en høy rang representerer hoffets dissimulasjon, blir da ut i fra et *empfindsam*-humant synspunkt fremstilt med en affekt og attityde fra en foreldet heroisk-høvisk verden (id., 180).

Med bakgrunn i den presenterte beskrivelsen av Nattens dronnings maktområde, fremstår maktområdet hennes som en sterk kontrast til Sarastros maktområde. Dette var noe som ble bemerket av den øst-prøyssiske Ludwig von Batzko allerede i 1794 (*Allegorie aus der Zauberflöte*; Buch, 2004, 201). Batzko forstod da operaen som en politisk allegori for lys og mørke – overtro og opplysning.

En som etter mitt syn gir en nyansert refleksjon av overtro og opplysning i Nattens dronnings og Sarastros maktområde, er Assmann. Han har satt det i forbindelse med de egyptiske mysteriene hvor herskerne var nødt til å innvies (dvs. opplyses) slik at de kunne befri seg fra naiv folkereligion og overtro (Assmann, 2005, 213). Assmann (2005, 91) har forklart at handlingen ikke utspiller seg mellom to historisk definerte epoker, men i en fiktiv «samtid» som rundt 1790 kunne forstås som en overgang fra «nattens overtro» til «lysets fornuft». Dette er relevant med tanke på at opplysningen som begrep, og i dens selvforståelse, ble forstått som nettopp en overgang fra mørke til lys (Borchmeyer, 1992, 202). Natten forbundet med Nattens dronning representerer i et slikt perspektiv en før opplyst «hyklersk» verden som under fornuftens lys ikke kan legitimeres (id., 201). Sarastro beskriver derav Nattens dronning som en kvinne som tenker for høyt om seg selv, og som en herskerinne som forsøker å bedåre folket med overtro og blendverk: (II/1) «Kvinnemennesket tenker høyt om seg selv; [hun] håper å bedåre folket gjennom blendverk og overtro, [...]» / «*Das Weib dünkt sich groß zu seyn; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken, [...]*».

Under opplysningstiden ble overtro også et tema i frimurernes mysterieforskning (Assmann, 2005, 212). Assmann har da vist til at det i frimureren von Schittlersbergs foredrag *Ueber den Einfluß der Mysterien der Alten auf den Flor der Nationen* (Om de gamles

*mysteriers innflytelse på nasjonens blomstring*) i losjen *Zur Wahren Eintracht* 17. november 1785, gikk frem at overtro var et godt maktmiddel til å styre et folk. Foredraget var et svar på Joseph IIs frimurerpatent, og von Schittlersberg forklarte at det ville vært farlig om herskere selv trodde på overtro. I den forbindelsen oppgav han ottomanene og de asiatiske statene som eksempler på steder hvor herskeren og hans undersåtter delte samme overtro: «Overtro er et fortreffelig middel til å regjere et folk med, men stakkars land, om de regjerende selv faller for overtroen! [...] Man ser det nok hos våre nærliggende ottomanene og i de asiatiske statene, [...]» (von Schittlersberg, 1785, se det tyske originalsitatet i Assmann, 2005, 213).

Nattens dronnings «overtroiske» maktområde falt dermed i Wien rundt 1791 i samme kategori som ottomanene og de asiatiske statene. Med bakgrunn i von Schittlersbergs foredrag representerer hun derav motsetningen til en ideell styreform slik den ble forstått i operaens samtids internasjonale politiske virkelighet.

I Nattens dronnings maktområde finner vi også de tre damene, som opererer som Nattens dronnings hjelpere. De overbringer blant annet bildet av Pamina til Tamino, tar i mot fuglene som Papageno fanger til Nattens dronning, og sender Tamino og Papageno av gårde til (I/8) «Sarastros borg» / «*Sarastros Burg*» for å redde Pamina. De er selvopptatte og forsøker å overtale Tamino og Papageno til å ikke gå inn i Sarastros brorskap (II/15). Deres selvopptatthet kan ses i operaens første scene hvor de alle blir forelsket i Tamino og krangler om hvem som skal våke over han til han våkner etter at han besvimte av skrekk da han ble forfulgt av en slange. I musikken legger Mozart en sterk musikalsk aksent på ordet «jeg» / «*ich*», og ved å bryte opp tekstens vers i stadig kortere deler står han til slutt igjen med bare «*ich, ich, ich*» (I/1; t. 118–119).

#### **4.2. Sarastro og hans maktområde: Dannelse, humanitet og opplyst absolutisme**

Sarastro er de innviede prestenes leder, og representant for lysets og solens maktområde. Dette setter han i det som kan betraktes som en «herskerposisjon», men i motsetning til Nattens dronning omtales han aldri som konge, eller med en annen formell ledertittel. Prestene omtaler han for eksempel som (II/1) «store Sarastro» / «*großer Sarastro*», og folket beskriver han som deres (I/18) «[...] avgud, som alle hengir seg.» / «*[...]Abgott, dem alle sich weihn.*». (Dette må forstås som «elskede høyrespekterte leder», og ikke i bokstavelig forstand som en hedensk «avgud».) Sarastro representerer i tillegg også opplyste humane verdiidealer som for eksempel rettferdighet, ansvar, fornuft, dannelse og selvstyre. Da han også er i en lederstilling kan han betraktes som et idealbilde på en politisk-religiøs leder. Verdiane han representerer er også representative for hans maktområde, og fremgår i operaens kor-nummer og hans tale. Noen av de viktigste verdiene vil bli diskutert i det følgende avsnittet.

## 5. Dyds- og verdidiskurs

### 5.1. Plikt og ansvar

Sarastros handlinger er motivert av forpliktelse ovenfor den avdøde kongens arv til Pamina. Hans politiske kommunikasjon er derav ikke som Nattens dronnings manipulative påvirkning, men den er forankret i et tilsynelatende «pedagogisk», det vil si *ansvarsorientert*, ståsted, og har sin absolutte legitimasjon i tanken om samfunnets velferd (i motsetning til Nattens dronnings egoistiske motivasjon). «Bortførelsen» av Pamina fra moren (Nattens dronning) beror da på den samme pliktfølelsen, da det ifølge Sarastro var hennes avdøde fars ønske og forespørsel. Sarastro vil derav ikke gi Pamina friheten til å gå tilbake til moren sin fordi han ser at Pamina ikke ser morens sanne karakter. Han understreker derfor at Pamina vil bli ulykkelig dersom han gir henne frihet: (I/18) «Du ville mistet din lykke, / hvis jeg overlot deg i hennes hender.» / «*Du würdest um dein Glück gebracht, / wenn ich dich ihren Händen ließe.*».

### 5.2. Rettferdighet

Da Sarastro bestemte seg for å straffe Monostatos med 77 piskeslag, var det med bakgrunn i at det er hans plikt, som koret synger, å straffe og belønne på samme måte: (I/19) «Han belønner og straffer på samme måte.» / «*Er lohnet und strafet in ähnlichem Kreise.*». For å kunne forstå dette rettferdighetsbegrepet (se f.eks. også sluttcoret i akt I), er det nødvendig å se rettferdighet i lys av det tidligere beskrevne nye synet på menneskets natur. En konsekvens av dette nye synet var at de mente mennesker i bunn og grunn starter livet som like og jevnbyrdige (Hyland et al., 2003, 5). Etter filosofen Jean Jacques Rousseau (1754 ref. i Deligiorgi, 2005, 33) var ikke sosial og økonomisk forskjell en naturlov, men et resultat av et urettferdig sosialt system. *Rettferdighet* ble slik en forutsetning for at mennesker skulle behandles som like og likeverdige i samfunnet. Dette er en rettferdighetsholdning som også kan ses hos Joseph II. I en *Denkschrift* (memorandum) til sin mor skrev han som ung mann at: «Alle mennesker er av herkomst like; av våre foreldre arver vi bare det dyriske livet, dermed er det ikke den minste forskjell på konge, greve, borger og bonde. Jeg synes, at hverken en guddommelig eller en naturlig lov står i veien for en slik likhet.» (Joseph II 1765, ref. i Braunbehrens, 1986, 238.) Dette synet ble senere også reflektert i hans reformpolitikk (se bl.a. IV.5.3).

### 5.3. Humanitet

I begynnelsen av akt I understreker Sarastro at Tamino i tillegg til å være prins også er et menneske: (II/1) «Enda mer! – – Han er menneske!» / «*Noch mehr! – – Er ist Mensch!*». Sitatet er svært viktig for å forstå det politiske innholdet i *Die Zauberflöte*, og det behøver av den grunn ytterligere utdypning. I sitatet reflekteres nemlig et svært sentralt ideal som fungerte som en rettesnor for samtidens filosofi, politikk, kunst og litteratur: *humanitet*. Dette

var også et sentralt ideal (sammen med toleranse, fordomsfrihet, dydighet og bekjempelse av overtro) i frimurernes ideologi, og som frimurer engasjerte Mozart seg sterkt i disse idealene (Budde, 2002, 634). Idealene er særlig fremtredende i Mozarts operaer fra hans tid i Wien, noe Budde mener viser at Mozart ikke var likegyldig til valg av libretto. Det gir også et motargument mot omtaler av Mozart som en «upolitisk» komponist. (Et medlemskap i en frimurerlosje må betraktes som en politisk akt.)

Budde (2002, 646) mener sitatet fremviser humanitetens makt til å overvinne stender-systemet. Tamino er en prins, men i likhet med andre mennesker må også han vurderes ut i fra hans menneskelige karakter (Eckelmeyer, 1979, 80). Det lages dermed ikke et skille mellom mennesker basert på deres sosiale rang eller posisjon, og sitatet reflekterer slik et humant ideal basert på toleranse og likeverd. Eckelmeyer (1979, 80) har argumentert for at Sarastro setter menneskelige prestasjoner som det viktigste kriteriet for oppnåelse av opplysning. Jeg vil derimot argumentere for at menneskelige prestasjoner inngår i et større humanitetsideal, og at Sarastro av den grunn setter humanitet *per se* som viktigste kriterium for en opplyst holdning. I sitatet er det ikke Taminos prestasjoner som påpekes, men det er det faktum at han sett bort i fra sin posisjon som prins er et *menneske*. Sarastros humanitetsideal reflekterer dermed samtidens syn på menneskets natur hvor mennesker ved livets start var født like, og at man av den grunn ikke har medfødte fordeler eller spesielle rettigheter.

Humanitet var også en sentral tanke i Joseph IIs og Leopold IIs politikk, og humanitetstanken i *Die Zauberflöte* viser derav hvordan opplysningen reflekteres hos både herskere og kunstnere. Dette er et resultat av en komplisert påvirkningsdiskurs hvor operaens politiske innhold ikke er en direkte konsekvens av keiserens politikk, men inngår i et gjensidig påvirkningssamspill mellom samtidens filosofi, keiserens politikk og Mozart og Schikaneders personlige meninger. Som frimurer ble Mozart for eksempel kjent med et opplyst humanitetsideal. Dette var et ideal Braunbehrens (1986, 250) mener var synlig i Joseph IIs reformer.

Joseph II førte en opplyst (men utilitaristisk) politikk som hadde som mål å gjøre det beste for flest mulig. Flere av hans reformer gikk derfor ut på å forbedre hans undersåtters levevilkår. I 1781 utvidet han blant annet toleransen for, og friheten til, religiøse minoriteter i monarkiet (Ingaro, 1994, 199). I mai 1781 fikk for eksempel jøder flere utdannings- og yrkesmuligheter, og i oktober opphevet han mange ydmykende restriksjoner for monarkiets religiøse minoriteter (jøder slapp nå f.eks. å holde seg inne om formiddagen på søndagene). Det samme året kom også det såkalte *Toleranseediktet* som tillot protestanter og ortodokse undersåtter å holde private gudstjenester, samt bygge kirker og menighetsskoler dersom det

var mer enn hundre familier i samfunnet. Sammen med større ytringsfrihet gjennom mye mindre sensur, var Joseph II dermed en monark som gav sine undersåtter mest religiøs og litterær frihet sammenlignet med noe annet sted i det katolske Europa (ibid.). Humanitet er derfor helt klart et sentralt aspekt ved hans reformer, da også i for eksempel rettsvesenet hvor tortur ble opphevet i 1776 (Reinalter, 1989 ref. i Reinalter, 2011a, 353).

Jeg vil imidlertid minne om at Joseph II ved slutten av sin regjeringstid grunnet motstand fra hans undersåtter, så seg tvunget til å ta tilbake mange av reformendringene. Joseph II hadde lite forståelse for hvorfor folket gikk mot det han mente var rasjonelle reformer, og ved slutten av det belgiske opprøret i 1787 gjeninnførte han derfor blant annet politisk sensur i hele monarkiet, tillot offentlig brenning som straff på torget i Brussel og fikk den flittige greve Pergén (1725–1814) til å handle som hemmelig politisjef som gjennom spionering på folket skulle gi rapporter til Joseph II om stemningen blant folket (Ingaro, 1994, 208). Mange av disse restriksjonene ble imidlertid opphevet av Leopold II, vel og merke etter at han hadde ryddet opp i urolighetene i monarkiet som Joseph II hadde etterlatt seg (se Ingaro, 1994, 209).

Etter å ha gjenopprettet stabiliteten i monarkiet ble det nok en gang, nå under Leopold II, satt i gang en rekke opplyste reformer (Ingaro, 1994, 211). Blant dem var opphevelsen av restriksjonene på fri tale-/ytringsfrihet. Pergén gikk også av i protest da han ble bedt om å løslate politiske motstandere som satt fengslet, og Sonnenfels tok da over og utvidet politiets oppgaver til å også innebærer sosialtjenester (ibid.). Humanitetstanken kan derav sies å videreføres av Leopold II, noe som går frem i en ettermæle til Leopold II i *Leopoldinische Annalen* (1792–1793) hvor han sammenlignes med den romerske keiseren Titus fra *La clemenza di Tito*. Leopold II beskrives da med substantiver som menneskekjærlighet (*Menschenliebe*), lovmessighet (*Billigkeit*), rettferdighet (*Gerechtigkeit*) og velgjørenhet (*Wohltätigkeit*; Sartori, 1792–1793, ref. i Rice, 1990, 147). Samtidig beskrives det at det viktigste for Leopold II var hans undersåtters lykke, og at dersom det skulle bli nødvendig å gå til krig, ville han gjort det rettferdig, samt veid behovet for krig ut i fra «humanitetens skala» / «*der Wage der Menschlichkeit*» (Sartori, 1792–1793, ref. i Rice, 1990, 148). Teksten må selvsagt leses i lys av at det er en allegorisk hyllest, men den viser likevel relevansen av et syn på Leopold II som en *human* hersker som hadde folkets beste i sine interesser.

#### **5.4. Kvinnefiendtlighet?**

*Die Zauberflöte*s libretto viser flere ganger en holdning ovenfor kvinner som med bakgrunn i en moderne vestlig likestillingstanke kan beskrives som kvinnefiendtlig. Det er for eksempel ingen kvinner blant prestene, og i duetten med Pamina i slutten av den første akten sier Sarastro at Nattens dronning er (I/18) «[...] en stolt kvinne, / en mann må lede deres [kvinne-



nes] hjerter, / uten han trer hver en kvinne / ut av sin virkningskrets.» / «[...] *ein stolzes Weib, / ein Mann muß eure Herzen leiten, / denn ohne ihn pflegt jedes Weib / aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.*». Holdningen beskrives også av Nattens dronning hvor hun i dialogen med Pamina like før sin andre arie («Der Hölle Rache») forteller at hennes ektemann hadde bedt henne om å ikke beskjefte seg med det som er utenfor en kvinnes forståelse. Hennes plikt var å la seg lede av (II/8) «wise menn» / «*weise[n] Männer[n]*».

Jeg vil imidlertid argumentere for at Sarastro og presteskapet ikke har en holdning som hater kvinner *per se*. Sarastro og presteskapets holdning ovenfor kvinner er forankret i et fornuftkonsept, det vil si datidens «fornuftige» – vitenskapelige – holdning til kvinner. Kvinner ble i en slik «vitenskapelig» og «fornuftig» kontekst betraktet som det svake kjønn (se Hyland et al., 2003, 234). Sarastro og prestene behandler derav kvinner deretter. En argumentasjon for at presteskapet og Sarastro innehar en kvinnefiendtlig holdning *per se*, beror da etter mitt syn på en anakronistisk forståelse av datidens kvinnesyn, og jeg vil derfor gi en kort beskrivelse av dette historiske kvinnesynet.

I den tidlige opplysningstiden hadde det vært et forsøk på å fremme en likhetstanke mellom kvinner og menn. Litteraten Johann Christoph Gottsched forsøkte for eksempel å vise at kvinner hadde samme rasjonelle dyktighet som menn (Zech, 1995, 292). Holdningen endret seg imidlertid ved det som kan omtales som høyopplysningen (*Hochaufklärung*): Rousseau, Kant og senere Johann G. Fichte (1762–1814) argumenterte for at kvinner på ingen måte hadde samme egenskaper som menn (ibid.). Ifølge Rousseau var forskjellene fornuftsbestemt: «Kvinner gjør galt i å klage over ulikhetene i lover laget av menn; denne ulikheten er ikke mannens verk, eller på noen måte et resultat av ren fordom, men av fornuft.» (Rousseau, 1762, se den engelske oversettelsen av originalsitatet i Hyland, et al., 2003, 235–236.)

Det beskrevne kvinnesynet ble også reflektert i Joseph IIs politikk hvor det til tross for at han hadde tatt til seg opplysningstidens frihetstanke og reformert den østerrikske loven, fremdeles opprettholdt en tradisjonell ekteskapslov som i stor grad innskrenket kvinners selvstendighet (Zech, 1995, 292). Zech (1995, 315) har derfor argumentert for at operaens musikk formidler *samtidens* restriktive holdning til kvinner. Sarastros handlinger er derav motivert av fornuften, og er slik i tråd med *samtidens* kvinnesyn.

### **5.5. Sarastro som opplyst-absolutistisk hersker**

Sarastros maktområde kan i tråd med Borchmeyer (1992, 203) betraktes som opplyst-absolutistisk. Dette kommer av at han representerer et opplyst ideal, men samtidig benytter tradisjonelle barokk-absolutistiske maktmidler. Sarastros maktområde beskjefteger slaver, benytter brutale straffemetoder som pisking, har et «sofistikert» overvåkningssystem over

Pamina, og tar i bruk et «despotisk» dannelsessystem ovenfor Pamina. Dette ble, ifølge Borchmeyer, ikke nødvendigvis forstått som negativt i operaens samtid. Borchmeyer har derfor vist til at om vi skal betrakte operaen som en diskurs for opplysningstiden, må vi huske at Mozart og Schikaneder også må forstås ut i fra sin samtid. Den opplyste absolutismen i deres samtid var nemlig, derav navnet, til en viss grad fremdeles *absolutistisk*.

Enda Sarastros handlinger kan betraktes som absolutistiske, har de samtidig også ofte en rasjonalistisk bakgrunn. Sarastros prinsipp om at han straffer og belønner på samme vis, kan nemlig forstås som handlinger tatt med bakgrunn i en rasjonalistisk tilnærming hvor et prinsipp om straff og belønning er det samme for alle. Dette er en tilnærming som i flere tilfeller også kan sies å ha vært gjeldende for Joseph IIs reformpolitikk. Braunbehrens (1986, 236) har da vist til årsakene til at Joseph IIs reformpolitikk mislyktes: Joseph II hadde uten tvil klare mål for øynene, men han slet med å finne det riktige tidspunktet for å gjennomføre dem. I tillegg slet han med gjøre de riktige forberedelsene i forkant av reformenes gjennomføring. Et berømt eksempel er hans *Begräbnispatent* («begravelsespatent») som skapte så store reaksjoner blant folk at den ble trukket tilbake etter noen få måneder, endog med Joseph IIs kommentar om en utbredt «folkedumhet» (*Volksdummheit*) forkledd i pietet (ibid.).

Sarastros rasjonalistiske holdning er ikke den eneste forbindelsen mellom Sarastro og Joseph IIs politikk. Joseph II tok med bakgrunn i en utilitaristisk velferdsforståelse avgjørelser ut i fra det *han* mente var best for flest mulig av hans undersåtters velferd. I likhet med Joseph II handler også Sarastro ut i fra det *han* mente var best for flest mulig. Ifølge Sarastro var det gudene som hadde bestemt at Pamina og Tamino skulle være sammen: (II/1) «Pamina, den milde, dydige piken har av gudene blitt utpekt til den yndige ynglingen [Tamino]; [...]» / «Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen haben die Götter dem holden Jünglinge [Tamino] bestimmt; [...]». I den forbindelse er det da vesentlig at det er *han* og *hans presteskap* som besitter evnen til å tolke hva gudene har bestemt, og andre sannheter blir derav ikke akseptert.

Det nevnte eksempelet med Sarastros bortførelse og «fangehold» av Pamina, må ses i forbindelse med en paternalistisk holdning i Sarastros maktområde. Dette er relevant med tanke på at paternalismen fikk en ny blomstringstid i Mozart og Schikaneders samtid (Borchmeyer, 1992, 209). Med opplysningen og *Empfindsamkeit* gikk fyrstens farsrolle, som i absolutismens tidsalder var tilknyttet makt, til å nå bli fremstilt som en «kjærlig» far ut i fra et emosjonelt partnerskapssyn (ibid.). I 1700-tallets drama resulterte dette i en svekkelse av morsrollen, og i de borgerlige tragediene førte det derfor til katastrofe når farsfiguren var borte: mødrene kunne ikke opptre som formyndere. De forlot derfor sine roller som kvinner/

mødre. Resultatet ble da at man i Schiller, Lessing og Goethes verk leste om far og sønn-, og far og datter-relasjoner, og ikke om betydningsfulle morsfigurer (id., 210). Den gjeldende paternalismen i dramaet er også synlig i Mozarts operaer hvor det i alle hans 22 operaer kun er tre morsfigurer – Nattens dronning er én av dem (id., 210).<sup>32</sup> Relasjonen som oppstår mellom Sarastro og Pamina, hvor Sarastro handler som en geistlig far, er dermed trolig en refleksjon av denne paternalistiske holdningen som beskrevet i samtidens litteratur og opera.

I forbindelse med Sarastros dyder tilgivelse og mildhet, er det også mulig å se en annen relevant forbindelse, nemlig en forbindelse mellom Sarastro og karakteren keiser Titus fra Mozarts *La clemenza di Tito* (1791). *La clemenza di Tito* ble komponert etter en forespørsel om å komponere en opera til Leopold IIs kroning til konge av Bøhmen i 1791, og i den anledning ble Metastasios da nesten 60 år gamle libretto *La clemenza di Tito* valgt.<sup>33</sup> Librettoen hadde blitt tonesatt flere ganger, første gang av visekapellmester Antonio Caldara (?1671–1736) til Karl VIIs bursdag i 1734, og skulle i 1791 bekrefte monarken og tradisjonenes makt (Berry, 2007, 330–331).

Den romerske keiseren Titus (39–81 e.v.t.) ble av mange skribenter på 1700-tallet betraktet som en modell på en førøplyst hersker, og var av den grunn godt egnet til å bekrefte monarkiet i en politisk urolig tid med hendelser som den franske revolusjonen og opprør i Habsburg-monarkiet (id., 333). *La clemenza di Tito* og karakteren Titus står dermed i en svært politisk kontekst ettersom Titus ble forstått som Leopold II, og fremstilt som et idealbilde av en opplyst monark. Forbindelsen mellom Titus og Sarastro kan av den grunn gi viktig informasjon for vår forståelse av Sarastro. Både Titus og Sarastro står i en ledende maktposisjon, og de fremstilles som milde og tilgivende karakterer. Særlig interessant blir det om det legges til, som påpekt av Hertz (1983, 156) og Berry (2007, 341), at det også er en musikalsk forbindelse mellom karakterene. Hertz og Berry har da vist til likheter i det tekstlige og musikalske innholdet i Sarastros arie «In diesen heil'gen Hallen» og Titus' første arie «Del più sublime soglio». Berry har påpekt at nåde, eller tilgivelse, står sentralt i begge ariene, og at begge karakterene vil at mennesker skal tilgi sine fiender. I tillegg har Berry vist til at begge ariene har et moderat langsomt tempo (*Andante* og *Larghetto*), og at den harmoniske konturen i arienes åpningsfrase er den samme.<sup>34</sup> Hertz har på sin side vist til likheter i det tematiske materialet der det samme tematiske materialet benyttes i begge ariene:

---

<sup>32</sup> Venus (*Ascanio in Alba*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*), og Nattens dronning (*Die Zauberflöte*; Borchmeyer, 1992, 210).

<sup>33</sup> Cairns (2007, 229) har påpekt at Metastasios libretto trolig ble valgt grunnet en svært kort tidsramme. Arbeidet med å finne librettist og komponist til kroningen hadde startet knapt to måneder før kroningen som var planlagt 6. september 1791 (ibid.).

<sup>34</sup> Sarastros arie: T-Ss-D-T. Titus' arie: T-Ss-(T)-D-T.

TITUS: tor - men - to e ser - vi - tù

SARASTRO: Dann wandelt er an Freun - des Hand

Eks. 1: «In diesen heil'gen Hallen» og «Del più sublime soglio» (etter Hertz, 1983, 156).<sup>35</sup>

Da Mozart i tillegg nærmest komponerte *La clemenza di Tito* og *Die Zauberflöte* samtidig, er det ikke utenkelig at Mozart bevisst/ubevisst har valgt en musikalsk karakterisering som forbinder Sarastro og Titus.<sup>36</sup> Begge er lederfigurer som på hver sin måte fremstiller et ideal med flere berøringspunkter dem i mellom, og sett sammen med at affektlæren lå bak Mozarts kompositoriske valg, er forbindelsen mellom Titus og Sarastro trolig ikke en tilfeldighet.

## 6. En politisk utopi: Den ideale staten

Sarastros maktområde kjennetegnes av fornuft, men det må ikke betraktes som et tegn på det «fullkomne». Maktområdet er nemlig i likhet med Nattens dronnings maktområde ikke perfekt: Sarastros maktområde er et rent mannsdominert samfunn som ikke er i stand til å kunne videreføre seg selv. I operaen er det derfor foreningen av Pamina og Tamino, (II/30) «skjønnhet og visdom» / «*Schönheit und Weisheit*», som i sluttkoret opphøyes som starten på en ny opplyst tid hvor (II/26) «[...] jorda [er] et himmelrike, / og dødelige blir like gudene.» / «[...] *die Erd' [ist] ein Himmelreich, / und Sterbliche den Göttern gleich.*».

I duetten med Pamina synger Sarastro som nevnt i slutten av første akt: (I/18) «[...] en mann må lede deres [kvinnenes] hjerter, [...]» / «[...] *ein Mann muß eure Herzen leiten, [...]*». Dette kan forstås som en aksent på mannens lederfunksjon over kvinner. Buch (2008, 241–242) mener imidlertid at Sarastro i dette sitatet fremsetter et ideal hvor *både* en kvinne og en mann styrer. (Se også Kunze, 1992, 144–145 som har den samme holdningen.)

Foreningen av en kvinne og en mann som det endelige målet i *Die Zauberflöte*, var en svært sentral tanke i opplysningstiden. Dette går frem hos Zeman (1981, 159) som mener at operaen fremviser det ideale forholdet mellom en kvinne og en mann. I tråd med samtidens

<sup>35</sup> Noteeksempelet har blitt transponert for å tydeliggjøre forbindelsen. Titus' arie er originalt i G-dur, og Sarastros arie er originalt i E-dur.

<sup>36</sup> Det er usikkert når Mozart startet å komponere musikken til *Die Zauberflöte* og *La clemenza di Tito*. Det meste av musikken til *Die Zauberflöte* ble trolig komponert mellom sent i mai til midten av juli 1791 (Cairns, 2007, 227). Arbeidet med *La clemenza* startet trolig i midten av juli, men det er usikkert hvor lang tid Mozart hadde på seg før han reiste til Praha 25. august for å gjøre de siste forberedelsene til premieren (id., 230). Ifølge Cairns er det lite trolig at det var mer enn seks uker. Etter premieren på *La clemenza* dro Mozart tilbake til Wien for å gjøre ferdig *Die Zauberflöte* (id., 228).

menneskesyn innebar dette at mannen var styrt av intellektet og kvinnen av følelser (ibid.).

Heartz (1983, 154) har påpekt at de innviede og Sarastro dyrker en kvinnelig og en mannlig guddom: Isis og Osiris. I prinsippet som innebærer foreningen av det kvinnelige og det mannlige, ligger ifølge Heartz også grunnlaget for den perfekte verdenen. Heartz og Zemans opplysninger får dermed en direkte politisk relevans, ettersom det i operaen går frem at både Pamina og Tamino er utpekt som fremtidige herskere over «lysets rike».

Heartz har også understreket at *Die Zauberflötes* opplyste tanke om at kvinner skulle delta og opplyses på lik linje som menn – sett ved at også Pamina tas opp i brorskapet og likestilles med Tamino – var langt forut for sin tid, både i frimurenes ideologi, samt i de øvrige samfunnsdelene. Dette var trolig også tilfellet, men jeg vil minne om de såkalte «søsterlosjene» (*Schwesterlogen*) eller «kvinnelosjene» (*Frauenlogen*). Dette var frimurerlosjer som var tilknyttet de «mannlige» losjene, hvor det var like mange kvinner som menn i losjenes embeter (Brauneis, 1996, 135). Disse losjene hadde først oppstått i Paris i 1775, men det første tegnet på at det også var slike losjer i Wien kom først i 1785 da det ble skrevet om dem i *Journal für Freymaurer* (id., 135–136). Brauneis har vist til at denne formen for kvinnelige losjer senere ble godt omtalt i *Wiener Journal*, og at Mozarts losje, *Zur (neu)gekrönten Hoffnung*, stod i forbindelse med en slik kvinnelige *Adoptionsloge* opprettet av Mozarts velgjører Wilhelmine grevinne Thun i Wien (se Brauneis, 1996, 136). Schikaneders tanke om å forene en kvinne og en mann – Pamina og Tamino – var dermed ikke like moderne som det noen ganger har blitt fremstilt i *Die Zauberflöte*-litteraturen.

I finalen av operaens første akt, samtidig som Pamina og Tamino føres inn i de innviedes «prøvelsestempel» (*Prüfungstempel*) for å gå gjennom de siste prøvelsene for å bli innviet, synger koret: (I/19) «Når dyd og rettferdighet / strør berømmelse over de stores vei; / da er jorda et himmelrike, / og dødelige blir like gudene.» / «*Wenn Tugend und Gerechtigkeit / der Großen Pfad mit Ruhm bestreut; / dann ist die Erd' ein Himmelreich, / und Sterbliche den Göttern gleich.*». Det må bemerkes at det i Mozarts partitur står «*der* [min utheving] *Großen Pfad*», ikke «*den* [min utheving] *großen Pfad*» slik som i librettoen. Dette har stor betydning for det politiske innholdet: i «den großen Pfad» er «großen» et adjektiv som bestemmer substantivet «Pfad» og det må derfor oversettes til «den store veien». I «der Großen Pfad» er imidlertid ikke «Großen» et adjektiv, men et substantiv (i genetiv) som bestemmer akkusativsubstantivet «Pfad», og det må derfor oversettes til «veien til de store». I notene refereres det da til «veien til de store» / «*Der Großen Pfad*» som her må forstås som «herskernes vei», og ikke til «den store veien» slik som i librettoen. Henvisningen til «veien til de store» må ses i lys av at operaens endelige mål er foreningen av Pamina og Tamino som *herskere* i en ny tid.

Det er da deres vei som betegnes som «der Großen Pfad». Dyd og rettferdighet blir slik fremmet som et kjennetegn ved de ideale herskerne, og herskernes rettferdighet og dydighet blir en forutsetning for en ideell verdensordning.

I begynnelsen av operaens andre, og siste, finale, hvor mennesker får guddommelig status (II/26: «[...] und Sterbliche den Göttern gleich.») og jorda er et «himmelrike» (II/26: «[...] die Erd'[ist] ein Himmelreich»), presenteres operaens fjerde «maktområde»: her kunngjøres starten på en ny tid hvor friheten rår og undertrykkelse opphører (se Assmann, 2005, 211). Sluttkoret er av den grunn også det mest prominente av flere eksempler som er med på å artikulere en modell for den ideale staten i operaen. Dette «jordlige himmelriket» kjennetegnes av (II/26) «hengiven ro» / «*holde Ruhe*», og ro, eller fred, presenteres derav som et kjennetegn ved den ideale staten. Den ideale statens ro og fred beror videre på frihet til individuell selvutvikling, rettferdighet, tilgivelse, vennskap, kjærlighet, samt andre dyder og verdier presentert i operaen, og de presenterte dydene får dermed en viktig politisk funksjon.

Det må presiseres at det er en utopi som artikuleres i operaen. Det er først helt i slutten av operaen, idet Pamina og Tamino forenes, at det er mulig å se litt av utopien. Operaens dyds- og verdigrunnlag artikulerer avstanden fra utopien, og statsinndelingen som fremvist på scenen med Nattens dronnings og Sarastros maktområde fremviser derav *ikke* den ideale staten, men prosessen som *fører til* den ideale staten. I den forbindelse vil jeg påpeke at «læren» Sarastro presenterer i «In diesen heil'gen Hallen», kan forstås som en beskrivelse av den ideale staten. Denne «læren» er derimot så total at den ikke kan realiseres i virkeligheten. Sarastros «lære» blir derav også en politisk utopi. I hvor stor eller liten grad disse utopiene realiseres, er imidlertid ikke det viktigste. Det viktigste med tanke på operaens politiske innhold, men også forståelsen av operaen som en dannelsesopera, er at *publikum* deltar i utopien ved at de, i likhet med Pamina og Tamino, i operaens andre og siste finale, får se inn i den ideale staten.

## **7. «Das Erhabene»: Et berøringspunkt mellom etikk, estetikk og politikk**

En sentral kategori som forener det estetiske, etiske og – ikke minst – det politiske, kan hjelpe oss med å forstå operaen. Kategorien er *det sublime (das Erhabene)*. Det sublime ble først beskrevet i det første århundret i en gresk skrift, *Peri hypsous (Om det sublime)*; Sisman, 1993, 13). Skriften ble lenge tilskrevet til Longinus, men anses i dag som en traktat av en ukjent forfatter (ibid.).<sup>37</sup> I traktaten beskriver den ukjente forfatteren det sublime som en meget virkningsfull litteraturgren som karakteriseres av «[...] noe eget storslagent og fremragende

---

<sup>37</sup> Av den grunn benyttes ofte navnet Pseudo-Longinus for å skille skriftens forfatter fra den mer kjente retorikeren på 200-tallet (Sisman, 1993, 13).

[...]» (*Peri hypsous*, 2007, 88). En slik storslagen virkning kan oppstå gjennom en form for sjokk: «Det storslagne overtaler oss ikke når vi hører på – det river oss ut av oss selv.» (id., 88). Men forfatteren legger til at litterær storhet også oppstår i stillhet. Den «opphøyde litteraturen» kan derfor være «[...] et ekko av den store sjel.» (id., 90).

For å beskrive det sublime gir den ukjente forfatteren en rekke eksempler fra antikkens litteratur (særlig Homer), men også fra «jødenes lovgiver», det vil si Det gamle testamentet: «Det var ingen almindelig mann, for han både forsto og gav uttrykk for guddommens makt slik den fortjener. Helt først, i innledningen til sine lover har han skrevet: «'Da sa Gud' – og hva sa han? 'Det bli lys!' Og det ble lys. 'Det bli land!' Og det ble land.» (id., 92). Som vi snart skal se ble bibelutdraget forstått som svært sublimt også i senere tid.

### **7.1. Det skrekkelige sublime: En innvielsesprosess**

Edmund Burke (ref. i Sisman, 1993, 17) skrev i 1757 at alt som har noe fryktelig (*terrible*) over seg, er en kilde til det sublime. Forbindelsen mellom det skrekkelige og det sublime ble senere også tatt opp av filosofen Immanuel Kant. I sin *Kritik der Urteilskraft* (1790) skrev Kant at det i den sublime opplevelsen var en konflikt mellom vår forestillingsevne og vår fornuft (Sisman, 1993, 19). Dette kom av at opplevelsen stiller krav som vår forestillingsevne ikke kan oppnå ved å presentere objekter som menneskesinnet ikke klarer å organisere (Guyer, 1979, ref. i Sisman, 1993, 19).<sup>38</sup> I møte med det sublime oppstår det dermed en følelse av ærefrykt som etter hvert vendes om til en bevissthet omkring det opphøyede i oss selv (fornuften) og vi oppnår dermed en følelse av velbehag (ibid.).

«Jeg er alt som er, hva som var, og hva som blir, og mitt slør har ingen dødelig hevet opp». Sitatet stod skrevet på Thebens Isis-tempelet i antikkens Egypt, og har av filosofen Kant blitt beskrevet som det mest sublime som noen gang har blitt skrevet. Isis er tilslørt og kan bare ses av de innviede. Isis er nemlig som et symbol på en guddommelig allmakt som innebefatter kosmos' helhetlige sannhet, det vil si noe som overstiger forestillingsevnen til et vanlig menneske. Av den grunn er Isis hovedkilden til det sublime (Assmann, 2007, 4).

I likhet med Kant har også dikteren Friedrich Schiller beskrevet Isis som det mest sublime (id., 10). Ifølge Assmann beskrev Schiller da to religioner som eksisterte simultant i den gamle egyptiske kulturen: en polyteistisk folkereligion og en monoteistisk hemmelig religion (*Geheimreligion*) utøvd av det innviede presteskapet som dyrket guddommen Isis. Sarastros maktområde, som i *Die Zauberflöte* tilber gudene Isis og Osiris, kan i den sammen-

---

<sup>38</sup> Ifølge Kant gjør det sublime dette på to måter: gjennom det matematisk sublime (uhyre stor omfang el. størrelse) og det dynamisk sublime (uhyre stor makt el. kraft, naturens kraft). Det matematiske sublime er det som er stort i naturen og som overskrider vår forestillingsevne, og det dynamiske sublime er naturen som en stor kraft som potensielt kan knuse menneskene og slik overvelde oss (f.eks. en storm; se Svendsen, 2015 og Assmann, 2007, 7).

hengen forstås som et bilde på den monoteistiske hemmelige religionen.

Relevansen av Kant/Schillers beskrivelser, må ses i lys av at forskning på Isis-mysteriene var et tema av stor betydning for Wiens frimurerlosjer, da særlig i losjen *Zur Wahren Eintracht* (Assmann, 2005, 119). *Zur Wahren Eintracht* var et viktig sted for forskningen, og Assmann (2007, 18) har vist til at Mozart var oppført i møteprotokollen til et relevant foredrag om de antikke mysteriene: professor Anton Kreils foredrag 16. og 22. april 1785.<sup>39</sup> Mozart var da kjent med frimurerlosjenes mysterieforskning – en mysterieforskning som har en sammenlignbar tematikk med Kants/Schillers beskrivelser av det sublimе og antikkens mysterier. Kants/Schillers beskrivelser har da stor relevans for *Die Zauberflöte* ettersom at *Die Zauberflöte* ifølge Assmann fremstiller et innvielsesritual inn i de antikke egyptiske mysteriene. Bak mysterieritualene (som fremstilt av historikeren Plutark) står tanken om at de som skal innvies må konfronteres med det skrekkelige sublimе (*das schreckliche Erhabene*) for å kunne se sannheten (Isis' omfattende evige visdom og verdensforståelse). Den altomfattende guddommen Isis (sannheten) kan nemlig kun forstås *etter* at man har gått gjennom prøvelsene i de store mysteriene (id., 13).

Det er viktig å bemerke at innvielsen i de store mysteriene i antikken var forbeholdt kommende herskere (Assmann, 2005, 209), og innvielsesritualet har dermed helt klart en politisk funksjon. I operaen er det derfor bare prinsessen Pamina og prinsen Tamino, ikke naturmenneskene Papagena og Papageno, som fullfører hele innvielsesritualet og som så kan se Isis-«tempelet» (se sceneanvisningen på slutten av akt II, scene 28: «[...]»; man ser inngangen til et tempel som er klart belyst. En festlig stillhet. Dette synet må fremstille den mest fullkomne glans.» / «[...]»; *man sieth einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feyerliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen.*), samt korets tekst på det samme stedet: «Triumpf, [...] Isis' innvielse er nå din!» / «*Triumph, [...] Der Isis Weihe ist nun dein!*»). Innvielsens forening av Pamina og Tamino i operaens andre og siste finale, symboliserer da starten på en ny tid hvor dagen og opplysningens sol tilknyttet et innviet herskerpar seirer over overtroens og fordommens natt og mørke.

I mysteriene konfronteres kandidaten som skal innvies med det skrekkelige sublimе (døden) der kontrasten mellom vår forestillingsdrivkraft (det teoretisk sublimе) og drivkraft til å overleve (det praktisk sublimе), driver kandidaten(e) inn i dødsangst (Assmann, 2007, 8). Kandidaten(e) får da en nær-døden-opplevelse idet de går gjennom de store mysteriene (id., 15–16). Slik blir det sublimе en form for «sjokkterapi» som befri kandidaten(e) fra sanse-

---

<sup>39</sup> Enda Mozart ikke var medlem av losjen *Zur Wohltätigkeit*, senere *Zur (neu)gekrönten Hoffnung*, deltok han på noen møter i losjen *Zur Wahren Eintracht* rundt årsskiftet 1784-1785 (Nettl, 1987, 15-16).



verdenen dersom de klarer å stå imot «sjokket» skapt av dødsangsten (id., 9). På samme måte mente også frimurerne på slutten av 1700-tallet at man først måtte innvies i de store mysteriene for å kunne se sannheten (den sublimе guddommen; Assmann, 2007, 12). I deres opptaksritualer er det derfor spor av de antikke mysterieritualene. I de antikke mysteriene foregikk innvielsen i to skritt hvor man først måtte befris fra illusjon og feiltakelse slik at man i det neste steget kunne se sannheten (dvs. Isis; Assmann, 2007, 15).

Som sagt, Assmann mener operaen er en refleksjon av en innvielsesprosess: Nattens dronning representerer da «illusjonen». Desillusjonen skjer i møtet med prestene (se Assmann, 2007, 21). Det videre forløpet i innvielsen til de antikke mysteriene er deretter ifølge Assmann i begynnelsen av akt II hvor den tredje delen av de såkalte «små mysteriene» gjennomgås. Her deltar også Papageno før Tamino, sammen med Pamina, til slutt – her må vi huske at innvielsen var forbeholdt herskere – går gjennom de «store mysteriene». Tamino må da overvinne (II/28) «dødens skrekk» / «*des Todes Schrecken*», og Tamino sier selv at han står ovenfor «skrekkens port»: (II/28) «Her er skrekkens port, / som truer meg med nød og død.» / «*Hier sind die Schreckensporten, / die Noth und Tod mir dräun.*». Assmann (2007, 21) har også vist at det samme gjelder for Pamina idet hun står ovenfor den samme porten, og det synges at (II/28) «Et kvinnfolk [*Weib*], som ikke skyr natten og døden, / er verdig, og blir innviet.» / «*Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, / ist würdig, und wird eingeweiht.*».

Assmann (2007, 22–23) har trukket frem to scener fra operaen hvor han mener det skrekkelige sublimе fremstilles *musikalsk*. Dette er scener hvor karakterene konfronteres med dødsangst slik at de deretter skal oppnå høyere erkjennelse. Eksemplene han har trukket frem er hentet fra II/28, og er den berømte *Geharnischten-Szenen* og fløytemarsjen fra samme sted hvor Pamina og Tamino går gjennom ild og vann. Den berømte musikken til de *Geharnischten* er som kjent en koralbearbeidelse av den protestantiske koralen «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» i Johann Sebastian Bachs musikkstil. Ifølge Assmann (2007, 22) var dette en bevisst fremmedliggjøring av den musikalske stilen.<sup>40</sup> En «fremmed» musikkstil skulle ifølge Assmann artikulere det skrekkelige sublimе. Dette kan også ses i bruken av tromboner som i sekundærlitteraturen (bl.a. av Assmann, 2005, 266–267) har blitt beskrevet som et signum for prestesfæren. Buch (2008, 345) har da påpekt at tre tromboner som dobler sangstemmen slik som i prestekoret i II/20, og i *Geharnischtenzene* (II/28), var en gammel konvensjon i den østerrikske kirkemusikken. Samtidig kan det legges til at den sakrale musikkstilen som sett i *Die Zauberflöte* har en tydelig likhet til Mozarts frimureriske musikk

---

<sup>40</sup> Det må imidlertid understrekes at den sakrale karakteren ved Sarstros og de innviedes musikk ikke er et forsøk på å rekonstruere en historisk musikalsk stil (det er ikke en form for «historisme»; se Kunze, 1984, 631).

komponert til frimurerlosjen han var medlem i (Assmann, 2005, 267). Assmann mener da at Mozart så *Die Zauberflöte* som en gylden mulighet til å videreutvikle denne musikkstilen da han nå fikk tilgang på større midler, deriblant flere profesjonelle musikere, enn det han fikk i frimurerlosjene. Det må også legges til at ved å skape en sakral musikkstil ofte brukt i en formell sakral/høytidelig ramme, «låner» Mozart også den religiøse kirkemusikkens karakter slik at det dannes en høytidelig (sublim) aura rundt Sarastro og de innviede prestene.

Assmann (2005, 290) har spurt hvorvidt operaen i dens samtid ble forstått som et bilde på et innvielsesritual i de egyptiske mysteriene (dvs. som et mysteriespill; *Mysterienspiel*). I sitt svar har han konkludert med at operaen aldri ble forstått som et mysteriespill, og han har derfor spurt hva som var grunnen til at antikkens mysterieteori ble glemt så fort. Han stiller seg spørrende til hvordan en av 1700-tallets mest sentrale idé omkring konflikten mellom offentlighet og hemmelighet, folkereligion og elitereligion (den hemmelige religionen) som resulterte i forståelsen av innvielse som en form for dessillusjon kunne forsvinne i løpet av bare noen få år. Svaret på dette må ifølge Assmann ses i forbindelse med en «borgerliggjøring» av den europeiske kulturen, men også den franske revolusjonen. 1700-tallets mysteriekonsepsjon stod og falt på den opplyste absolutismen (ibid.). Den opplyste absolutismen gav en politisk ramme for hemmelige samfunn, der den grunnet dens sterke ideologiske skille mellom stat og samfunn gjorde det mulig for hemmelige samfunn å oppstå. Assmann har beskrevet at i absolutismen er menneskene «umyndige» ettersom staten og kirka tar den fulle ledelsen, og absolutismen trenger derfor mysterier for at mennesket kan gjenfinne sin frihet eller myndighet. *Die Zauberflöte* ble derimot laget i en overgangsperiode hvor romantikken like etter brakte med seg en post-absolutistisk verden og en ny myte (myten om «nasjonen») erstattet myten om et guddommelig innsatt kongedømme. Dette førte til at den kulturelle rammen mysteriespillet utspilte seg i opphørte, og forståelsen for *Die Zauberflöte* som et bilde på et innvielsesritual forsvant derav med den opplyste absolutismens nedgang.

## **7.2. Det enkle sublime**

I sin interpretasjon av *Die Zauberflöte* har Assmann fokusert på det «skrekkelige sublime», men innledningsvis viste jeg til at *Peri hypsous* også presenterer andre perspektiver av det sublime. Etter mitt syn er disse perspektivene særlig karakteristiske for *Die Zauberflöte*, og det gjelder særlig perspektivet om at det sublime også kan uttrykkes i en «nobel enkelhet». Da 1700-tallet gjenopptok skriften *Peri hypsous* for å forklare bestemte kunstneriske opplevelers makt, ble skriften en kilde for mange troper på det sublime (Sisman, 1993, 13). I 1674 ble det også av den franske dikteren og kritikeren Nicolas Boileau (1636–1711) gjort en differensiering mellom «en sublim *stib*» og «*det* sublime» i innholdsmessig forstand (se Mackensen,

2000, 133). Boileau så da faktisk det (innholdsorienterte) sublime som en *motsetning* til den mer kunstige «sublime» talemåten, og mente derav at det sublime var preget av *enkelthet* (ibid.). For å eksemplifisere dette tok Boileau så vel som estetikk-professoren Friedrich Justus Riedel (nesten hundre år senere, i 1767; 1742–1785) opp den ovenfor siterte passasjen fra bibelens Første Mosebok (1:3; Mackensen, 2000, 134, 143). Riedel skrev da i sin *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*: «Det sublime i passasjen: Gud sa: det skal bli lys og det ble lys, er så stort i seg selv at alle utsmykninger bare ville ødelegge det, eller nedverdige det til en mindre grad. Enkelthet blir her storhet.» (Riedel, 1767, se det tyske originalsitatet i Mackensen, 2000, 143.) Sisman (1993, 14–15) har videre understreket at bibelsitatet ble en standard trope for det sublime. Det samme sitatet ble for eksempel også tatt opp på midten av 1700-tallet av Hugh Blair (1718–1800) i hans *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (publisert i 1783; Sisman, 1993, 15).

I likhet med de presenterte tekstene om det sublime forbinder også leksikonet *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, utgitt av den sveitsiske estetiker og leksikografen Georg Sulzer (1720–1779), fra 1778–1779 det sublime med enkelhet. Under oppslagsordet «sublim» (*Erhaben*) kommer det da til uttrykk en vending mot rokokkokunsten der han setter det overdrevne og unaturlige opp som en motsetning til det sublime (*Erhaben*):

Alt som i dets uttrykk er tungvint og unaturlig, det som viser frem kjølig kalkyle [*Witz*] og kunstighet [*Kunst*], går i mot det sublime; og like som i de moralske handlinger går de som tenker stort [sublimt] alltid den rette veien, mens slue omveier er naturlig for små sjeler, slik er det også i kunstene, hvor sluhet står i motsetning til en stor tankemåte. / *Alles was im Ausdruck schwer und gesucht ist, was Witz und Kunst verräth, ist dem Erhabenen entgegen; und wie in den sittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradesten Weg gehen, da kleinen Seelen listige Umwege natürlich sind, so ist es auch in den Künsten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen ist.* (Sulzer, II, 86.)

Det er relevant at Sulzer i den siterte passasjen drar en forbindelse mellom etikk, det sublime og estetikk. Sulzer viser da til en forbindelse mellom storhet og det å være direkte som en motsetning til sluhet og listighet: «[...] like som i de moralske handlinger går de som tenker stort [sublimt] alltid den strakeste veien, mens slue omveier er naturlige for små sjeler, [...]». Denne motsetningen ser Sulzer også i den følgende leddsetningen i kunst: «[...] slik er det også i kunstene, hvor sluhet står i motsetning til en stor tankemåte.»

Det er også svært viktig å bemerke at Sulzer i sin forståelse av det sublime ser «storsinn» (*Großmut*) som en sublim egenskap: «Slik er storsinn sublimt, som tilgir store krenkelser, slik som Augustus [forholdt seg mot] Cinna, som stod i en sammensvergelse mot ham, [...]» / «*So ist die Großmuth erhaben, die schwere Beleidigungen verzeiht, wie wenn Augustus zum Cinna, der in eine Verschwörung gegen ihn getreten war, [...]*» (Sulzer, II, 79–80).

I sin beskrivelse av det sublime oppgir Sulzer (II, 88) også hva som regnes som det sublimes motsetning. Sulzer nevner da det «svulstige» / «*das Schwülstige*, det «flate» / «*das*

*Platte*», det «falske sublime» / «*das falsche Erhabene*», «det nedre» / «*das Niedrige*», og til slutt det «kjølige», med Sulzers terminologi: *das Frostige*. «Frostig» beskrives da som en kald og stiv («stivfrossen») motsetning til det naturlige, og Sulzer legger vekt på at for å unngå det frostige må man rette oppmerksomheten mot det naturlige da «[...] det frostige alltid har noe unaturlig over seg.» / «[...] *denn jede Art des Frostigen hat etwas unnatürliches.*» (Sulzer, II, 165). Det frostige blir dermed det som overskrider sin natur og det som bruker overdrevne og falske midler i sin fremstilling (Sulzer, II, 164). Temaer som fremstilles på en overdreven måte blir latterlige, likesom morsomme temaer av den samme grunnen blir kjedelige (ibid.).

Jeg har valgt å sitere utdragene fra Sulzers leksikon da de har iøynefallende paralleller til karakterer og handlingsmomenter i *Die Zauberflöte*. I utdragene kan vi se motsetningen mellom Nattens dronnings «slue intriger» / «*listige Umwege*», og Sarastro og presteskapet som er storsinnet og direkte («*die [die] groß denken [gehen] immer den geradesten Weg [...]*»). Vi møter også Nattens dronnings «frostige» karakter, like som begrepet «Großmut» får sitt klassiske uttrykk i Sarastros «*In diesen heil'gen Hallen*». Det må imidlertid legges til at det ikke har blitt bevist at Mozart kjente til sitatene fra Sulzers leksikon, men vi må anta at leksikonet reflekterer datidens «common sense» med tanke på det sublime og dens kobling til etiske og estetiske holdninger. Vi kan derfor anta at denne forbindelsen også eksisterer i *Die Zauberflöte*. Dette er et perspektiv som støttes av Sisman (1993, 15–16) som har vist at Mozart i sine brev uttrykte en lignende forståelse for det sublime som sett hos Blair. Blair skilte (som Boileau) mellom en «sublim stil» og «ekte sublimitet», der den «sublime stilen» (uten hell) forsøkte å bruke et opphøyet og utbrodert språk istedenfor ekte sublimitet som var enkel. Den samme holdningen kan ifølge Sisman også ses i Mozarts «oppdateringer», etter baron van Swietens forespørsel, av Georg Friedrich Händels (1685–1759) musikk. Mozarts arrangement av Händels oratorium *Messiah* ble da av van Swieten i 1789 trolig beskrevet som «sublim» (*erhaben*; se van Swieten, 1789, ref. i Sisman, 1993, 16; Sisman (1993, 92) opplyser imidlertid om at det er tvil knyttet til sitatets autenticitet). Händels kormusikk hadde ifølge Burney også en «monumental enkelhet» (ref. i Sisman, 1993, 16).

Så langt har det blitt lagt vekt på at den sublime stilen er «enkel». I den forbindelse vil jeg minne om den tidligere omtalte europeiske debatten om bruken av det som ofte ble oppfattet som overdreven ornamentikk (her eksemplifisert med koloraturarier). Ornamentikk ble da oppfattet som luksus og utspilte seg i en antifransk holdning. Youell (2012, 59) påpekte da at holdningen ble forsterket i Østerrike grunnet Habsburg-monarkiets forsøk på å importere fransk kultur til Wien på midten av 1700-tallet. Den samme holdningen så vi også ved hoffteateret og i den borgerlige nasjonalteaterbevegelsen hvor det borgerlige publikummet mente

den franske musikkteaterformen ved teateret var «unaturlig» i motsetning til den «edle» tyske kunsten (se den relevante anonyme kildeteksten fra 1783 i Reimer, 2006, 177). Vektleggingen av det edle og det enkle i sublim musikk må derfor forstås i lys av denne kulturpolitiske bakgrunnen. Noe av grunnen til at den musikalske fremstillingen av Sarastro – som kan forstås som et uttrykk for den sublime enkle musikkstilen – trolig ble oppfattet positivt i motsetning til Nattens dronnings artifisielle ornamenterte musikkstil, ligger derav trolig i denne kulturpolitiske bakgrunnen. I dette tilfellet blir det derfor mulig å si at samtidens musikk utvikler seg i tråd med, eller som en reaksjon på, samtidens politikk.

Innledningsvis henviste jeg til en passasje fra *Peri hypsous* som i sin lapidariske enkelhet (særlig) på 1700-tallet var et paradigme for det (enkle) sublime: «'Da sa Gud' [...] 'Det bli lys!' Og det ble lys.» En av de mest inntrykksfulle tonesettingene av denne passasjen er kjent fra Joseph Haydns (1732–1809) oratorium *Die Schöpfung* (*Skapelsen*, 1796–98; frimurere Gottfried van Swieten var involvert i utarbeidelsen av librettoen). Ifølge Sisman (1993, 16) var Haydns tonesetting av dette bibelsitatet et gjenkjennelig symbol på det sublime: i overgangen fra lys til mørke, over ordet «lys» (*Licht*), presenterer Haydn lytteren – etter en lang orkestercrescendo – med en overveldende C-dur tutti-innsats med en tydelig kortfattethet og enkelhet som skaper en følelse av ærefrykt og respekt.

Et lignende eksempel som hørt i Haydns *Die Schöpfung* forekommer også i Mozarts *Die Zauberflöte* – 7 år før *Die Schöpfung*.<sup>41</sup> Ved slutten av andre akt kunngjør Sarastro: (II/30) «Solens stråler fordriver natten, [...]» / «*Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, [...]*». Schikaneders sceneanvisninger krever da at (II/30) «Straks forvandler hele teateret seg til en sol.» / «*Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne.*». I likhet med *Die Schöpfung* artikuleres overgangen fra lys til mørke med en storslagen tutti-innsats med enkle, men mektige, klangsoyler, og det musikalske uttrykket kan grunnet dets enkelhet og storslagenhet forstås som et sublimt visuelt og musikalsk øyeblikk. Her kan det også være interessant å vise til den britiske politiske filosofen Edmund Burkes *The sublime and beautiful* (1796, 83–84) hvor han har beskrevet lysets sublimitet. Burkes beskrivelse har klare paralleller til denne scenen hvor teateret blir «en sol», og kunne like gjerne vært en beskrivelse av scenen. I sin beskrivelse har Burke skrevet at for at noe skal være sublimt, må det gjøre sterkt inntrykk på sinnet. Lyset i seg selv er for alminnelig til at det kan gjøre et slikt inntrykk, men han legger til at *solens lys* har denne egenskapen: «But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it over-powers the sense, is a very great idea.» (Burke, 1796, 83). Enda mer interessant er hans uttalelse om at: «A quick transition from light to

---

<sup>41</sup> *Die Schöpfung* ble komponert mellom 1796-1798, og først fremført i Wien 29. og 30. april 1798.

darkness, or from darkness to light, has yet greater effect.» (ibid.). Han har imidlertid forklart at mørket produserer flere sublime ideer enn lyset, men også at lyset kan ha samme virkning som mørket dersom det er ekstremt lys som overgår synssansene: «Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness.» (id., 84). Burkes beskrivelser er da i prinsipp det samme som skjer i avslutnings-scenen i *Die Zauberflöte*. Solens lys fortrenger natten, fyller teateret, og stråler med full glans gjennom storslagne klang søyler i en homofon satsteknikk med tutti orkester og kor. I lys av disse beskrivelsene mener jeg derfor at scenen er et svært tydelig uttrykk for det sublime, og da det er i forbindelse med Sarastro – som representant for lysets og solens maktområde – bortvisningen av natten finner sted, blir også Sarastro en sublim karakter.

Den omtalte scenen representerer, som tidligere antydte, også en politisk utopi hvor lyset fortrenger mørket og hvor opplysningens sol kan forstås som statens oppreisning gjennom opplysning og fjerning av overtro. Scenen er slik *den* sentrale scenen i operaen, hvor den kontrasterende konflikten mellom lys og mørke oppheves. Det må også legges til at en soloppgang er en stor naturkraft som overstiger vår forestillingsevne, og Pamina og Tamino, men også publikum, oppnår dermed i tråd med Kant en bevissthet omkring fornuften i oss selv idet de konfronteres med det sublime. Husker vi også tilbake til det som ble beskrevet om Isis, der hun blant annet ble beskrevet som «naturens mor» og en kilde til det sublime, er dette et øyeblikk hvor ikke bare Pamina og Tamino, men hele publikummet ser sannheten: Isis.

### 7.3. Sarastro og det sublime

I et brev Mozart skrev til sin kone Constanze 8. og 9. oktober 1791, går det frem at Mozart trolig så for seg en høytidelig karakter ved de innviedes musikk. I brevet forteller han om et besøk i teateret for å høre *Die Zauberflöte*, og han forteller om en mann som ifølge Mozart ikke forstod det *høytidelige* i musikken:

N.N.s [...(ca. 3 ugjenkjennelige ord)] hadde en *Losje* i kveld. – [...(ca. 4 ugjenkjennelige ord)]. N.N.s [...(ca. 7 ugjenkjennelig ord)] viste sitt bifall for alt sammen meget sterkt, men han, den allvitende, viste seg som en dum bonde [*den bayern*], at jeg ikke kunne bli værende, ellers så hadde jeg måtte kalle han et esel; – Ulykkeligvis var jeg der inne akkurat idet andre akt begynte, altså under den høytidelige [*feyerlichen*] scenen. – han lo av alt; til å begynne med hadde jeg tålmodighet til å gjøre han oppmerksom på noen replikker, men – han lo av alt; – da ble det for mye for meg – jeg kalte han *Papageno*, og gikk bort – jeg tror derimot ikke at denne idioten [*der Dalk*] forstod det. / N.N.'s [...(ca. 3 Wörter unkenntlich)] hatten heute eine Loge. – [...(ca. 4 Wörter unkenntlich)]. N.N.'s [...(ca. 7 Wörter unkenntlich)] zeugten über alles recht sehr ihren beifall, aber Er, der allwissende, zeigte so sehr den *bayern*, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heissen müssen; – Unglückseeligerweise war ich eben drinnen als der 2.<sup>te</sup> Akt anfieng, folglich bey feyerlichen Scene. – er belachte alles; anfangs hatte ich gedult genug ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein – er belachte alles; – da wards mir nun zu viel – ich heiss ihn *Papageno*, und gieng fort – ich glaube aber nicht daß er der dalk verstanden hat. (Mozart, 1791.)

I brevet beskriver Mozart starten av akt II som «feyerlichen Scene». «Feyerlich» kan oversettes til «høytidelig», og ut i fra hans sterke reaksjon på at mannen lo av «alt», går det frem at Mozart tok scenen på alvor, samt vektla at dens høytidelige element skulle bli forstått.

Nedenfor skal jeg analysere Sarastros arie «In diesen heil'gen Hallen» – en «arie» med en svært oversiktlig lied-aktig form. Noen kjennetegn er da symmetrisk og periodisk frasestruktur, samt symmetriske og avbalanserte fraser. Harmonikken i arien er diatonisk, og det er kun unntaksvis at det benyttes andre akkorder enn tonika, subdominantens submediant og dominant. Harmonisk enkelhet bestemmer dermed ariens musikalske stil (se også Assmann, 2005, 267; den samme stilistiske holdningen er også gjeldende i Sarastros andre arie «O Isis und Osiris» i II/1). Vokalstemmen i arien er også overveiende diatonisk, og har kun noen små ornamenteringer. I ariens B-del (t. 11–15) går derimot Sarastro over til en mer arios holdning, før han til slutt i B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen (t. 16–28) ender opp i en absolutt «enkelhet»: en nesten resitativisk vokalstil som kun støtter seg på ariens hovedfunksjonstoner. (Sangeren overtar bassfunksjonen idet instrumentene spiller hovedmelodien i sluttaktene.) I sin enkelhet virker Sarastros arie dermed som en diametralt stilistisk motsetning til Nattens dronnings arier. Det er derfor nødvendig å forklare hvorfor Mozart valgte denne iøynefallende enkelheten til den musikalske karakteriseringen av en av operaens sterkeste karakterer.

I sin bok *Mozarts Opern* har Kunze (1984, 557) sammenlignet Papagenos lieder med Nattens dronnings arier. Kunze har da beskrevet at enda Nattens dronnings arier «tar i bruk alle komponistens og sangens kunster», er hun ikke mer kunstferdig enn Papagenos lieder.<sup>42</sup> Dette utsagnet kan etter min mening også forstås i forbindelse med Sarastros arier, noe som støttes av Kunzes (1984, 558) beskrivelse av «In diesen heil'gen Hallen». Her mener Kunze at den innholdsmessige patosen i Sarastros arie formidles på en *sublim* måte til tross for at arien er mer en strofisk lied enn en arie: «[...] sågar Sarastros arie 'In disen heil'gen Hallen' (nr. 15), egentlig er lied-aktig og ikke arie-aktig. Den innholdsmessige ilagte patosen, det statuariske fremstår som formalt tilbaketrukket ut i fra den tostrofige liedens sammenlagte tale-holdningen [*Redegestus*], er riktignok en lied som på en 'sublim' [*erhabene*] måte, er utenkelig fjernt i fra liedens norm.» (Se det tyske originalsitatet i Kunze, 1984, 558.) Ifølge Kunze (1984, 557) er det tilsynelatende enkle derav ikke noe mindre kunstferdig enn det tilsynelatende komplekse.<sup>43</sup> Dette er en holdning som også kan ses hos Berry (2007, 336) som tar oss enda nærmere en interpretasjon av ariens karakter med bemerkningen om at «stor kunst» kan være *tilsynelatende* enkel: «Nobility as well as *naïveté* can reside in simplicity; great art, moreover, can lie in the *appearance* of simplicity, often deriving from musical sources most 'unfolklorish'». Kunze og Berry henviser da med blick på Sarastros arie, til en

<sup>42</sup> «Weil die beiden Arien der Königin der Nacht alle Kunst des Komponisten und des Gesangs aufbieten, sind sie doch nicht kunstvoller als die Papageno-Lieder, [...]» (Kunze, 1984, 557).

<sup>43</sup> «Das scheinbar Einfache ist, wie noch zu zeigen sein wird, nicht weniger kunstvoll wie das auch nach außen hin Komplexe.» (Kunze, 1984, 557.)

forbindelse mellom «enkelthet» og det «noble» – en forbindelse som også er synlig i Mozarts samtids diskurs om «det sublime» (*das Erhabene*).

For å gi en representativ beskrivelse av sentrale aspekt ved begrepet «det sublime» i andre halvdel av 1700-tallet, vil jeg igjen gå til Sulzers leksikon. I artiklene under oppslagsord som for eksempel «sublim» / «*Erhaben*», «høytidelig» / «*Feierlich*», «naturlig» / «*Natürlich*» og «natur» / «*Natur*» finner vi en estetisk-moralsk diskurs om det sublime som blant annet er forbundet med en moralsk dimensjon. Det er da mulig å snakke om et «sublimt storsinn», og Sarastros karakter kan uten tvil stå som paradigmatisk for et «sublimt storsinn», særlig i hans arie «In diesen heil'gen Hallen». I artikkelen «*Erhaben*» har Sulzer skrevet at når vi stilles ovenfor noe som overgår vår forestillingsevne, kan det sublime oppstå i menneskesinnet:

Derfor oppstår det sublime [*das Erhabene*] i sinnet, i karakterene, i handlingene og også i følelsens [*der Empfindung*] livløse ideer. Følelsene av ære, rettskaffenhet, [og] kjærlighet til fedrelandet kan være så sterk, at de vekker vår beundring; og så snart kaller vi dem sublime [*erhaben*]. **Slik er storsinnethet [Großmuth] sublimt** [min utheving], [...] / *Daher entsteht das Erhabene in den Gesinnungen, in den Charakteren, in den Handlungen und auch in den leblosen Gegenständen der Empfindung. Die Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können so stark sein, daß sie unsre Bewunderung erweken; und alsdenn nennen wir sie erhaben. So ist die Großmuth erhaben* [min utheving], [...] (Sulzer, II, 79–80).

I artiklene er det også mulig å se en forbindelse mellom det sublime og begrepet «enkelthet». (Enkelthet utviklet seg til et sentralt estetisk begrep i andre halvdel av 1700-tallet, som da vendte seg bort fra barokkens estetikk og mot den klassiske stilens nye verdihorisont.) I definisjonen av sublime holdninger som jeg allerede har sitert ovenfor (s. 51–52), beskrives det da blant annet et direkte forhold mellom det enkle og det sublime:

En gjenstand [et tema], som i sitt vesen er stort [*groß*], trenger bare nevnes og settes i et klart lys uten all utsmykning for at det skal skape et sterkt inntrykk; [der] hvor det er snakk om slike [temaer] kan ikke uttrykket være enkelt nok, som det ble bemerket allerede på et annet sted og i en større sammenheng. / *Ein Gegenstand, der in seinem Wesen groß ist, darf nur genannt, und ohne allen Schmuck in ein klares Licht gesetzt werden, um einen starken Eindruck zu machen; wo von solchen die Rede ist, da kann der Ausdruck nicht einfach genug seyn, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden.* (Sulzer, II, 86.)

Sulzer (II, 86–87) skriver her også at det sublime blant annet kan fremstilles gjennom en bestemt høytidelig tone:

Vi bemerker at egenarten i uttrykket av det sublime i imaginasjonen [*das Erhabene der Vorstellung*] kan frembringes på to måter; 1) derigjennom, at ideer [*Vorstellungen*], [og] dens storhet [*Größe*] [som] vi ikke kan fatte ved hjelp av avledede begrep [*abgezogene Begriffe*], blir presentert som stor og sublim [*Erhaben*] gjennom fremstillingen; 2) [derigjennom] at den høytidelige eller livlige [*feierliche oder lebhaft*] tonen provoserer og samtidig tvinger oss til å forestille oss tingene som store. Begge [perspektivene] fortjener en nærmere betraktning. / *Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdrucks das Erhabene der Vorstellung auf eine doppelte Weise herausbringen kann; 1) dadurch, daß Vorstellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht fassen, durch die Entwicklung groß und erhaben erscheinen; 2) daß der feierliche oder lebhaft Ton uns reizt und gleichsam zwingt, uns die Sachen groß vorzustellen. Beides verdient eine nähere Betrachtung.* (Sulzer, II, 86–87.)

En slik høytidelig tone finnes ifølge Sulzer (II, 87) i den greske tragediens diktning, samt i den tyske forfatteren Friedrich Gottlieb Klopstocks *Messias*. Klopstock beskrives da som den som best har truffet denne høytidelige tonen: «Ingen annen har noen gang truffet denne [høytidelige] tonen så fullstendig og mangfoldig som Klopstock, som deri alene kan



tjene som modell.» (Sulzer, II, 133).<sup>44</sup> Sulzer (II, 133) legger til at en slik høytidelig tone er en spesiell form for det sublime.<sup>45</sup> Jeg vil derav argumentere for at det også er en slik sublim høytidelig tone i Sarastros og de innviedes musikk. Dette kommer frem gjennom den ovenfor beskrevne enkelheten, samt gjennom en kvasi-«sakral» karakter på Sarastros og de innviedes musikk. Den sakrale karakteren kommer blant annet til uttrykk i den forholdsvis enkle harmonikken, den nevnte syllabisk tekstbehandlingen, den prinsipielt homofone satsteknikken, og den lied-aktige stilen som i prinsipp minner om stilen til den barokke protestantiske koralen (se også IV.7.1.).

Enda musikken til Sarastro og de innviede prestene kan omtales som sublim, må det presiseres at det er lite sannsynlig at Mozart bevisst hadde som mål å danne en høytidelig karakter med utgangspunkt i Sulzers beskrivelse av hvordan det sublime kan uttrykkes. Det som derimot *er* tilfellet, er at den estetiske kategorien som det sublime utgjør er viktig for å forstå hvorfor Mozart har valgt en slik pseudo-kirkelig musikkstil til Sarastro og de innviede. En kirkelig musikkstil betyr ikke nødvendigvis sublim musikk, men som det har blitt påpekt skaper musikkstilen noe ukjent og fremmed som skiller seg fra de øvrige musikalske stilene i *Die Zauberflöte*. Musikken representerer slik noe annerledes, og er i tråd med samtidens musikkestetiske krav om enkelhet. Enkelhet ble forstått som naturlig, og det naturlige, som det frostiges, unaturliges og artifisielles antonym, var den klassiske stilens sentrale idé. Samtidig ble også det naturlig enkle forstått som et uttrykk for det sublime, og med bakgrunn i Mozarts forståelse for samtidens musikalske språk og musikkestetikk, har trolig musikken til Sarastro og de innviede betydd naturlig og sublim også for Mozart.

---

<sup>44</sup> «Niemand hat jemals diesen Ton so völlig und so mannigfaltig getroffen als Klopstock, der darin allein zum Muster dienen kann.» (Sulzer, II, 133.)

<sup>45</sup> «Im ersteren Fall ist es [das Feierliche] eine besondere Gattung des Erhabenen, [...]» (Sulzer, II, 133).

## V. Estetikk og politikk i *Die Zauberflöte*: To case-studier

Da det i den foreliggende konteksten ikke er mulig å behandle musikken i hele *Die Zauberflöte* og alle dens karakterer, har jeg valgt to arier som eksemplifiserer en konfrontasjon av to politiske holdninger. Denne dualiteten gjenspeiles blant annet på et musikalsk plan, og de valgte ariene er representative for midlene Mozart tar i bruk for å gi en musikalsk fremstilling av den nevnte dualiteten. De valgte ariene er Nattens dronnings «Der Hölle Rache» (II/8), og Sarastros «In diesen heil'gen Hallen» (II/12).

### 1. «Der Hölle Rache» (Nattens dronning)

Nattens dronnings andre arie, «Der Hölle Rache» (II/8), er en storslagen – og kanskje verdens meste kjente – koloraturarie hvor publikum for første gang i operaen blir konfrontert med hennes sanne karakter og grunnaffekter. I arien er det en fortvilet og rasende dronning og mor, som beordrer datteren Pamina til å drepe Sarastro slik at hun kan bringe Den syvfoldige solkretsen tilbake i Nattens dronnings besittelse. «Der Hölle Rache» fremstiller slik Nattens dronning som en realpolitiker som fører en manipulativ maktpolitikk – i dette tilfelle også ovenfor sin egen datter. Manipulasjon blir da, sammen med hevn og kompromissløshet, hennes mest sentrale egenskaper, og de er viktige for forståelsen av hvordan hennes arier inngår i artikuleringen av det politiske innholdet i *Die Zauberflöte*.

«Der Hölle Rache» er en kontrast til Nattens dronnings første resitativ og arie, «O zittre nicht» (I/6), hvor hennes ekte affekter i større grad holdes skjult. Pamina ble tatt fra Nattens dronning uten hennes samtykke da hennes ektemann døde, og i «O zittre nicht» møter vi derav en sørgende mor som har blitt frarøvet sin datter. Enda det er forståelig at hun som mor ønsker å få datteren tilbake, er det, som sagt, ikke hennes egentlige motivasjon. I «O zittre nicht» går det nemlig *også* frem at hun ikke vil gi slipp på sin manipulative strategi og politiske mål. I arien forsøker hun ikke bare å få Tamino til å bringe Pamina tilbake til henne, men hun beskriver også Sarastro som grusom, «Bösewicht», og som en kidnapper. Arien kan derav forstås som et manipulativt forsøk på å vinne Taminos medlidenhet, samt «lydighet», og den bakenforliggende motivasjonen er derfor fremdeles hennes maktpolitiske mål.

Resitativet og arien «O zittre nicht» kan også forstås som et eksempel på den omtalte hoff-dissimulasjonen som beskrevet av Borchmeyer (1992, 179, 199) i presentasjonen av Nattens dronnings maktområde. Nattens dronning benytter da sine affekter og «lidelse» til å føre en uærlig politikk som går i mot Kants beskrevne sannhetsappell (se IV.4.1). I «O zittre nicht» forsøker hun derfor – som ved hoffet – å opprettholde en falsk «maske» for å klare å nå sine mål.

### 1.1. Tekstinnhold og -interpretasjon

Nattens dronning innleder «Der Hölle Rache» med et stort sinne: «Helvetes hevn koker i mitt hjerte, [...]» / «*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, [...]*». Deretter befaler hun døden og fortvilelsen til å «flamme», det vil si ødelegge det som befinner seg rundt henne: «[...], død og fortvilelse skal flamme rundt meg her!» / «*[...], Tod und Verzweiflung flammet um mich her!*». Etter de to første versene gir hun så datteren Pamina ordren om å drepe Sarastro. Dette er en maktpolitisk motivert ordre da Nattens dronning håper å kunne ta makten dersom hun klarer å drepe Sarastro. I tillegg er ordren formulert som en betingelse, der hun like etter i vers 4 truer med å avskrive Pamina som sin egen datter dersom hun ikke dreper Sarastro: «[...], så er du aldri mer min datter.» / «*[...], so bist du meine Tochter nimmermehr.*». Dette er et eksempel på inhuman utpressing feilplassert i et familieforhold: som realpolitiker er Nattens dronning villig til å gjøre nærmest hva som helst for å få makten, til og med ofre sin egen datter. I arien bryter hun derav med naturens bånd, det vil si hennes naturlige kjærlighetsforbindelse til datteren: «[...], alle naturens bånd skal slås i stykker, [...]» / «*[...], zertrümmert [seien] alle Bande der Natur, [...]*».

For å forstå hva det vil innebære å bryte med naturens bånd, må en mors ofring av eget barn forstås som en handling i strid med naturens lover. Et slikt brudd ville imidlertid av flere grunner blitt oppfattet som svært oppsiktsvekkende på 1700-tallet. Århundret kjennetegnes med en stor begeistring for naturen, og var tiden hvor filosofer som Rousseau og Diderot ved midten av århundret etterlyste en tilbakegang til naturen og uaffektet ærlighet (Assmann, 2007, 3; Youell, 2012, 58). Fokuset på det naturlige fikk da svært stor innflytelse på kunst hvor det naturlige og det enkle ble den klassiske stilens sentrale idé. Etterligning av naturen ble slik kunstens maksime, og i Johann Georg Sulzers leksikon *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, tredje del, fra 1779, kan vi derfor under oppslagsordet «natur» / «*Natur*» blant annet lese at naturen er alle kunstneres lærer og veiviser, og at alle kunstverk som er fullkomne, utvungne, og har god sammenheng som om at det var naturen selv som hadde laget dem, er naturlige.<sup>46</sup> Naturen ble ansett som «den høyeste visdommen selv» som i alle dens mål oppnådde «fullkommenhet».<sup>47</sup> Naturen og det naturlige var da helt sentralt i 1700-tallets estetikk, og da Nattens dronning bryter med naturens bånd, kan hun sies å gå i mot et sentralt element i samtidens etikk, men også estetikk.

Da Nattens dronning fremviser uønskede affekter som hevn og mangel på sinns-

<sup>46</sup> «Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; [...]» (Sulzer, III, 302). / «Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Überfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennt man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhangen ist, als wenn die Natur selbst es gemacht hätte.» (Sulzer, III, 302-303.)

<sup>47</sup> «In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahm höchst richtig, und ganz vollkommen ist.» (Sulzer, III, 302.)

kontroll, har Mozart valgt å gi henne en «utdatert» barokk musikalsk stil som kan beskrives som artifiisiell, unaturlig, eller med Sulzers terminologi «frostig» («kjølig»). I det følgende vil jeg vise hvordan Nattens dronnings grunnaffekter artikuleres på et musikalsk og tekstlig plan.

## 1.2. Tekstform

Teksten består av én strofe med åtte vers hvor versemålet følger et jambisk pentameter (*fünfhebige Jamben*), det vil si hvert vers har fem aksentuerte stavelser som alternerer med uaksentuerte stavelser – «Hebungen» og «Senkungen» som det heter i dagens i tyske terminologi. En slik regelmessig alternasjon mellom aksentuerte og ikke-aksentuerte stavelser ble av Martin Optiz i *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) satt opp som krav for tysk diktning (Burdorf, 1995, 84). Optiz bok ble senere normgivende for den tyske diktningen (ibid.), og den var fremdeles aktuell for *Die Zauberflötes* libretto. Versemålet i teksten veksler også annenhver vers mellom fem aksenter og en ubetont stavelse (*weibliche Endung*), og fem aksenter uten den ekstra ubetonte stavelsen (*männliche Endung*).

I tillegg til regelmessig alternasjon mellom aksentuerte og ikke-aksentuerte stavelser, består strofen også av enderim satt sammen som kryssrim (abab cdcd). Rimskjemaet henviser da til en prinsipiell todeling av strofen i to ganger fire vers, og bidrar dermed til å danne en regelmessig og forutsigbar formstruktur i et fast versemål. Tekstformen legger imidlertid ikke opp til en musikalsk da capo-form, det vil si at den ikke har da capo-ariens todelte tekststruktur med et kontrasterende tekstinnhold:

V.		1		2		3		4		5		S.	R.
	v	/	v	/	v	/	v	/	v	/	v		
1	Der	<b>Höl-</b>	-le	<b>Ra-</b>	-che	<b>kocht</b>	in	<b>mei-</b>	-nem	<b>Her-</b>	-zen,	5w	a
2	<b>Tod</b>	und	Ver-	<b>-zweif-</b>	-lung	<b>flam-</b>	-met	<b>um</b>	mich	<b>her!</b>		5m	b
3	Fühlt	<b>nicht</b>	durch	<b>dich</b>	Sa-	<b>-ras-</b>	-tro	<b>To-</b>	-des-	<b>-schmer-</b>	-zen,	5w	a
4	so	<b>bist</b>	du	<b>mei-</b>	-ne	<b>Toch-</b>	-ter	<b>nim-</b>	-mer-	<b>-mehr.</b>		5m	b
5	Ver-	<b>-stos-</b>	-sen	<b>sei</b>	auf	<b>e-</b>	-wig	<b>und</b>	ver-	<b>-las-</b>	-sen,	5w	c
6	zer-	<b>-träum-</b>	-mert	<b>al-</b>	-le	<b>Ban-</b>	-de	<b>der</b>	Na-	<b>-tur,</b>		5m	d
7	wenn	<b>nicht</b>	durch	<b>dich</b>	Sa-	<b>-ras-</b>	-tro	<b>wird</b>	er-	<b>-blas-</b>	-sen!	5w	c
8	Hört,	<b>Ra-</b>	-che,	<b>-Göt-</b>	-ter! –	<b>Hört</b>	der	<b>Mut-</b>	-ter	<b>Schwur.</b>		5m	d

V. = vers, S. = aksentskjema, R. = rim, v = *Senkung* (ubetont stavelse), / = *Hebung* (betont stavelse)

Eks. 2: «Der Hölle Rache», tekstform.

Strofeformen i «Der Hölle Rache» var ikke en ukjent form i opplysningstidens tyskspråklige lyrikk, men den ble for det meste brukt tidlig på 1700-tallet, og var mindre brukt etter 1770 (Frank, 1980, 668–670). Zech (1995, 296) har også bemerket at tekststrukturen ligner på en gammel italiensk diktform kalt *siziliane*. Dette var en form som var godt utbredt i italienske tonesettinger fra 1300–1600-tallet, og ifølge Zech var det trolig gjennom denne forbindelsen den fant veien inn i *Die Zauberflöte*. I den tyske diktningen utbredte formen seg først gjennom gjenoppdagelsen av den tyske dikteren Friedrich Rückert (1788–1866; hans dikt ble bl.a.

tonesatt av Robert Schumann og Gustav Mahler). Tekstens noe «umoderne» form samsvarer dermed med Nattens dronnings «umoderne» musikkstil.

Tekstens fast alternerende versemål åpner for at librettisten kan endre på et ords naturlige aksent, samt fremheve enkelte ord og slik understreke dets/deres betydning. I «Der Hölle Rache» skjer dette i vers 2 på ordet «død» / «*Tod*». Her erstattes den jambiske versfoten («*Tod und Verzwéiflung*») med en daktyl (– v v): «*Tód und Ver[zwéiflung]*». I verset er konjunksjonen «und» semantisk vesentlig svakere enn det innholdstunge substantivet «*Tod*». Den formalt svake stavelsen «*Tod*» får da en aksent, og versets regelmessige alternasjon oppheves i tråd med tekstens betydning. Slike endringer i versemålet omtales som *Tonbeugung* (Burdorf, 1995, 60). I det ovenfor omtalte eksempelet skaper *Tonbeugungen* en ekspressiv effekt ved at den blir en kontrast til det ellers faste versemålet. Mozart ble dermed nødt til å ta stilling til om han ville opprettholde *Tonbeugungen*, eller følge det faste versemålet. Tekstens jambiske versemål legger nemlig i utgangspunktet opp til en melodisk frase med opptakt, men *Tonbeugungen* fjerner iblant denne opptakten. Som vi skal se (V.1.5.) tonesatte Mozart «*Tod*» i tråd med Schikaneders *Tonbeugung*, og ikke strofens fast alternerende versemål. Dette tyder på at Mozart, i likhet med Schikaneder, ønsket å benytte *Tonbeugungen* som en del av sin artikulering av Nattens dronnings karakter. (De aktive verbene «*fühlt*» og «*hört*» i starten av vers 3 og 8 kan trolig også ha blitt forstått av Schikaneder som *Tonbeugungen*, men her er forholdet til konteksten mindre entydig enn ved ordet «*Tod*». Se diskusjonen i V.1.5.)

Som det gikk frem ovenfor kan *Tonbeugungen* betraktes som et poetisk uttrykk for Nattens dronnings sinnstilstand: hennes mangel på sinnskontroll grunnet hennes ukontrollerte sinne, tilsvarer hennes brudd med tekstens regelmessige versemål. Sett i et større perspektiv inngår dermed *Tonbeugungen* i artikuleringen av Nattens dronnings dyds- og verdigrunnlag som en kontrast til Sarastro. Den er da også ett av mange virkemidler som tas i bruk for å artikulere innholdet i operaen, samt det ideelle menneskets dyds- og verdigrunnlag.

### **1.3. Musikalsk form**

Nattens dronnings musikalske stil står på mange måter i en opera seria-tradisjon. Et eksempel er den berømte lange koloraturen i «Der Hölle Rache» som i dag står som et paradigme for opera seriaens virtuose (og antikverte) sangstil. I tillegg vil det også med bakgrunn i ariens referanser til opera seria, også være mulig å anta at Mozart ville valgt å bruke opera seriaens vanligste arieform: da capo-arien. Mozart valgte derimot en gjennomkomponert fragmentarisk formstruktur, og som med ariens koloratur, var det trolig ikke et mål å lage en «autentisk» opera seria koloraturarie. Den musikalske stilen brukt til å karakterisere Nattens dronning skal

kun gi et *inntrykk* av, og en *assosiasjon* til, opera seria-tradisjonen. Dette kommer av at ariens formstruktur er med på å fremstille hennes grunnaffekter og karakter, og av den grunn er det flere forhold som tilsier at en da *capo-arie* ville vært upassende.

Da *capo-arien* har en svært stilisert form med tydelig adskilte og kontrasterende form-deler i en musikalsk ABA-struktur. Dette gir et formskjema hvor den første A-delen etablerer en affekt som like etter kontrasteres i en modulerende B-del, og hvor en ornamentert da *capo* av A-delen etterfølger B-delen for å gjenopprette balanse i arien. Formens svært faste struktur gir slik lite spillerom for dynamiske karakterer – karakterene er i prinsipp ofte statiske stereotyper i opera seria (Wunderlich, 2009, 15). I tillegg kan også stabiliseringen av A-delen leses som et uttrykk for affektene underordning under hoffsamfunnets regler: da *capo-formen* er en stilisert diskurs over affektene som må kontrolleres i det høviske samfunnet, og ikke en realistisk gjengivelse av karakterenes følelser.

Her kan det være nyttig å se på den tysk-britiske sosiologen Norbert Elias' (1983, ref. i Leopold, 1992, 23) beskrivelse av mennesker som levde ved hoffet: «hoffmennesker». Elias var en av de første som forsøkte å forstå menneskenes liv ved hoffet på deres premisser og med utgangspunkt i deres egen samtid (Leopold, 1992, 23). I sin beskrivelse av hoffmennesket viste Elias at selvbeherskelse og distansering var prinsipper som gjaldt som formål i seg selv ved hoffet. Dette er svært relevant for forståelsen av da *capo-ariens* opprinnelige funksjon i opera seria; formen viser hvordan hoffmennesket skulle håndtere den aktuelle affektsituasjonen for å bevare fatningen (id., 26.). Som beskrevet av Elias var det ikke et skille mellom det offentlige og det private livet; det offentlige påvirket det private, og det private påvirket det offentlige. Videre har Elias beskrevet at ettersom en persons stilling ved hoffet var viktigere enn personens kunnskap og penger, var det helt avgjørende at personen kunne kontrollere sine affekter, samt distansere seg fra andre mennesker for å kunne beholde sin posisjon ved hoffet. Selvbeherskelse blir slik et nøkkelord i forståelsen av hoffmennesket.

Selvbeherskelse er imidlertid ikke bare viktig for å forstå hoffmennesket. Leopold (1992, 24) har nemlig understreket at Elias' beskrivelse av hoffsamfunnet også gjelder for opera seriaens dramaturgi. Leopold mener rollehierarkiet er et bilde på hoffets rangordning, og han har forklart at som ved hoffet, var det i opera seria en sammenblanding av kjærlighetsintriger og stat – det private og det offentlige knyttes sammen både ved hoffet og på scenen. I den forbindelse er det viktig å huske at opera seria primært var en operaform *ved* og *for* hoffet, og da *capo-arien* fikk da en viktig musikalsk funksjon da den var med på å artikulere forbindelsen mellom opera og hoffet med dets krav om selvbeherskelse og distansering.

Tar vi et kort tilbakeblikk på beskrivelsen av Nattens dronnings grunnaffekter, vil vi se

at de på ingen måte uttrykker selvbeherskelse. I «Der Hölle Rache» fremvises ukontrollert sinne, hevn, raseri og artifizialitet, og da *capo-ariens* formstruktur som artikulere selvbeherskelse, er derfor ikke tjenlig til å artikulere hennes karakter. Dette må imidlertid ikke misforstås som at det ikke var sinnearier i opera seria. Forskjellen er derimot at i opera seriaens da *capo-arie*, holdes sinne og øvrige affekter innenfor en kontrollert, forutsigbar og stilisert ramme som legger føringer for affektens utfoldelse. Hver musikalske del har da én affekt, og ikke mange skiftende affekter og emosjonelle utbrudd som i «Der Hölle Rache».

Som det gikk frem ovenfor, overholder ikke Nattens dronning da *capo-ariens* krav om selvbeherskelse. Hun har brutt med naturens bånd, og det er dermed ikke noe som holder henne igjen. Mozarts valg av en gjennomkomponert fri form, kan derfor ses som et bevisst valg for å artikulere hennes grunnaffekter.<sup>48</sup> En slik form lar Mozart fremheve det uforutsigbare ved Nattens dronnings karakter ved at han til en hver tid kan endre musikken i henhold til tekstens innhold. I tillegg kan det, som påpekt av Zech (1995, 304), legges til at en opera seria-arie i fra hofftradisjonen ville skapt en negativ – eller med Zechs ord «allergisk» – reaksjon blant Mozarts borgerlige publikum. Av den grunn var det derfor nok å referere til da *capo-ariens* estetikk, uten å benytte den etter alle dens tradisjonelle formregler for at publikum skulle oppleve Nattens dronning som en «slem kvinne» / «*böse Frau*» (ibid.).

For å få en fullstendig forståelse for Mozarts formvalg, må det legges til at Mozart knapt benyttet en fullstendig da *capo-form* etter 1780 (Döhring, 1968/70, 70). Mozarts arier forholdt seg nemlig stadig friere til de tradisjonelle formtypene, og han benyttet kun en streng da *capo-form* i Titus' arie «Se all'impero, amici dei» fra *La clemenza di Tito* og Idomeneos arie «Fuor del mar ho un mar in seno» fra *Idomeneo* (id., 69; Leopold, 1992, 30). Disse ariene omhandler selvkontroll, og Leopold (1992, 30) mener derfor at Mozart tok et bevisst valg for å artikulere karakterenes sjelstilstand. Ariene er da et eksempel på at Mozart hadde et svært reflektert forhold til valg av form, noe som åpenbart også var tilfellet i «Der Hölle Rache».

I diskusjonen om form i litteraturen om «Der Hölle Rache», beskrives ariens form ofte med en terminologi fra sonatesatsformen. Et eksempel er Zech (1995, 297) som har argumentert for at arien har en tredelt form med en forkortet reprise. Zech mener at de fire første versene utgjør en A-del (t. 1–50), hvor de påfølgende fire versene fordeles over en gjennomføring (t. 51–72) og en reprise (t. 72–99) som ifølge Zech er «forkortet» da det bare er enkelte element fra A-delen som repeteres i replisen. Et annet eksempel er Döhring (1968/70, 72) som i motsetning til Zech mener arien er en *todelt* arie med en utsatt modulasjon tilbake til

---

<sup>48</sup> «Fri» må her forstås med tanke på at Mozart arbeidet innenfor et musikalsk språk hvor hans forståelse for det musikalske språkets muligheter, men også begrensninger, dannet føringer for hva som ble oppfattet som «pent».

tonika, det vil si reisen starter ikke i tonika. Den første delen av arien utgjør dermed en modulasjon fra tonika til parallelltonearten F-dur (t. 1–50), og den andre delen består av en gjennomføringsdel som utsetter modulasjonen tilbake til tonika (t. 51–99).

I Mozarts samtid var ikke sonatesatsformen et autonomt tydelig definert formprinsipp. Dette går frem hos Rosen (2005, 52) som har argumentert for at 1700-tallets eneste formale krav i periodens musikalske språk var å symmetrisk løse opp «motstridende krefter» (dvs. harmonisk, tematisk, rytmisk og dynamisk spenning). En formanalyse som «leter» etter sonatesatsformens formdeler, kan derav lett bli anakronistisk om den ikke tar hensyn til hva som ligger i musikken. I et vokalstykke er da forholdet mellom tekst og musikk svært viktig.

I «Der Hölle Rache» legger Nattens dronning frem en rekke betingelser og beskrivelser av hva som kommer til å hende dersom Pamina ikke dreper Sarastro. Disse betingelsene, samt resultatet av dem, danner utgangspunktet for ariens musikalske form:

	<b>A</b>				<b>B</b>			
	1		2		3		4	
	<i>affekt</i>		<i>betingelse</i>	→	<i>resultat</i>	←	<i>betingelse</i>	<i>Nattens dronnings ed</i>
v.	1–2		3		4		7	8
t.	1–10		11–16		17–51		52–82	82–87
h.	T	→	Tm	→	Tm → S → T →	→	T	→

v. = vers nr., t. = takt, h. = harmonikk, T = tonika, Tm = tonikas overmediant, S = subdominant.

Eks. 3: «Der Hölle Rache», musikalsk form.

Som det går frem i eksempel 3 kan den musikalske formen deles i to hoveddeler, hvor tilbakekomsten av motivet fra takt 1 innleder B-delen i takt 51.

Arien starter med en introduksjon av Nattens dronnings affekter sinne og hevn (se eks. 2, tall 1). Den første formdelen avsluttes da i takt 10 på dominanten A-dur. En kort kromatisk modulasjon leder oss deretter til parallelltonearten F-dur, og starter samtidig den neste delen som presenterer en betingelse og et resultat (eller: trussel; tall 2). Det går da frem at dersom Sarastro ikke kommer til å føle dødssmerten (betingelse: «Føler ikke [Sarastro] gjennom deg [...]» / «*Fühlt [Sarastro] nicht durch dich [...]*») vil ikke Pamina lengre være Nattens dronnings datter (resultat: «[...] , så er du [...]» / «*[...] , so bist du [...]*»). Betingelsen avsluttes i takt 16 i F-dur. Sarastros dødssmerte får da en musikalsk illustrasjon med et kromatisk halvtoneskritt-kontrapunkt (f, e, ess, d, t. 13–17). «Resultatet» starter deretter i takt 17 med en kortvarig etablering av B-dur (i *piano*) som innleder en modulerende del som bringer oss tilbake til F-dur (t. 51). Dette fører til at resultatdelen varer i 35 takter, og den får slik mye mer oppmerksomhet enn betingelsen som utgjør kun 5 takter.

Del 3 presenterer betingelsesforhold nummer 2, og i takt 51–52 fortsetter den derav i samme toneart som i del 2 (F-dur). Denne gangen presenteres derimot resultatet *før* betingelsen: alle naturens bånd vil ødelegges (= resultat: «Forstøtt skal i evighet være [...]» /



«*Verstossen sei auf ewig [...]*», t. 53 ff.) dersom Pamina ikke dreper Sarastro (= betingelse: «[...], dersom ikke [...]» / «[...], *wenn nicht [...]*», t. 83–87). Også her er lengden på resultatet og betingelsen svært ujevnt: her er resultatet hele 30 takter, og betingelsen kun 5 takter. Mozart har da tatt seg god tid til å illustrere hvordan naturens bånd ødelegges, og den musikalske delen avsluttes i likhet med del 2 med en kromatisk bassnedgang som nå ender på en A7-akkord i takt 87.

Det må imidlertid påpekes at Mozart ankommer tonika (d-moll) i takt 73. Tilbakekomsten sammenfaller derimot ikke med en cesur i teksten, og tonikas tilbakekomst kan derav forstås som en «reminisens» av et motiv fra Nattens dronnings storslagne koloratur (t. 30–32/41–43). Den «skjulte» tilbakekomsten til tonika i takt 73 kan forklares med at Mozart ønsket å artikulere Nattens dronnings raseri gjennom en kontinuerlig strøm av «nytt» musikalsk materiale. En tydelig tilbakekomst til tonika ville i en slik sammenheng brutt med denne strømmen. I tillegg er tonika på dette tidspunktet på ingen måte befestet. Tonika (d-moll) veksler først med subdominantens kvartsekstakkord (t. 74–77). Dominanten (A-dur) unngås da helt til takt 81 hvor en forkortet dominant (dominantens dominantseptimakkord E-dur<sup>b9</sup>) leder til dominanten i takt 82. «Resultat»-delen får dermed en åpen avslutning. «Betingelse»-delen starter deretter i A-dur (t. 83). Delen avsluttes åpent med dominantens kvintsekstakkord (t. 87). Nattens dronnings betingelser bekreftes og sammenfattes så i hennes «ed» til hevngudene (tall 4). Denne delen starter og slutter som en egen tonal del i d-moll.

Som det går frem ovenfor er det helt klart at teksten er utgangspunktet for Mozarts musikalske formvalg i «Der Hölle Rache». Formvalget er slik i tråd med Leopold og Döhring (se ovenfor) som påpekte at Mozart forholdt seg stadig friere til de musikalske formene, og at formvalget var noe Mozart bevisst tok med bakgrunn i karakteriseringen av karakterene.

Mozarts formvalg må ses i lys av at i likhet med andre komponister i Mozarts samtid, var affektlæren (*Affektenlehre*) en sentral del av hans komposisjonsutdannelse (Hein, 2005, 30). Affektlæren dannet grunnlaget for Mozarts musikalske språk, og portretteringen av ulike affekter fikk slik innvirkning på musikkens komposisjonsforløp. Særlig fremtredende var valget av toneart (*Tonartencharakteristik*), hvor han valgte toneart ut i fra dens affekt (id., 31). Tonearten i «Der Hölle Rache» (d-moll) har f.eks. i flere av hans verk en forbindelse til en dramatisk-patetisk situasjon eller innhold (f.eks. pianokonsert nr. 20 (KV. 466), operaen *Don Giovanni* (KV. 527) el. hans fragmentariske rekviem (KV. 626)). Sett sammen med at Mozart ofte benyttet den samme motivstrukturen i stykker med samme toneart – både «Der Hölle Rache» og den siste finalen i *Don Giovanni* er i d-moll (se Gloede 1993, 35) – kan det tenkes at han forstod Nattens dronning og kommandørstatuen under et tilnærmet likt perspektiv.

D-moll tonearten isolerer Nattens dronnings arie fra operaens øvrige harmoniske struktur: de tre foregående numrene er i C-dur og G-dur. Den etterfølgende arien (Sarastros arie) er i E-dur, og danner en tydelig kontrast til d-moll (Zech, 1995, 297). Samtidig er d-moll-arien langt fra operaens hovedtoneart Ess-dur, og i tillegg til Paminas g-moll-arie «Ach, ich fühl's», er det den eneste mollarien i operaen. En like sterk harmonisk kontrast er det imidlertid ikke i selve formstrukturen i «Der Hölle Rache» hvor Mozart modulerer fra d-moll til F-dur. Dette må forstås med bakgrunn i Mozarts estetikkforståelse slik det går frem i et brev han skrev til sin far 26. september 1781. I brevet forteller han i forbindelse med valget av toneart i Osmins arie i *Die Entführung aus dem Serail*, at musikken aldri kunne «støte øret», og derav hadde han ikke valgt en toneart som lå langt fra tonika.<sup>49</sup> Angående valg av toneart i «Der Hölle Rache» var det derav trolig den samme harmoniske forståelsen som lå bak.

Dersom vi sammenligner formvalget med den musikalske formen vi skal se i Sarastros arie «In diesen heil'gen Hallen», er det påfallende at Mozart har valgt en svært tydelig og avgrenset form til Sarastro, og en mye friere form til Nattens dronning. Hennes arie er en kontinuerlig strøm av nye tema og motiv som, i likhet med hennes sinne, kastes ut.

#### **1.4. Tekstlig-musikalske fraser og perioder**

Ifølge Smith (1991, 122) er Mozarts musikk til en hver tid et uttrykk for tekstens mening og affekt. Ved å se på hvordan de musikalske frasene og periodene forholder seg til tekstens struktur, vil det derav være mulig å få et bilde av Mozarts forståelse av Nattens dronnings tale/talemåte. Et tydelig tegn på at Mozart ønsket å uttrykke tekstens innholdsmessige potensiale fullt ut i musikken, var at han endret tekstens opprinnelige poetiske struktur, samt at han noen steder nesten fullstendig brøt tekstens koherens. Versene deles da i mindre deler, samtidig som hele vers, eller deler av et vers, multipliseres og settes i nye konstellasjoner. Endringene var bevisste valg tatt for å karakterisere Nattens dronning. Hun har brutt naturens og samfunnets «regler», og da hun i tillegg ikke vil følge en manns ledelse har hun også brutt ut av sin «virkningskrets» (*Wirkungskreis*; kvinnens samfunnsbestemte plass i offentlig og privat sfære). Sarastro har formulert det slik i en duett med Pamina: (I/18) «[...] , da uten han [en mann] pleier hvert kvinnfolk [*Weib*; Nattens dronning] / å forlate sin virkningskrets.» / «[...] denn ohne ihn [den Mann] pflegt jedes *Weib* / aus ihrem *Wirkungskreis* zu schreiten.» Et resultat av hennes «regelbrudd» er derav at hun også bryter kommunikasjonens «regler».

Som nevnt (se V.1.2.) satte Optiz en regelmessig alternasjon mellom aksentuerte

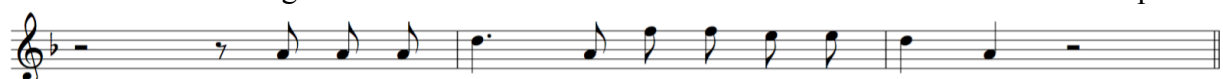
---

<sup>49</sup> «[...] ; denn, ein Mensch der sich in einem so heftig zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaftlichen, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß.[...]» (Mozart, 1781, ref. i Csampai og Holland, 1983, 107).

og ikke-aksentuerte stavelser opp som krav for tysk diktning. Dette får konsekvenser for komponistens tonesetting av teksten, og det ble derav et ideal at det skulle være like lang avstand mellom de enkelte aksentene som musikalsk resulterte i at hver aksent ideelt faller på en av taktens naturlige betoning (Schmidt, 2016, 117). De viktigste komponentene i tonesetting av tysk diktning er imidlertid versets første og siste aksent (se Schmidt, 2016, 117).

For å kunne si hvordan Mozart har omsatt tekstens vers til tekstlig-musikalske fraser, må det forklares hvordan et vers med fem aksenter (som i «Der Hölle Rache») rent teoretisk kan tonesettes. I en 4/4-delstakt som tilfellet er i «Der Hölle Rache», vil et vers med fem aksenter oppta to og en halv takt eksklusiv optakt dersom hver aksent sammenfaller med taktens naturlige aksent. Det vil si versets aksenter faller på taktens første og tredje taktslag. En slik «ideell» tonesetting forekommer derimot aldri i «Der Hölle Rache». Lengden på de musikalske frasene kjennetegnes av en uregelmessighet som gir stor variasjon i hvor mange musikalske fraser som tilsvarer ett vers. Mange musikalske fraser veksler da mellom en lengde på en til fire takter, mens andre (grunnet utstrakt koloratur) er på hele tolv takter. Versene tonesettes slik med ulikt antall musikalske aksenter. I tillegg brytes vers ofte opp i flere musikalske fraser. To tekstaksenter kan da tonesettes med en musikalsk frase på to takter (f.eks. v. 3, t. 11–12: «Fühlt nicht durch dich [...]»), antakelig grunnet en *Tonbeugung* ligger tekstaksenten på «fühlt», og Mozarts tonesetting følger denne endringen ved å legge «fühlt» på taktens første slag), men andre ganger er det hele fem tekstaksenter i to musikalske takter (f.eks. som nevnt v. 1, t. 3–4: «Der Hölle rache kocht in meinem Herzen, [...]»). Den uregelmessige og uforutsigbare fraselengden i arien uttrykker slik Nattens dronnings ukontrollerte sinne hvor emosjonelle innfall uttrykkes nærmest umiddelbart. Samtidig endres derav også den mer eller mindre regelmessige alternerende tekstrytmen nesten til prosa.

I «Der Hölle Rache» blir det som påpekt tydeligere at Nattens dronning lar følelsene, og ikke fornuften, snakke. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at de musikalske frasene brytes opp i stadig kortere motivkonstellasjoner. Den første musikalske frasen (t. 3–4) utgjør enda en sammenhengende tematisk enhet hvor hele det første verset resiteres uten pause:



Der Höl - le Ra - che kocht in meinem Her - zen,

Eks. 4: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 3–4, NMA 11/5/19, 224.

Til sammenligning blir det siste verset (v. 8, t. 88–96) brutt opp ved hjelp av pauser og gjentakelser av enkeltord:



Hört, hört, hört \_\_\_\_\_, Ra - che - göt-ter hört! der Mut - ter Schwur!

Eks. 5: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 88–96, NMA 11/5/19, 231.

Eksempel 5 er et eksempel hvor Mozart griper inn i tekstens versemål og multipliserer enkeltord i verset «Hør, hevinguder! Hør morens ed.» / «Hört, Rachegötter! Hört der Mutter Schwur.». Dette bidrar til å understreke ordet «hør» / «hört» sin betydning både tekstlig så vel som musikalsk (se intensivering i den oppadgående sekstakkorden i starten av eks. 5), og inngår slik i artikulasjonen av Nattens dronnings sinne. (Det samme kan ses i Elettas sinne-arie «Tutte nel cor vi sento» fra Mozarts opera *Idomeneo* (1781) hvor teksten multipliseres på samme måte og til samme formål. Se Bergström, 2000, 139–140.)

Eksempel 5 er bare ett av en rekke steder hvor Mozart bryter tekstens opprinnelige grammatisk-syntaktiske og vers-formale koherens. Den opprinnelige teksten settes da sammen i en ny konstellasjon. Et tidlig eksempel er vers 4 (t. 17–22) hvor Mozart repeterer deler av verset og legger til ordet «nei!» / «nein!»: «så er du aldri mer min datter, det er du [ikke] nei!» / «so bist du meine Tochter nimmermehr, so bist du nein!». Det sterkeste bruddet med tekstens koherens kommer imidlertid ved vers 5 og 6 (t. 53–82). I librettoen presenteres versene slik:

Evig forstøtt og forlatt,  
skal alle naturens bånd være, [...].

Verstossen sey auf ewig und verlassen,  
zertrümmert alle Bande der Natur, [...].

Mozart presenterer derimot en radikalt ny versjon som grunnet gjentakelser av sentrale ord («verstoßen» 2x, «verlassen» 2x, «zerstrümmert» 2x og «ewig» 3x), fører til en tydelig forlengelse av tekstmaterialet:

1. Verstoßen sei auf ewig,  
verlassen sei auf ewig,  
zertrümmert sei'n auf ewig,  
alle Bande der Natur.

2. Verstoßen, verlaßen,  
und zertrümmert,  
alle Bande der Natur,  
|: alle Bande der Natur. :|

Som det går frem i Mozarts musikalske bearbeidelse av vers 5 og 6, dannes det nye vers (hvert av dem representert med en musikalske frase) fordelt over to strofer. Strofene utgjør videre to musikalske deler, begge kjennetegnet med en svært stillestående harmonikk og statisk melodikk uten tematisk utvikling. Delene benytter også den samme harmoniske grunnstrukturen, men der den første musikalske delen tilsvarende den første strofen i Mozarts nye tekstkonstellasjon ligger statisk i ro på en F-dur-akkord (t. 53–61), ligger den andre strofen til å begynne med på en g-moll-akkord. De to musikalske delene forbindes med en kort modulasjon gjennom en forminsket septimakkord som fører oss fra F-dur til g-moll i takt 59.

Mozarts tonesetting av den aktuelle teksten har som beskrevet en svært statisk og ikke teleologisk harmonikk. Dette reflekteres også i satsens tematiske materiale. Vokalstemmen i den første musikalske delen er begrenset til én tone (f), som repeteres i en punktert rytme som opphører ved oktavspranget fra tonene f<sup>2</sup> til f<sup>1</sup> ved cesurene over ordet «evig» / «ewig»:

Ver - sto - ßen sei auf e - wig, ver - las - sen sei auf e - wig, zer trüm - mert sei'n auf e - wig

Eks. 6: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 53–58, NMA 11/5/19, 228.

Det siterte motivet har også, som påpekt av Buch (2008, 353), en likhet til motivet brukt i statuens fordømmelse av Don Giovanni i den siste finalen i Mozarts *Don Giovanni* (1787; ovenfor – i forbindelse med beskrivelsen av d-moll-tonearten i «Der Hölle Rache» – henviste jeg til en forbindelse mellom kommandørstatuen i *Don Giovanni* og Nattens dronning).

For å forstå hvorfor Mozart valgte det omtalte motivet, må det legges til at en slik repetitiv motivstruktur, som vist av Buch (2008, 353), på Mozarts tid hadde blitt en klisjé som ofte ble brukt til å karakterisere sinte karakterer med en forbindelse til det overnaturlige som kastet en forhekselse eller en forbannelse. Buch har derfor omtalt det som et «besvergelsesmotiv» (*incantation motive*), og legger til at klisjéen hadde røtter tilbake til starten av 1700-tallet.<sup>50</sup> Mozarts valg av motivisk materiale i «Der Hölle Rache» og statuens fordømmelse av Don Giovanni, beror dermed på en konvensjon publikum trolig kjente til. Ved å bruke en slik motivstruktur, kunne Mozart dermed gi et inntrykk av noe fryktingytende og overnaturlig ved Nattens dronning. Jeg vil derfor minne om at i den aktuelle musikalske delen forteller Nattens dronning datteren hva som kommer til å skje dersom hun ikke dreper Sarastro. Dette er en klar trussel, og bruken av den omtalte klisjéen bidrar dermed til å artikulere alvoret.

Etter at Nattens dronning har ankommet g-moll i takt 61, overføres Nattens dronnings oktavsprang over «ewig» til en ny oktavveksel, nå intensivert og sekvensert en tone høyere (nå fra tonene  $g^2$  og  $g^1$ ). Rytmikken er noe forandret, men den er fremdeles statisk:

Ver - sto - ßen, ver - las - sen, und zer - trüm - mert,

Eks. 7: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 62–64, NMA 11/5/19, 229.

I likhet med det første motivet som vist ovenfor i eksempel 7, har Buch vist til at vokalstemmens oktavveksling (eks. 7) var en vanlig konvensjon for å artikulere det overnaturlige i italiensk opera på 1700-tallet. Mozart benyttet dermed to konvensjoner som gir et bilde av noe overnaturlig ved Nattens dronning, og hun fremstilles som et «farlig overmenneske».

Det beskrevne eksempelet av Mozarts tonesetting av vers 5 og 6, er også en musikalsk artikulering på at Nattens dronning står stille i sitt betingelsesløse krav om lydighet fra Pamina. Den musikalske fremstillingen er da et uttrykk for det «stive», det «evige» og det «forlatte» som kjennetegner det inhumane i hennes krav. Nattens dronning blir slik et bilde på det Sulzer beskriver som «frostig» – det naturliges motsetning. Med andre ord: Nattens

<sup>50</sup> Motivets ble blant annet mye brukt av Händel (f.eks. i hans *Rinaldo*, *Giulio Cesare*, og *Orlando*; Buch, 2008, 353).

dronning er like kald og følelsesløs som hun er «fastfrosset» i en uopplyst absolutistisk samfunnsforståelse. Hun uttrykker derav det motsatte av «det edle sublime» (kjennetegnet med tilgivelse) og det «naturlige» som vi senere skal se i Sarastros musikk.

Som nevnt, skrev Mozart i et brev til sin far at musikken aldri må «støte øret». Dette gjelder også for Nattens dronning, og av den grunn kjennetegnes ikke musikken hennes med fravær av symmetri og balanse, men av en skjult balanse i det tematiske materialet. Balansen er helt nødvendig for at den kontinuerlige strømmen av nytt tematiske materiale ikke skal oppfattes som «støtende» for øret. En slik balanse oppnås i «Der Hölle Rache» ved å repetere den samme tematiske grunnstrukturen to ganger rett etter hverandre (Det er imidlertid ikke den samme formen for symmetrisk balanse som sett hos Sarastro; se V.2.4.):



Eks. 8: «Der Hölle Rache», vokalstemme, balanse, t. 3–6/80–87, NMA 11/5/19, 224/230–231.

Sett bort i fra de gangene den samme tematiske grunnstrukturen gjentas to ganger like etter hverandre, er det imidlertid én gang den samme tematiske grunnstrukturen gjentas:

The image shows three staves of musical notation for a vocal line in 'Der Hölle Rache'. Each staff has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The first staff (t.7-10) has the lyrics: 'Tod und Ver - zweif - lung flam - met um mich her!'. The second staff (t.80-82) has the lyrics: 'al - - - le Ban - - - de der Na - tur,'. The third staff (t.88-93) has the lyrics: 'Hört, hört, hört, Ra - che - göt - ter'. The musical notation shows the same melodic structure being repeated across these three staves.

Eks. 9: «Der Hölle Rache», vokalstemme, tematisk grunnstruktur, t. 7–10/80–82/88–93, NMA 11/5/19, 225/230/231.

I motsetning til de tekstlig-musikalske frasene i Sarastros arier hvor to fraser avbalanserer hverandre gjennom *motbevegelse*, oppnås balansen i «Der Hölle Rache» gjennom repetisjon av den  *samme*  melodiske bevegelsen i den tematiske grunnstrukturen. Dette åpner for at Mozart kan opprettholde det musikalske språkets krav om balanse og symmetri samtidig som arien fremstår som en strøm av nytt tematisk materiale. Da det i tillegg bare er ett sted den samme tematiske grunnstrukturen gjentas, klarer Mozart å skjule balansen ved å stadig presentere en ny tematisk idé som avbalanseres og avsluttes like fort som den ble presentert. Den samme ideen videreføres dermed ikke, og arien fremstår som en rekke isolerte deler. Det

som binder det hele sammen blir dermed den ene tematiske grunnstrukturen som gjentas. Repetisjonen av denne grunnstrukturen oppfyller dermed det musikalske språkets krav om balanse og symmetri, vel og merke godt skjult bak tekstlig-musikalske fraser med ulik demklamasjonshastighet, grad av kromatikk, tekst og musikalsk kontekst.

### 1.5. Deklamasjon

Under arbeidet med *Die Entführung aus dem Serail*, skrev Mozart 13. oktober 1781 i et brev til sin far at: «[...] – i opera skal poesien være musikkens lydøre datter.»<sup>51</sup> Dette har ofte blitt misforstått som at Mozart ikke så på poesiens struktur, men som påpekt av Scher (1998, 458) har sitatet ofte blitt tatt ut av kontekst. Jeg vil derfor si meg enig med Abert (2007, 665) som mener at Mozart ikke mente at librettisten uten spørsmål skulle underkaste seg komponisten. Mozart krevde derimot en fullstendig forståelse for «teateret» / «*das Theater*» (dvs. dramaet), slik at komponisten kunne delta og «komme med forslag» / «*selbst etwas anzugeben*» i utarbeidelsen av librettoen (ibid.). Det er derav *ikke* snakk om en «absolutt kunstner» i den forstand at han kun fokuserte på eget musikalske talent og ikke tok hensyn til librettoen (ibid.). For Mozart var teksten en svært viktig del av dramaet, og han understreket også i brevet at: «[...] – for musikken er versene det mest uunnværlige – men rim – for rimets skyld er det mest skadelige.»<sup>52</sup> I sitatet går det frem at Mozart så versene som nødvendige for å lage frasenes musikalske fundament. Formalisme («rimtvang») ble imidlertid ansett som kjedelig, da særlig ettersom rim ikke var nødvendig for å danne et grunnlag for en musikalsk tonesetting av teksten. Da det også er mye som tyder på at Mozart deltok i utformingen av detaljer i, samt ferdigstillingen av, *Die Zauberflötes* libretto (Branscombe, 1991, 101), må Mozarts musikalske interpretasjon av teksten også forstås som bevisste valg for å artikulere dramaet, herunder også operaens karakterer.<sup>53</sup>

Schmidts ovenfor nevnte beskrivelse (V.1.2.) presenterer datidens norm for tonesetting av tyske vers. Normen åpner for at Mozarts tonesetting av teksten med tanke på plasseringen av versenes aksenter, kan bidra til karakteriseringen av den aktuelle karakteren som «snakker». Schmidt (2016, 123) har da påpekt at Mozart har en mer fleksibel tilnærming til deklamasjon når det er snakk om å artikulere enkeltpersoners tanker og følelser. I disse tilfellene unngår han tonesettinger som gjengir tekstens aksentalternasjon med regelmessige metriske avstander. Et av eksemplene Schmidt har vist til er Nattens dronnings «O zittre

<sup>51</sup> «[...] – bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn.» (Mozart, 1781 ref. i Csampai og Holland, 1983, 112).

<sup>52</sup> «[...] – verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste – aber Reime – des reimes wegen das schädlichste; [...]» (Mozart, 1781, ref. i Csampai og Holland, 1983, 112).

<sup>53</sup> Branscombe (1991, 101) har vist til at Mozart var svært aktiv i utarbeidelsen av librettoen i operaene *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serial*, og *Le nozze di Figaro*, samt en uttalelse fra Schikaneder hvor han i 1795 i teksten *Der Spiegel von Arkadien* skrev at han hadde diskutert operaen med Mozart.

nicht». I ariens *allegro*-del over ariens to siste vers («Og kommer jeg til å se deg seire, / så er hun for evig din.» / «Und werd ich dich als Sieger sehen, / so sey sie dann auf ewig dein.»), omgjør Mozart versets siste aksent til versets ankerpunkt (se Schmidt, 2016, 125). Dette gjør han ved å svekke den første aksenten, som i dette tilfellet blir en del av en opptakt. Idealet om at den første og siste tekstaksenten skal sammenfalle med taktens første slag, opprettholdes derav ikke. Dette blir en stor kontrast til de to foregående versene («Du skal gå å befri henne, / du skal bli datterens redningsmann.» / «Du wirst sie zu befreien gehen, / du wirst der Tochter Retter seyn.») hvor Mozart legger den første stavelsen, «du», på eneren i takten (t. 64, 68 og 71). Dersom vi antar at Schikaneder ikke forsøkte å skape en *Tonbeugung* hvor aksenten på hjelpeverbet «wirst» ble flyttet til det personlige pronomenet «du», fører Mozarts musikalske interpretasjon til dette. Dette er i tråd med tekstens innhold, hvor Mozart forskyver versets regelmessige aksentueringsmønster for å få frem at Nattens dronning understreker at det er nettopp Tamino – «du» – som skal bli hennes datters redningsmann.

Den beskrevne kontrasten i deklamasjonen i *allegro*-delen i «O zittre nicht», bidrar også til artikuleringen av Natten dronnings karakter. Dette kommer av at det «ideale» deklamasjonsmønsteret ikke opprettholdes, men varieres. (Det må imidlertid legges til at det også i Sarastros arie «In diesen heil'gen Hallen», er en endring i deklamasjonsmønster, men endringen bidrar til å artikulere sinnsro, ikke raseri. Det kommer av at endringen i Sarastros arie gjøres for å opprettholde en *fast*, og ikke *variabel* fraselengde som i «O zittre nicht».)

Endringer i tekstens aksentmønster som i eksempelet fra «O zittre nicht», resulterer i at Mozart skaper et dynamisk aksentmønster som tillater han å bryte ut av Schikaneders faste versemål og -struktur for å artikulere Nattens dronnings karakter. Et godt eksempel på dette kan ses i Mozarts tonesetting av det første verset i «Der Hölle Rache»:

Der Höl - le Ra - che kocht in meinem Her - zen,

Eks. 10: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 3–4, NMA 11/5/19, 224.

Verset har, som ariens øvrige vers, fem aksenter. I en 4/4-delstakt som er tilfellet i «Der Hölle Rache», kunne Mozart dermed tonesatt verset slik at det ble like lang avstand mellom hver aksent, samtidig som den første og siste aksenten fremdeles falt på en ener: «Der HÖLle Rache KOCHT in MEInem HERZen, [...]» (2 ½ takter, el. 11 fjerdedeler dersom vi ikke regner med halvnoter på aksentene). Versets siste aksent («HERzen») faller da på slag 1 i frasens siste takt, men Mozart opprettholder likevel ikke «aksentueringsidealet» fullt ut (som vi kan se i hans tonesetting som bare strekker seg over 7 ½ fjerdedeler pluss én åttendedel). Dette gjøres a) ved at aksentene på «HÖLle», «KOCHT» og «MEInem» bare får åttendedelsnoter, og b) ved at det bare er «Rache», «KOCHT» og «HERzen» som forbindes med



tunge taktslag. Mest karakteristisk er det imidlertid at det *ikke* legges en musikalsk aksent på versets første aksent («HÖLle»). «HÖLle» blir derav bare en del av en opptakt på tre åttendedeler. Slik fremskyndes versets andre aksent på «RAche» til eneren i den påfølgende takten. Samtidig varer «RAche» tre ganger så lenge som de fleste andre aksentene i dette verset. Dette fører til en ekstra musikalsk betoning på det som tidligere ble omtalt som en av Nattens dronnings mest sentrale affekter: hevn.

Den beskrevne endringen i forholdet mellom aksentueringsmønsteret og taktstrukturen må ses med bakgrunn i et musikkestetisk perspektiv. Det har allerede blitt nevnt at Mozart aldri ville latt musikken «støte øret», og det gjaldt trolig også for Nattens dronnings musikk. Tonesettingen av det aktuelle verset opprettholder derfor «reglen» om at den siste aksenten skal falle på en ener, og da teksten også består av lange vers med mange aksenter, vil en strikt alternasjon mellom aksentene i et fast mønster kunne føre til en svært «mekanisk» musikalsk alternasjon som fremstår som lite musikalsk attraktivt. Dette må tas i betraktning for å kunne si noe om årsaken til Mozarts endring av tekstens versemål. På den andre siden må det legges til at en regelmessig alternasjon mellom tekstens aksenter ikke passer overens med Nattens dronnings affekt i denne situasjonen. Dette er hovedårsaken til endringen. Det er altså en kombinasjon av musikkestetiske behov, samt et ønske om å artikulere Nattens dronnings karakter ved å understreke enkeltord, som ligger til grunn for Mozarts tonesetting av dette verset. Mozart gir da gjennom en endring i versets aksentmønster en tonesetting som henter frem en sentral del av Nattens dronnings karakter, samtidig som samtidens musikalske språk og estetikk opprettholdes.

I presentasjonen av tekstens form, ble det vist til en *Tonbeugung* lagt inn av Schikaneder på ordet «død» / «Tod» i vers 2, og jeg vil nå se nærmere på ordets musikalske artikulering. Verset som inneholder «Tod»-*Tonbeugungen*, deles inn i to musikalske fraser: den første delen av verset («Tod, und Verzweiflung [...]») utgjør den første musikalske frasen (t. 5–6), og den andre musikalske frasen utgjør hele verset: «Tod und Verzweiflung flammet um mich her!» (t. 7–10). Den første delen av verset artikuleres dermed musikalsk to ganger. For å opprettholde Schikaneders *Tonbeugung* har Mozart lagt ordet «Tod» til det første slaget i takten i begge de musikalske frasene. Den første gangen understrekes imidlertid også ordet «Tod» ytterligere ved at ordet, gjennom en kort pause like før og etter ordet, isoleres fra den foregående musikalske frasen, samt den musikalske frasen det er en del av. Mozarts plassering av ordet i forhold til taktartens naturlige tyngdepunkt opprettholder og intensiverer dermed Schikaneders *Tonbeugung*, og inngår slik i vår forståelse av Nattens dronning som har brutt med naturens bånd. I dette tilfellet fremstilt med at hun bryter tekstens versemål.

Artikulasjonen av Schikaneders *Tonbeugung*, kan også ses på et harmonisk plan der Mozart benytter altererte akkorder på ordet «Tod». I den første musikalske frasen tonesettes ordet «Tod» (t. 5) med en forminsket septimakkord (c#-e-g-b). Som kjent har denne akkorden en intervallstruktur bestående av bare små terser som sammen danner to tritonusintervaller (f.eks.: c#-g og g-c#). Dette gjør akkorden tonalt ustabil og tvetydig, samtidig som det gir den en sterk modulerende karakter. Akkorden kan nemlig representere ulike dominanter og den kan derav potensielt modulere til fire nye durtoneart samt den aktuelle durtoneartens mollvariant. I forbindelsen med artikulasjonen av den musikalske frasen der Schikaneders «Tod»-*Tonbeugung* først forekommer, fungerer den som en forkortet dominant med kvint i bass, A<sup>7</sup>-dur, som går til d-moll (t. 6). Da arien allerede går i d-moll bruker ikke Mozart akkorden til å modulere, men han bruker den for å skape harmonisk spenning som leder tilbake til tonika.

Den forminskede septimakkordens funksjon i artikulasjonen av Nattens dronningens karakter, må ses ut i fra Mozarts forståelse for den beskrevne affektlæren. Assmann (2005, 130, 141) har da vist at Mozart kun brukte den forminskede septimakkorden i svært emosjonelt ladete situasjoner, og at akkorden, med bakgrunn i stedene hvor Mozart benyttet akkorden i *Die Zauberflöte*, er et semantisk uttrykk for kval, smerte, nød, desorientering og – nettopp – død. Ifølge Assmann (2005, 141–142) inngår den forminskede septimakkorden også, i en overordnet forstand, i karakteriseringen av Nattens dronning. Han har da trukket frem Sarastros duett med Pamina hvor Pamina beklager for at hun forsøkte å rømme (I/18). Sarastro sier at Pamina vil miste sin lykke om han lar henne gå til moren. Dette begrunner han med at Nattens dronning har tredd ut av sin virkningskrets, noe Mozart artikulere med en forminsket septimakkord. Assmann mener derfor at akkorden grunnet dens sterke dissonans og harmoniske ustabilitet er velegnet til å krysse harmonikkens grenser. Akkorden blir slik et bilde på at Nattens dronning krysser en kvinnes naturlige grenser. Den forminskede septimakkorden inngår slik i artikulasjonen av tekstens semantiske innhold, samt av Nattens dronning som grunnet hennes store sinne styrt av hennes emosjoner – i likhet med den forminskede septimakkorden – kan forstås som ustabil og «dissonerende».

I den andre musikalske frasen hvor ordet «Tod» artikuleres (t. 7) benyttes en neapolitansk sekstakkord (Eb/g). Dette var en akkord Mozart ofte benyttet i forbindelse med død, lengsel etter død (*Todessehnsucht*) eller katastrofale hendelser (Krones, 1991, ref. i Hein, 2005, 34). Hans valg av harmonisering av «Tod»-*Tonbeugungen* må derfor ses med bakgrunn i affektlæren, hvor akkorden i dette tilfellet brukes som et musikalsk bilde på død og sinne.

Begge gangene «Tod» forekommer er det også en svært kontrasterende dynamikk med en hyppig veksel mellom *piano* (*p*), *forte* (*f*) og *fortepiano* (*fp*). Dette kombineres med en

rytmisk synkopering og dermed også intensivering. Fra starten av arien frem til starten på vers 3 (t. 11) tar Mozart oss gjennom en underdeling, som i takt med Nattens dronnings økende sinne, går fra helnoter til halvnoter, og til slutt til åttendeler. Ariens to første takter må da forstås som én enhet hvor orkesterets tutti-innsats i takt 2 blir en synkope artikulert med *f* like etterfulgt av *p*. De påfølgende taktene ved vers 2 (ved Schikaneders *Tonbeugung*), blir så en diminuering av synkopen i takt 1–2 hvor den samme synkopen og dens dynamikk nå er innenfor én takt. Underdelingen går så ved den andre innsatsen av «Tod» (t. 7) over til en underdeling på åttendedeler som opprettholdes det meste av arien.

Som det går frem ovenfor opprettholder Mozart Schikaneders *Tonbeugung* på ordet «Tod». Det var, som nevnt ovenfor, usikkert om Schikaneder forstod «føler» / «*fühlt*» (v.3) og «hør» / «*hört*» (v.8) som *Tonbeugungen*, men det er klart at Mozart forstod disse to aktive, dynamiske verbene som *Tonbeugungen*: «*Fühlt*» tonesettes som en halvnote på det første slaget i takt 11 (her flyttes aksenten bort fra det benektende «ikke» / «*nicht*»). «*Hört*» plasseres på eneren i takt 88, 89 og 90 (her tas da tekstaksenten bort fra «RACHE-götter»).

Aksenten på «*fühlt*» må ses i forbindelse med aksenten på «deg» / «*dich*» i takten like etter. Ved å aksentuere «*fühlt*» istedenfor «*nicht*», skaper Mozart en daktyl som understreker at Sarastro skal *kjenne* (føle) dødens smerte gjennom Paminas («*Dich*») hånd, og ingen andres: «*FÜHLT nicht durch DICH [...]*» (– v v –). Aksenten på «*hört*» bekrefter slik den imperative karakteren i Nattens dronnings avsluttende rop til hevingudene, og derav også alvoret i hennes ed: hevingudene skal HØRE! Dette forsterkes ytterligere ved at ordet «*hört*» repeteres tre ganger i en stigende melodisk bevegelse adskilt med en korte pauser.

I tillegg til «*Tod*», «*fühlt*» og «*hört*», er det enda to ord som får en ekstra musikalsk aksent. Dette fører imidlertid ikke til en endring i tekstens versemål. De musikalske aksentene oppnås i dette tilfellet gjennom Nattens dronnings svært berømte og virtuose koloraturer, henholdsvis i vers 4 på «[so bist du meine Tochter] nimmermehr.» (t. 24–32 og 35–43) og vers 6: «[alle] Bande [der Natur]». Man kan spørre seg hvorfor Mozart har valgt å legge koloraturene til akkurat disse ordene. «*Nimmermehr*» kan oversettes til «aldri mer», og som det går frem i vers 3 og 4 sier Nattens dronning at Pamina «aldri mer» er datteren hennes dersom hun ikke dreper Sarastro. Ved å legge en lang koloratur på «*nimmermehr*» presiserer Nattens dronning at hun vil fraskrive seg datteren for *alltid* dersom hun ikke følger kravet hennes. Dette har blitt påpekt av Buch (2008, 353) som mener den ekstravagante koloraturen har som mål å overvelde Pamina med Nattens dronnings krav om å drepe Sarastro. Koloraturen inngår dermed i artikuleringen av Nattens dronning som en kompromissløs despot.

Koloraturen på «*nimmermehr*» er den lengste koloraturen i hele operaen (Buch, 2008,

353), og synges to ganger (t. 24–32 og t. 35–43). Dette er en svært krevende virtuos koloratur som krever at Nattens dronning må helt opp på en trestrøken f:

Eks. 11: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 23–32, NMA 11/5/19, 226.

Assmann (2005, 265) har i forbindelse med den aktuelle koloraturen også påpekt at Nattens dronning er den eneste karakteren i *Die Zauberflöte* som går helt opp til en trestrøken f. Samtidig har han påpekt at Sarastro på den andre siden går helt ned til store F, og han mener da at tonene får Nattens dronning og Sarastro til å fremstå «overmenneskelig» og «rar» da tonene er i et svært lyst/mørkt register. I tillegg har koloraturen et tematisk materiale som repeteres gjennom sekvensering, der koloraturens a-motiv starter med en kort ornamentering etterfulgt av en statisk, ikke-målrettet, tonerepetisjon. Det samme kan sies om motiv b som er en stillestående treklangsbygning av en F-dur-akkord. Koloraturen kan dermed betegnes som et musikalsk øyeblikk hvor den musikalske utviklingen ikke følger en organisk, lied-aktig utvikling. Nattens dronnings musikk fremstår derav like ubevegelig som den er «idéløs», og like teknisk og effektfull som den er «tom». En slik interpretasjon av koloraturens karakter kan legitimeres i begrepet «das Frostige» fra Sulzers leksikon. I leksikonet ble det lagt vekt på at «das Frostige» er noe som har en falsk (artifisiell) karakter over seg: det «falske» brøt med samtidens forståelse av det «ekte» og «naturlige». I den forbindelsen vil jeg minne om at Nattens dronnings koloratur representerer en umoderne ornamentert barokkstil som i Mozarts samtid ble betraktet som det naturliges *motsetning*. Dette kan ses i Sulzers leksikon under oppslagsordet «opera» / «Oper» hvor koloraturer beskrives svært negativt:

Sangeren ville fremvise en usedvanlig lang pust til pøbelen, en usedvanlig høyde og dybde i stemmen, en nesten ubegripelig fleksibilitet og hurtighet i strupen og andre lignende sjeldenheter: [...]. Slik oppstår misfostrene av passasjer, skalaer og kadenser, som ofte i affektfulle arier plutselig tilintetgjør all følelse like som om man heller vann på glødende kull. [...] Først blir man av medfølelse rørt over hans elendighet; men så snart man begynner å dele hans søte følelsene med ham, så ser man han forvandles til en høylytt gateselger, som ikke føler noe av denne gitte lidenskapen, men som bare ønsker å vise oss hans strupes rare kunster; og nå vil man jage han fra scenen med steiner, på grunn av at han mener at vi er så pøbelaktige at vi finner glede i slike gjøglerier. / *Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle und andre dergleichen Raritäten zeigen: [...]. Daher entstehen die Missgeburthen von Passagen, Läufen und Kadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschten, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen gößte.[...] Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreier verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns blos die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und jetzt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegzagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleien zu haben.* (Sulzer, III, 348–349.)

Den samme holdningen ble også reflektert hos både Calzabigi (som mente at koloratursang gjorde mennesker til instrumenter og helter til dyr) og Gluck (som betraktet koloratur som artifielt og «umenneskelig»; Youell, 2012, 69). Holdningen har også blitt påpekt av Assmann (2005, 62) som har vist til koloraturen på ordene «dann auf ewig» i «O zittre nicht» (t. 79–94). Etter hans mening får denne koloraturen Nattens dronning til å fremstå som en fe eller noe spøkelsesaktig. Koloraturen ville ifølge Assmann blitt oppfattet som gammeldags, unaturlig og artifielt av samtidens publikum. Dette var nemlig en annen vokalstil enn det publikummet tidligere hadde sett i operaer produsert av Schikaneder (Rice, 1995, 279). Jeg vil i midlertid bemerke at Assmann i sin beskrivelse av koloraturen i «O zittre nicht», mener at den ikke får Nattens dronning til å fremstå som ond. Dette er etter mitt syn ikke riktig. Nattens dronnings koloraturer fremstilles helt klart på en svært overdreven (kjølig) måte.

Det unaturlige og artifielle er som beskrevet fremtredende i begge Nattens dronnings arier. Dette viser at Mozart hadde en klar formening om hvilken musikalsk stil han ønsket å benytte for å artikulere Nattens dronnings karakter. Her kan det derfor være relevant å legge til at Mozart ikke komponerte operaen kronologisk etter operaens nummer, men at han komponerte numrene som stilistisk hang sammen samtidig (se Assmann, 2005, 265 med henvisning til Köhlers arbeid fra 1996 om Mozarts kompositoriske kronologi).

Den tredje koloraturen i «Der Hölle Rache» (på ordet «Bande»), er en triolkoloratur som noen steder har tematisk likhet til de to første koloraturene på ordet «nimmermehr»:

Eks. 12: «Der Hölle Rache», vokalstemme, t. 68–79, NMA 11/5/19, 229–230.

«Bande» kan oversettes til «bånd», og i verset ordet er hentet fra fortelles det at Nattens dronning bryter naturens «bånd». Triolene i den første delen av koloraturen kan derav betraktes som et musikalsk bilde på et bånd (naturens «bånd») som brytes idet Nattens dronning minnes motiv b fra koloraturen over «nimmermehr» (nå i tonika d-moll, ikke parallelltonearten F-dur).<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Buch (2008, 353) har også påpekt at triolkoloraturen minner om Medeas koloratur i arien «Sibillando, ululando, fulminate» fra Händels *Teseo*. *Teseo* er i likhet med *Die Zauberflöte* en «magisk opera» (*Magic opera*), og flere av Medeas arier gir inntrykk av noe overmenneskelig (id., 161.). Dette forsøkte Mozart trolig å få frem i Nattens dronnings koloratur.

## 2. «In diesen heil'gen Hallen» (Sarastro)

I Sarastros arie «In diesen heil'gen Hallen» (II/12) fremvises et bilde av det ideelle mennesket og en ideell samfunnsordning som setter humanitet, tilgivelse og vennskap som de viktigste grunnprinsippene. Arien er slik en sterk kontrast til Nattens dronnings karakter og maktområde slik det går frem i hennes arie «Der Hölle Rache». Kontrasten mellom de to ariene fremviser en konfrontasjon av to politiske holdninger, og de er dermed svært viktige for å forstå det politiske innholdet i *Die Zauberflöte*. Denne innholdsmessige kontrasten er i tråd med arienes svært ulike musikalske stil, noe som vil gå frem i den påfølgende komparative analysen av Nattens dronnings og Sarastros arie.

### 2.1. Tekstinnhold og -interpretasjon

Ariens tekst består av to strofer, der det første verset i begge strofene starter med en proklamasjon om at innholdet formidlet i arien gjelder for Sarastros maktområde: i Sarastros (II/12) «hellige haller» / «heil'gen Hallen» eller «hellige murer» / «heil'gen Mauern».<sup>55</sup> Den første strofen fortsetter deretter med en uttalelse om at hevn er fraværende i Sarastros maktområde: «I disse hellige haller, / kjenner man ikke hevn.» / «In diesen heil'gen Hallen, / kennt man die Rache nicht.». Sarastro understreker da hans egen og de innviedes avstand fra Nattens dronnings karakter og maktområde som kjennetegnes av nettopp hevn og fravær av vennskap. Forkastelse av hevn er da en tanke som i *Die Zauberflöte* tas opp til et verdenspolitisk nivå (Zeman, 1981, 157). Hevn er ikke forenelig med et ideelt samfunn, og strider med humanitetstanken Sarastros brorskap fremmer i operaen (en humanitetstanke – troen på menneskets verdighet – som knytter *Die Zauberflöte* sammen med Beethovens *Fidelio*; *ibid.*).

Som representant for den høyeste formen for humanitet, er Sarastro en karakter som har *sinnskontroll* (*Besonnenheit*). Sinnskontroll er et kjennetegn på den høyeste formen for humanitet, og av den grunn er det også et sentralt nøkkelord for vår forståelse av den gjennomgående humanitetstanken i *Die Zauberflöte*. Karakterer som i *Die Zauberflöte* besitter sinnskontroll kan derav også ses som representanter for operaens humanitetstanke: Sarastro er som nevnt hovedrepresentanten for denne holdningen, men Pamina og Tamino kan også inkluderes etter at de har gått gjennom innvielsesritualet.

Sinnskontroll er en viktig egenskap ved det Braunmüller (1992, 164–156) har omtalt som det *empatiske mennesket*. Ifølge Braunmüller differensierer Sarastro mellom det biologiske og det empatiske mennesket. Differensieringen gjøres med bakgrunn i fornuft og moral, og resulterer i at det biologiske mennesket ikke betraktes som «fullstendig». Det biologiske menneskets dyriske egenskaper må nemlig først nedtones, og siden erstattes med

<sup>55</sup> I faksimilen av librettoen står det «heiligen Mauern» ikke «heil'gen Mauern». I notene (NMA II/5/19, 233) står det imidlertid «heil'gen Mauern».

dyder slik at mennesket til slutt oppnår full sinnskontroll. Det empatiske mennesket med sinnskontroll blir derav normgivende.

Det må påpekes at sinnskontroll ikke er en medfødt egenskap, men en egenskap som kan læres. Dette går frem i Paminas og Taminos vei gjennom innvielsesritualet hvor de til slutt *oppnår* sinnskontroll, og i «In diesen heil'gen Hallen» hvor Sarastro i vers 3 i den første strofen synger: «Og har et menneske falt; [...]» / «*Und ist ein Mensch gefallen; [...]*». Verset kan implisitt forstås som at mennesker ikke alltid besitter sinnskontroll, og de kan derav trå feil og la seg friste. I en slik sammenheng vil sinnskontroll innebære at personen kan beherske emosjonene (f.eks. frykt, begjær el. hevnr; Zeman, 1981, 142). Et menneske *uten* sinnskontroll vil derimot kunne la seg styre av ukontrollerte emosjoner og lengsler. I operaen er hovedrepresentanten for dette Nattens dronning, men Pamina og Tamino står i tiden før de har blitt innviet i fare for å la emosjoner og lengsler lede dem bort fra opplysningens vei til sinnskontroll. Zeman (1981, 144) har da sammenlignet Tamino med en «svermer» (*Schwärmer*), det vil si en person med en ukontrollert fantasi og overdreven entusiasme. Sammenligningen beror på en personkarakteristikk av en «svermer» fra forordet til Frank Kratters roman *Der junge Maler am Hofe* (1785). I likhet med Kratters beskrivelse møter vi «svermeren» Tamino som i starten av operaen lett lar seg påvirke av sine sinnsintrykk.<sup>56</sup> Som «svermer» er han uforutsigbar i sine vekslende interesser og handlinger, og han lar seg derfor lett påvirke av bildet av Pamina, og følger umiddelbart Nattens dronnings ønske om at han skal befri Pamina.

Tamino oppnår imidlertid etter hvert sinnskontroll idet han trer inn i Sarastros rike. Utviklingen av den ideale humaniteten kan slik sies å stå i sentrum av Taminos utvikling (Zeman, 1981, 142). Taminos utvikling tydeliggjør at sinnskontroll kan læres ved å tilegne seg dydene som presenteres i operaen. Tamino blir dermed representant for et allment utsagn.

Den beskrevne utviklingen av et menneske som går fra å være en «svermer» til å bli en person med sinnskontroll, må forstås i lys av samtidens filosofi. Opplysningstiden forstod mennesket som et produkt av sine omgivelser, og mennesket var derfor stadig nødt til å møte utfordringer fra sine medmennesker og miljø, samtidig som det også konstant modifiserte den samme verdenen (Porter, 2001, 18). Platons tanke om at mennesket var født med medfødte ideer ble da lagt til side til fordel for en videreføring av John Lockes tanke om at menneskene var født som en *tabula rasa* – en «ubeskrevet tavle». Dette innebar at mennesket konstant

---

<sup>56</sup> «Schwärmerey ist ansteckend, und unheilbar, gleich einer Seuche. Ich bedaure den Jüngling, der empfindelt und schwärmt. Er ist ein ewiger Träumer. Leidenschaften wüthen in seiner Seele. Die Folgen seiner Grundsätze sind gut, und böse ohne Wahl und Bestimmung, wie des Ungefährs. Muht und Feigheit wechseln beständig in ihm [...] Ohne Männlichkeit in seinen Entschlüssen, und ohne Festigkeit in seinen Grundsätzen, kennt er die beneidenswerthe Lage des Weisen nicht. Zufriedenheit, und Genügsamkeit des Herzens sind ihm ein Unding. Die grosse, menschliche Freude: Bürger, Freund, Gatte, Vater zu sein ist für ihn auf immer dahin!» (Kratter, 1785, ref. i Zeman, 1981, 144.)

opparbeidet seg empirisk kunnskap om moral og verden rundt mennesket gjennom sansene (ibid.). Mennesket ble da forstått i forbindelse med samfunnet: menneskets oppførsel påvirket samfunnet, samtidig som menneskets oppførsel også gjorde mennesket (som f.eks. en «svermer» som Tamino) mottagelig for både god og dårlig innflytelse (Zeman, 1981, 144). Forståelsen av mennesket som en «svermer» samsvarer dermed med denne filosofiske vendingen, og kommer til uttrykk i Sarastros uttalelse i vers 3 som åpner for muligheten for at mennesker kan la seg friste og dermed «falle».

I menneskets utvikling mot sinnskontroll, ligger det også til grunn en tanke om «selvforbedring». Dette går frem i ariens første strofe: «Og har et menneske falt; / følger kjærligheten han til [hans] plikt.» / «*Und ist ein mensch gefallen; / führt Liebe ihn zur Pflicht.*» (v. 3–4). I Sarastros utsagn går det frem at mennesket har et utviklingspotensial, og det reflekterer slik opplysningsfilosofier som Étienne Bonnot de Condillac (1715–1780) og Claude Adrien Helvétius (1715–1771) som mente at mennesket skapte sin egen fremtid, og at dets utviklingspotensial ikke hadde noen faste grenser (Porter, 2001, 18).

Tanken om et utviklingspotensial til selvforbedring, reflekterer også det beskrevne frimurersynet om at det enkelte individs utvikling var byggesteiner i samfunnet. Assmann (2005, 210) har da beskrevet at frimurerne var svært opptatt av selvforbedring, samt å oppnå en «selvfullkommenhet» (*Selbstvervollkommnung*), og i den forbindelse har han vist til at Sarastro henviser til denne selvforbedringstanken i den første strofen (v. 3–4). Selvforbedringen skulle føre til en forbedring av verden (*Weltverbesserung*), og hadde ifølge Assmann forbilde i de egyptiske mysteriene. Overgangen fra selvforbedring til verdensforbedring ble av frimurerne sammenlignet med overgangen fra de små til de store mysteriene (ibid.). I den konteksten er det viktig å minne om at de store antikke mysteriene var forbeholdt personer som var bestemt til å bli herskere, og Assmann har forklart at for at et individ skulle kunne virke som politisk leder, var det viktig at det først forbedret seg selv. Individet kunne deretter virke som politisk leder, og da operaen i tråd med Assmanns interpretasjon fremviser innvielsesritualet hvor denne selvforbedringen finner sted, er det derav mulig å si at *Die Zauberflöte* gir et bilde av «den gode herskeren». På Taminos vei til selvforbedring blir det nemlig presentert dyder og verdier Tamino må ha for å kunne innvies. Disse verdiene og dydene danner ved Taminos innvielse en beskrivelse av Taminos menneskelige kvaliteter som den fremtidige herskeren sammen med Pamina. Dette er kvaliteter Eckelmeyer (1979, 80) mener bekrefter Taminos skjebne til å «regjere som en vis hersker». Verdiene og dydene presenterer dernest et bilde av de fremtidige herskerne Pamina og Tamino.

I forbindelse med frimurnes ønske om selvforbedring, har Assmann (2005, 210)



også påpekt at utviklingen skulle oppnås med hjelp fra en gruppe likesinnede. Sarastro minner prestene på denne oppgaven i vers 3 og 4 i «In diesen heil'gen Hallen» («Og har et menneske falt; / fører kjærligheten han til [hans] plikt.» / «*Und ist ein Mensch gefallen; / führt Liebe ihn zur Pflicht.*»). Dialogen i akt II har det samme innholdet: (II/1) «Å beskytte denne dydige [Tamino], å vennskapelig tilby han hånden, skal i dag være en av våre viktigste plikter.» / «*Diesen Tugendhaften [Tamino] zu bewachen, ihm freundschaftlich die Hand zu bieten, sey heute eine unsrer wichtigsten Pflichten.*». En slik form for vennskap som det vises til i disse eksemplene skal ifølge Assmann hjelpe individet til selvforbedring slik at det til slutt kan bli fullkomment, det vil si å bli et pliktivrig medlem av samfunnet. Til Assmanns sammenligning med frimurernes fokus på selvforbedring, vil jeg også legge til de to siste versene i den første strofen i arien: «Da vandrer han ved vennens hånd, / tilfreds og glad inn til det bedre landet.» / «*Dann wandelt er an Freundeshand, / vergnügt und froh ins bess're Land.*». Mennesket ledes da inn i idealets rike – «bess're Land» – ved hjelp av en venns hjelpende hånd.

I ariens første strofe (v. 3 og 4: «Und ist ein Mensch gefallen; / führt Liebe ihn zur Pflicht.») snakker Sarastro også om *plikt*. Dette er, som nevnt ovenfor (IV.5.1.), et viktig nøkkelord for vår forståelse av Sarastros karakter som ikke er motivert av egeninteresse, men av hva han mener er til samfunnets og andres beste. På dette punktet er det derfor en klar parallell til Joseph II som også handlet ut i fra det *han* anså som samfunnets og folkets beste (enda dette ikke alltid ble like godt mottatt).

I forbindelse med Sarastros bevissthet om forpliktelse har Braunmüller (1992, 164) sett nærmere på den tilsynelatende motsetningen i den «straffende» og den «humane» Sarastro (se også diskusjonen om rettferdighet i IV.5.2.). Braunmüller mener at den straffende Sarastro ut i fra den sene opplysningen ikke representerer hevn som subjektiv affekt; Sarastro representerer snarere «[...] rettferdighet som et abstrakt prinsipp uten å ta personen i betraktning». Denne holdningen artikuleres ifølge Braunmüller programmatisk ved at Mozart har plassert arien like etter «Der Hölle Rache». Ariens plassering viser slik at Sarastro ikke gjengjelder likhet med likhet (her: hevn og sinne gjengjeldt med hevn og sinne). I tillegg erstatter Sarastro Nattens dronnings eksalterte emosjoner med det Braunmüller omtaler som en «omfattende menneskekjærlighet» / «*umfassende Menschenliebe*», og han fremviser slik sin humane og rettferdige holdning. Det må understrekes at den omtalte politisk motiverte rettferdigheten ikke gjør operaen til et – med Assmanns (2005, 210) ord – «jakobinsk manifest». Operaen har ikke en fransk revolusjonær holdning. Dette kan også ses ved at *Die Zauberflöte*, i motsetning til den franske revolusjonen, *ikke* forsøker å avskaffe monarkiet. Tvert imot: i *Die Zauberflöte* videreføres monarkiet gjennom foreningen av Pamina og Tamino.

Tekstinnholdet i «In diesen heil'gen Hallen» er ikke bare, som det gikk frem innledningsvis, en presentasjon av et idealbilde av et opplyst samfunn. I ariens andre strofe, vers 5 og 6, går det også frem at «læren» Sarastro presenterer i arien, er ment som leveregler for alle som vil gjøre seg fortjent til å kunne kalle seg et menneske: «Den en slik lære ikke gleder, / fortjener ikke å være et menneske.» / «*Wen solche Lehren nicht erfreu'n, / verdienet nicht ein Mensch zu seyn.*». Sarastros kjærlighet for mennesket er dermed ikke preget av total toleranse. Her er det også mulig å trekke frem Nattens dronning og hennes «assistenter» (Monostatos og de tre damene) sin «undergang» i slutten av akt II. De faller da inn i det som i librettoen beskrives som den (II/30) «evige natt» / «*ewige Nacht*», og i scenen kan det virke som Sarastro ikke viser barmhjertighet ved å benåde dem fra deres undergang. Realiteten er imidlertid at deres undergang ikke har blitt forårsaket av Sarastro. Nattens dronning har *selv* forårsaket sin undergang ved å ikke leve etter det som i operaen betraktes som det riktige dyds- og verdigrunnet for den ideale humaniteten. Sarastro nevnes derav ikke i teksten Nattens dronning og hennes ledsagere synger idet de går under: (II 30) «Smadret, ødelagt er vår makt / vi har alle styrtet inn i [en] evig natt.» / «*Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht, wir alle gestürzt in ewige Nacht.*».

Braunmüller (1992, 164) har i forbindelse med Sarastros lære vist at den fremviser er en strikt logikk forankret i opplysningen der Sarastro definerer mennesket ut i fra et moralbegrep, og ikke ut i fra et biologisk perspektiv. Kort sagt: uten dyd er man ikke et menneske.<sup>57</sup> En slik holdning er imidlertid problematisk med tanke på at dersom et menneske ut i fra Sarastros dydsforståelse ikke betraktes som dydig, fratras det sin naturlige menneskeverdighet som det har i kraft av å være et biologisk menneske. Det er derfor mulig å stille spørsmål til hvorvidt Sarastros humanitetstanke praktiseres i ordets forstand forstått som «menneskelighet». Jeg vil imidlertid, til tross for denne svakheten, argumentere for at det ikke var Mozarts og Schikaneders intensjon å gi et negativt bilde av Sarastro. Målet med verset «Den en slik lære ikke gleder, / fortjener ikke å være et menneske.» / «*Wen solche Lehren nicht erfreu'n / verdienet nicht ein Mensch zu seyn.*» var trolig å understreke at en dydig oppførsel er svært viktig. Uttalelsen fungerer da som et tekstlig virkemiddel som understreker konsekvensen av å ikke være dydig. Det skal ikke leses som et utsagn med en allmenn og prinsipiell betydning.

Et annet sentralt tema i arien er *tilgivelse*. Dette er en dyd som sammen med Sarastros «menneskekjærlighet» slik det går frem i den andre strofen («[...] hvor menneskene elsker menneskene, [...]» / «*[...] wo Mensch den Menschen liebt, [...]*»; v. 2), inngår i forståelsen av Sarastro som en sublim karakter. Tilgivelse er en storsinnet handling, og er i tråd

<sup>57</sup> «Sie setzt Tugend als der menschlichen Natur immanent.» (Braunmüller, 1992, 164.)

med Sulzers beskrivelse av det sublime som en moralsk kvalitet (se IV.7.). Tilgivelse innebærer at hevn legges til side, og det aktuelle verset viser slik tilbake til vers 2 i den første strofen som forteller at det ikke er hevn i Sarastros maktområde. Vers 2 i den andre strofen forteller da om et ideelt maktområde hvor hevn er fraværende, og hvor menneskene som bor der har gjensidig respekt og kjærlighet ovenfor hverandre. I vers 3 og 4 fortelles det videre at det ikke er forrædere i maktområdet fordi fienden tilgis i Sarastros maktområde: «[...], kan ingen forræder ligge på lur, / fordi [her] tilgir man fienden.» / «[...], kann kein Verräther lauern, / weil man dem Feind vergiebt.» Ved å legge så stor vekt på tilgivelse like etter Nattens dronnings hevnofulle sinnearie, forsterkes kontrasten mellom Nattens dronning og Sarastro. Slike tydelige motsetninger mellom de to karakterene underbygger dermed forståelsen av operaen som en dannelsesopera. Bruken av slike motsetninger blir da et didaktisk virkemiddel for å formidle ønskelige dyder og verdier.

## 2.2. Tekstform

Teksten i «In diesen heil'gen Hallen» består av to strofer hvor hver strofe har seks vers (*sechszehilige Strophen*). Versene følger en regelmessig alternasjon mellom aksentuerte og ikke-aksentuerte stavelser i et jambisk versemål. De fire første versene i hver strofe består da av tre aksentuerte stavelser, og veksler mellom *weiblichen* (v. 1 og 3, 7 stavelser, den siste ubetont) og *männlichen Endungen* (v. 2 og 4, 6 stavelser, den siste betont). I strofenes 5. og 6. vers opphører derimot alternasjonen mellom *weibliche* og *männlichen Endungen*, og strofene avsluttes med to vers med *männliche Endung*. Disse versene får dermed en ekstra aksent og de består derav av fire tekstaksenter (fire jamber, 8 stavelser). Dette resulterer i et rimeskjema som i de fire første versene veksler mellom kvinnelige og mannlige rim satt sammen som kryssrim, og hvor de to siste versene i den første strofen har enderim:

St.	V.		1		2		3		4	S.	R.
		v	/	v	/	v	/	v	(/)		
1	1	In	<b>die-</b>	-sen	<b>heil'-</b>	-gen	<b>Hal-</b>	-len,		3w	a
	2	kennt	<b>man</b>	die	<b>Ra-</b>	-che	<b>nicht.</b>			3m	b
	3	Und	<b>ist</b>	ein	<b>Mensch</b>	ge-	<b>-fal-</b>	-len;		3w	a
	4	führt	<b>Lie-</b>	-be	<b>ihn</b>	zur	<b>Pflicht.</b>			3m	b
	5	Dann	<b>wan-</b>	-delt	<b>er</b>	an	<b>Freun-</b>	-des-	<b>-hand,</b>	4m	c
	6	ver-	<b>-gnügt</b>	und	<b>froh</b>	ins	<b>bess'-</b>	-re	<b>Land.</b>	4m	c
2	1	In	<b>die</b>	sen	<b>heil'-</b>	-gen	<b>Mau-</b>	-ern		3w	a
	2	wo	<b>Mensch</b>	den	<b>Men-</b>	-schen	<b>liebt,</b>			3m	b
	3	kann	<b>kein</b>	Ver-	<b>-rä-</b>	-ter	<b>lau-</b>	-ern,		3w	a
	4	weil	<b>man</b>	dem	<b>Feind</b>	ver-	<b>-giebt.</b>			3m	b
	5	Wen	<b>sol-</b>	-che	<b>Leh-</b>	-ren	<b>nicht</b>	er-	<b>-freu'n,</b>	4m	c
	6	ver-	<b>-die-</b>	-net	<b>nicht</b>	ein	<b>Mensch</b>	zu	<b>seyn.</b>	4m	c

St. = strofe, V. = vers, S. = skjema, R. = rim, v = *Senkung* (ubetont stavelse), / = *Hebung* (betont stavelse) / w = *weibliche Endung*, m = *männliche Endung*.

Eks. 13: «In diesen heil'gen Hallen», vers- og strofestructur.

Den foreliggende tekstformen stammer hovedsakelig fra den eldre lied-diktningen, da særlig den geistlige lieden fra 1500- og 1600-tallet (Frank, 1980, 407). Formen ble mye brukt i 1700-tallets lyrikk, men ble under romantikken på 1800-tallet lagt til side (ibid.). Ariens strofiske form var en form som var svært vanlig i kirkemusikk, da særlig i den protestantiske koralen. Schikaneders valg av en tilsvarende strofisk form i Sarastros arie, kan derav gi assosiasjoner til kirkemusikk og dens høytidelige karakter. Referansen inngår da i en artikulering av det som kan beskrives som en høytidelig sublim aura rundt Sarastro. Sett sammen med den forutsigbare og regelmessige form- og versstrukturen i ariens tekst, kan formvalget også leses som en artikulering av Sarastros karakter kjennetegnet med sinnskontroll styrt av fornuft og høytidelig verdighet.

I tillegg til *sestine* (en romantisk diktform) kan konstruksjonsformen til den sekslinjete strofeformen (*sechszeilige Strophe*) som benyttes i Sarastros arie, deles inn i tre hovedgrupper: vers som deles i tre rimpar (aa bb cc); strofer som tar utgangspunkt i fire vers (en *Vierzeiler*) hvor det legges til et rimpar; eller en strofeform med en «hale» (*Schweifreimstrophe*) organisert i rimskjemaet aabccb (Frank, 1980, 407–409). «In diesen heil'gen Hallen» tilhører den andre hovedgruppen av konstruksjonsformer hvor det er mulig å danne rimskjemaer i strukturer som for eksempel ab ab aa, abba bb, abba aa eller abab cc hvor rimparet (cc) i det sistnevnte eksempelet får større tyngde grunnet en forlengelse av versene i rimparet (id., 408). Dette er interessant med tanke på at det er nettopp denne abab cc-strukturen som benyttes i «In diesen heil'gen Hallen». I rimparet cc (i Schikaneders tekst: v. 5–6) ligger mye av kjernen i det tekstlige innholdet i arien. I versene oppsummeres innholdet i de fire foregående første versene i den aktuelle strofen: I den første strofen forklarer Sarastro at dersom et menneske gjør en feil ovenfor presteskapet eller i presteskapets maktområde, vil det ikke bli straffet, men det vil bli ledet til opplysning av vennskapelig kjærlighet. Den andre strofen skiller mellom individer som tar til seg læren formidlet i arien, og de som ikke tar den til seg. Schikaneders formstruktur bidrar da i dette tilfellet med å artikulere ariens tekstlige innhold.

### **2.3. Musikalsk form**

I motsetning til den gjennomkomponerte musikalske formen i «Der Hölle Rache», er arien til Sarastro en strofisk lied. Lieden har et kort forspill og etterspill, og den har følgende musikalske formstruktur:

<b>A</b>						<b>B</b>	
	<i>instr.</i>	§ <i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr.</i>	<i>instr./vok.</i>
t.	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	10–11	12–13
v.	<i>forspill</i>	1	2	3	4	<i>mellomspill</i>	5
h.	T	(D) T–D	(D) T–D	(D) T–D	(D) T–DD–D	D–DD–D	(D) T–D
<b>B<sup>1</sup></b>			<b>B<sup>2</sup></b>				
	<i>instr.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	<i>instr./vok.</i>	§
t.	14–15	16–17	18–19	20–21	22–23	24–26	27–28
v.	6	5	6	5	6	6	<i>etterspill</i>
h.	(D) T–D	(D) T–Ss	(D) T–D–T	(T) T–Ss	(D) T–D–T	(Ts) Ss–D–T	(D) Ts–D–T

*t.* = taktnr., *v.* = vers, *h.* = harmonikk (de tekstlig-musikalske frasens start- og sluttakkord(er)), (*x*) = akkord i opptaktsposisjon, *T* = tonika, *D* = dominant, *Ss* = subdominantens submediant, *Ts* = tonikas submediant, *DD* = dominantens dominant.

Eks. 14: «In diesen heil'gen Hallen», musikalsk form.

A-delen innledes med et kort instrumentalt forspill som etablerer tonika E-dur, før Sarastro i takt 3 til 10 synger vers 1 til 4 i fire separate totaktsfraser. Hver frase representerer da en harmonisk bevegelse fra tonika til dominant. Frasene får slik en «åpen» avslutning, noe Mozart også utnytter i overgangen til B-delen (som starter etter et mellomspill i t. 10–11). Den siste frasen i A-delen (v. 4: «[...] führt Liebe ihn zur Pflicht.») slutter som de andre frasene i A-delen på dominanten (se t. 10), men denne gangen brukes dominantens dominant (Fiss-dur med en liten septim) like før (den samme harmoniske bevegelsen – DD–D – gjentas også i t. 10–11). Den harmoniske spenningen som følge av funksjonsharmonikkens polaritet mellom tonika og dominant (her: H-dur) løses imidlertid ikke opp før i *andre* takt i B-delen (t. 12). Mozart utsetter slik oppløsningen til tonika med én takt, og gir dermed rom for Sarastros opptakt til vers 5 («Dann wandelt er an Freundes Hand, [...]»).

Utsettelsen av dominantens oppløsning skaper også tvil om hvorvidt dominantens dominant skal forstås som en enkeltstående bidominant eller som ledd i en modulasjon til dominanten (H-dur). Tvilen avkreftes derimot raskt i B-delen (t. 12–15) hvor det blir klart at det ikke er en modulasjon, men snarere en «fargelegging». Dette bekreftes idet den harmoniske spenningen fra dominanten som avsluttet den siste frasen i A-delen (t. 10), løses opp til tonika etter Sarastros opptakt til vers 5 (t. 12). Tonika sammenfaller da med den første musikalske og tekstlige aksenten etter Sarastros opptakt, noe som understreker at dominanten presentert i første takt av B-delen ikke var en ny tonika, men fremdeles har en dominant-funksjon i tonika (E-dur). I tillegg avsluttes ikke frasene i B-delen med Fiss-dur, som man ville kunne forvente med tanke på den etablerte harmoniske bevegelsen fra tonika til dominant i A-delens musikalske fraser. I overgangen fra B-delen til B<sup>1</sup>-delen (t. 15–16) er det heller ikke noe som tilsier at det er en modulasjon tilbake til E-dur da det her kun er en H-dur-septimakkord til en E-dur-akkord. (Dette er for øvrig den samme harmoniske overgangen som

fra A-delen til B-delen, men denne gangen uten utsettelse av oppløsningen av dominanten.)

Da det ikke er en modulasjon til dominanten (H-dur) i B-delen, fortsetter den overordnede harmoniske bevegelsen fra tonika (E-dur) til dominant (H-dur) også i B-delen. Den harmoniske bevegelsen opphører imidlertid når B<sup>1</sup>-delen starter i takt 16. De musikalske frasene i B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen «lukker» seg nå til tonika eller subdominantens submediant (Ss) med liten septim «e» i takt 17 og 21, istedenfor å «åpne» seg til dominanten slik som i A- og B-delen. (Denne forholdningsdissonansen finnes imidlertid ikke når Ss kommer for tredje gang i takt 24.) Dette resulterer i en stabil harmonisk form tonalt forankret i tonika (E-dur), noe som kan forstås som en artikulering av vers 6 i den første og andre strofen. Dette blir imidlertid særlig relevant i vers 6, strofe 2: «[...] verdienet nicht ein Mensch zu sein.». Verset forteller om konsekvensen av å ikke følge den omtalte «læren». En lukket harmonisk artikulering kan da forstås som en bekreftelse av det tekstlige innholdet, og bidrar samtidig til musikalsk balanse ved at den harmoniske spenningen som oppstår ved å gjentatte ganger presentere en tonika til dominant-polaritet i de musikalske frasene i A- og B-delen, får sin motsetning i de musikalske frasene i B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen som går fra dominant til tonika/Ss.

I presentasjonen av tekstens form ble det vist til at strofenes to siste vers får ekstra betoning ved at de er noe lengre enn de foregående fire versene. Dette er en betoning som er synlig i Mozarts valg av form hvor de fire første versene utgjør den første A-delen, og de to siste versene (v. 5 og 6) utgjør B-, B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen. Mozart har dermed valgt å gi de to siste versene i den aktuelle strofen en egen formdel, og sett sammen med at det også er disse versene som utgjør B-, B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen, får denne delen av strofen mye større plass i den musikalske formen sammenlignet med de fire første versene som opptar kun 8 takter av den 28 takter lange arien (eksklusiv repetisjonen pga. *dal segno*). Den musikalske formen bidrar slik til forståelsen av tekstinnholdet og Sarastros karakter ved at den understreker tekstens mest sentrale innhold.

«In diesen heil'gen Hallen» sin formstruktur må ikke forveksles med musikalske former hvor de ulike formdelene utgjør tydelige adskilte deler slik som i for eksempel da capo-arien. Sarastros arie er en lied og ikke en arie i egentlig forstand der arie er forstått som et solonummer med en tilhørende bestemt formstruktur. I dette tilfellet er det derfor mer presist å snakke om en lied som innehar ariens *funksjon*. Sarastros «arie» er derav ikke komponert i en «arie-aktig» form, men den forholder seg til samtidens utvikling som beveget seg mot friere musikalske former. Döhring (1968/70, 67) har vist at Mozarts arier «[...] på alle vesentlig punkter [...]» / «[...] in allen wesentlichen Punkten [...]» fulgte samtidens arieutvikling (for en beskrivelse av hvordan Mozart fulgte samtidens operautvikling hvor friere

og todelte formtyper gradvis erstattet eldre tredelt former med røtter i da capo-arien, se Döhring, 1968/70 og McClymonds, u.å.). Lied-formen brukt i «In diesen heil'gen Hallen» legger da ikke opp til et negativt bilde av Sarastro slik som i Nattens dronnings arie hvor Mozart stilistisk – *ikke* formalt – refererer til opera seriaens (da capo-)arie. Da capo-arien var som beskrevet en form med sterke forbindelser – og ikke minst assosiasjoner – til aristokratiet og hoffet, og med tanke på at *Die Zauberflöte* ble komponert til et forstadsteater for et bredt – også ikke-aristokratisk – publikum, var ikke da capo-arien en form som gikk like naturlig inn *Die Zauberflöte* som i en representativ opera seria. Mozarts formvalg gir derav verdifull informasjon om hvordan operaens publikum kan ha forstått Sarastro. En musikalsk form i tråd med samtidens utvikling legger i dette tilfellet til rette for et positivt inntrykk av Sarastro.

I presentasjonen av tekstinholdet i «In diesen heil'gen Hallen» gikk det frem at Sarastro har sinnskontroll; han kan kontrollere egne emosjoner. Han kan av den grunn forstås som «svermerens» motsetning. I en slik forståelse av sinnskontroll blir blant annet stabilitet, balanse og evnen til å bruke fornuften til å handle rasjonelt viktige egenskaper. Dette er egenskaper som godt lar seg uttrykke i en strofisk form slik som den brukt i «In diesen heil'gen Hallen».

I motsetning til en gjennomkomponert form slik vi så i Nattens dronnings «Der Hölle Rache», kan imidlertid ikke en strofisk lied artikulere enkeltord og -uttrykk direkte utledet av teksten. Mozart må derfor lage en komposisjon hvor de ulike musikalske parameterne kan gjelde for alle strofene i Sarastros tekst. Hovedfokuset blir dermed flyttet fra å artikulere enkeltord i teksten på et detaljnivå, til et mer overordnet perspektiv som har som mål å artikulere tekstens hovedaffekt og -innhold. Dette fjerner den umiddelbare artikulasjonen av emosjoner, og forhindrer at personlige følelser faller i forgrunnen. Den musikalske formen presenterer slik et overordnet budskap som presenterer overindividuelle – *ikke* personlige – allmenne og overordnede emosjoner. Individet som synger underlegger seg gruppa (som i kirkesanger), og er slik i tråd med Sarastros humanitetstanke slik det går frem i hans takk til prestene i starten av akt II: (II/1) «Rørt over enigheten i deres hjerter, takker Sarastro dere i menneskehetens navn.» / «*Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit.*». Sarastro henvender seg her til presteskapet i menneskehetens navn, det vil si menneskeheten forstått som en samlet enhet, og fremmer samhold fremfor individualisme styrt av egosentrisitet slik som i Nattens dronnings tilfelle.

Avslutningsvis må det legges til at enda en musikalsk strofisk form har et overordnet perspektiv angående tekstens innhold, betyr det ikke at det samme ikke er mulig i en gjennomkomponert form. Forskjellen er imidlertid at da en strofisk form ikke presenterer

musikalske bilder over enkeltord i teksten, faller det naturlig at formen primært forsøker å presentere et overordnet budskap. Mozarts valg av en gjennomkomponert og en strofisk form til henholdsvis Nattens dronning og Sarastro, var da trolig et bevisst valg, og kommer av at Mozart i begge ariene fullt ut benytter formenes potensiale til å artikulere karakterene. I «Der Hölle Rache» bruker han i svært stor grad den gjennomkomponerte formens egenskaper til å artikulere enkeltord i teksten, og i Sarastros arie passer en strofisk form utmerket ettersom det er Sarastros allmenne overordnede tanker og verdier som er viktigst.

#### **2.4. Tekstlig-musikalske fraser og perioder**

I «In diesen heil'gen Hallen», samt i Sarastros arie «O Isis und Osiris» og prestekorets «O Isis und Osiris», kjennetegnes de musikalske frasenes lengde med stor regelmessighet, noe som kan forstås som et uttrykk for Sarastros karakter og affekt kjennetegnet med sinnskontroll.

I beskrivelsen av tekstens form gikk det frem at de fire første versene i tekstens strofer har tre aksenter, og at de to siste versene i strofene har fire aksenter. I en tonesetting av tekstens vers i en 2/4-delstakt hvor hver tekstaksent skal falle på et betont slag i takten, vil dette resultere i at de fire første versene med tre aksenter opptar en og en halv takt (eksklusiv opptakt), og at de to siste versene med fire aksenter opptar to takter (eksklusiv opptakt). «In diesen heil'gen Hallen» er tonesatt i en slik 2/4-delstakt, og tonesettingsmetoden beskrevet ovenfor tilsvarende altså til Mozarts tonesetting av tekstens vers. Som vi skal se opprettholdes dette idealet med svært stor regelmessighet, og denne regelmessigheten danner slik en sterk kontrast til de musikalske frasene i «Der Hölle Rache».

I A-delen i «In diesen heil'gen Hallen» følger den musikalske frasen til vers 2 og 4 («[...] , kennt man [...]» / «[...] wo Mensch [...]» – «[...] ; führt Liebe [...]» / «[...] , weil man [...]») det ovenfor beskrevne idealet for fraselengde basert på tekstens aksenter. I begge frasene opptar teksten tre takt-aksenter (dvs. taktslag), 1 i den første takten og 2 i den andre takten. Vi kan dermed snakke om en lang serie av totaktsfraser. Dette er også tilfellet i de musikalske frasene tilhørende vers 1 og 3 («In diesen [...]» / «In diesen [...]» – «Und ist ein [...]» / «[...] , kann kein [...]»). Det må imidlertid legges til at frasene til vers 1 og 3 er én åttendedel lengre enn frasene til vers 2 og 4. Frasene til vers 1 og 3 avsluttes nemlig med en liten ornamentering på henholdsvis ordene «Hallen» og «Mauern» (t. 4) i vers 1, og på ordene «fallen» og «lauern» (t. 8) i vers 3. Dette regnes som små ornamenterende koloraturer, og har ikke påvirkning på den musikalske frasens behandling av tekstens aksent da ornamenteringen ikke skaper noen forskyvninger som forhindrer tekstens aksent å falle på de betonte slagene i taktene. Tonesettingen av de fire første versene opprettholder dermed samme frasestruktur.

I B-delen (men også B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen) går tekstens vers fra tre til fire aksenter (se



V.2.2.). Til tross for dette opprettholder Mozart likevel den etablerte fraselengden på to takter. Dette gjøres gjennom en intensivert deklamasjonshastighet (se V. 2.5.). Mozarts valg om å opprettholde en konsekvent lengde på de musikalske frasene gir derav forutsigbarhet, regelmessighet og ro. (Dette gjelder også for Sarastros arie «O Isis und Osiris» hvor nesten alle de musikalske frasene har en lengde på fire takter.<sup>58</sup>) Den etablerte fraselengden på to takter opprettholdes derav i hele arien, men det er ett unntak: siste repetisjon av vers 6 (t. 24–d 26). Her strekkes andre halvdel av verset («[...] ins bess're Land.» / «[...] ein Mensch zu sein.») ut over to og en halv takt (eksklusiv opptakt). Denne musikalske frasen er derav på tre takter, og ikke to takter slik som de foregående musikalske frasene.

Regelmessighet i fraselengdene bidrar også til regelmessige musikalske perioder. A-delen bestående av de fire første versene danner for eksempel en periode på åtte takter. Denne åttetaktersperioden består av musikalske fraser satt sammen i to firetakterskonstellasjoner, hver av dem bestående av to musikalske fraser/vers. Med utgangspunkt i vokalstemmen danner B- og B<sup>1</sup>-delen deretter en periode på åtte takter (t. 12–19; t. 11 regnes som et instr. mellomspill). B<sup>2</sup>-delen fortsetter med en firetaktersperiode etterfulgt av en musikalsk «hale», det vil si den tidligere omtalte musikalske frasen på tre takter («[...] ins bess're Land.» / «[...] ein Mensch zu seyn.»), samt ariens instrumentale etterspill (t. 27–28).

Den siste tekstlig-musikalske frasen (t. 24–26) på tre takter har også en funksjon tilknyttet artikulasjonen av tekstinnholdet. Det har allerede blitt påpekt at de to siste versene i hver strofe får ekstra betydning både i tekstens og musikkens form, og forlengelsen av det siste verset i strofen må derfor også ses i denne sammenhengen. I den første strofen understrekes for eksempel andre halvdel av vers 6: «[...] ins bess're Land.». Dette kan forstås som en henvisning til den politiske utopien presentert i operaen, og forlengelsen av det siste verset i strofene er dermed et uttrykk for at de bærer et viktig meningsinnhold i teksten.

	A				B				B <sup>1</sup>		B <sup>2</sup>		
<i>m.f.nr.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
<i>t.</i>	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3		
<i>h.</i>	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4	3		
<i>t.nr.</i>	3-4	5-6	7-8	9-10	12-13	14-15	16-17	18-19	20-21	22-23	24-26		

*m.f.nr.* = tekstlig-musikalsk frase nummer x, *t.* = antall takter, *h.* = antall aksenter (*Hebungen*),

*t.nr.* = taktnummer

*Eks. 15:* «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, tekstlig-musikalsk frase- og periodestruktur.

<sup>58</sup> Teksten i «O Isis und Osiris» består av én strofe med av åtte vers, hver av dem med fire aksenter. Da arien er i en 3/4-dels-takt vil ett vers strekke seg over fire takter dersom hver tekstaksent faller på et betont slag i takten. Mozart opprettholder denne strukturen i hele arien bortsett fra i vers 1 og 2: «O Isis und Osiris schenket» / «Der Weisheit Geist dem neuen Paar!».

Det er ikke imidlertid bare fraselengden som repeteres i et fast mønster. Dette gjelder også rytmikken i de musikalske frasene som har en mer eller mindre fast grunnstruktur. Rytmikken følger seg da etter tekstens stavelser, og resulterer for det meste i en syllabisk tekstlevering:

A-del

V.1 { In die - sen heil' - gen Hal - len  
In die - sen heil' - gen Mau - ern,  
V.3 { und ist ein Mensch ge - fal - len  
{ kann kein Ver - rä - ter lau - ern

V.2 { kennt man die Ra - che nicht!  
wo Mensch den Men - schen liebt!  
V.4 { führt Lie - be ihn zur Pflicht.  
{ weil, man dem Feind ver - gibt.

B-del

V.5 { Dann wan - delt er an Freun - des Hand  
Wen sol - che Leh - ren nicht er - freun,  
V.6 { ver - gnügt und froh ins bess - re Land,  
{ ver - die - net nicht ein Mensch zu sein,

B1/  
B2-del

V.5 { Dann wan - delt er an Freun - des Hand  
Wen sol - che Leh - ren nicht er - freun,

V.6 { ver - gnügt und froh ins bess - re Land,  
{ ver - die - net nicht ein Mensch zu sein,

Eks. 16: «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, rytmisk grunnstruktur.

Som det går frem i eksempel 16 bygger de musikalske frasene på den samme rytmiske grunnstrukturen: B-delen tar opp A-delens punkterte rytmiske motiv og danner en ny rytmisk grunnstruktur basert på et motiv fra A-delen, og B<sup>1</sup>/B<sup>2</sup>delen er en variasjon av A-delen, men med B-delens opptaktsmotiv. Det er dermed en stabil rytmisk grunnstruktur som forbinder de musikalske frasene. (Det rytmiske prinsippet gjelder også i Sarastros arie «O Isis und Osiris» – hvor forbindelsen mellom de musikalske frasenes rytmiske grunnstruktur er enda tydeligere – og bidrar til stabilitet og ro.)

I den musikalske artikuleringen av sinnskontroll i de tekstlig-musikalske frasene og periodene, er det særlig ett element som utpeker seg: frasene og periodene kjennetegnes av stor balanse og symmetri. Dette er et kjennetegn ved det musikalske språket benyttet av blant annet Mozart som beskrevet av Rosen (2005, 57–58). Rosen har bemerket at den korte periodiske artikulerede frasen var noe av det første som bestemte det musikalske språket slik det ble definert av Haydn, Mozart og Beethoven mot slutten av 1700-tallet. Den periodiske frasen førte da til en lavere rytmisk puls sammenlignet med barokken, og for at øret skulle kunne oppfatte en større puls i verket, ble det nødvendig med en symmetrisk frasestruktur. Rosen har sammenlignet det med at i likhet med at øret må høre to takter for å forstå rytmen og identifisere eneren, trenger øret to sammenlignbare symmetriske frasestrukturer for å

oppfatte verkets puls. Frase- og periodeinndelingen i Sarastros arier er dermed et uttrykk for denne endringen i det musikalske språket, og de er prakteksempler på det Rosen omtaler som en «overveldende» sensitivitet for symmetri i den klassiske stilens musikalske språk.

Symmetrien i frasene og frasestrukturen i «In diesen heil'gen Hallen» kan ses i den tematiske grunnstrukturen i vokalstemmens musikalske fraser:

Eks. 17: «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, t. 3–10, NMA 11/5/19, 233.

Eksempel 17 viser en reduksjon av vokalstemmens tematiske grunnstruktur, og synliggjør den tematiske forbindelsen mellom de fire musikalske frasene i A-delen. Sett bort i fra endringen av tonen «h» i frase 1, til «hiss» frase 3 (tall i noteeksempelet henviser til frasenummer), har frase 1 og 3 det samme tematiske materialet. Vers 2 og 4 har imidlertid ikke det samme tematiske materialet, men de er likevel forbundet med at frase 4 avbalanserer frase 2. Dette gjøres ved at den oppadgående bevegelsen i det tematiske materialets grunnstruktur i frase 2, får sin symmetriske motsetning i frase 4 som har en nedadgående bevegelse i dets grunnstruktur. Ved å etterfølge en tematisk oppadgående bevegelse med en tematisk nedadgående bevegelse, skaper Mozart da en symmetrisk balanse i tråd med samtidens musikalske språk.

A-delen er ikke det eneste stedet med symmetri og balanse i frasestrukturen. Dette er også tilfellet i B<sup>1</sup>-og B<sup>2</sup>-delen hvor frasenes tematiske grunnstruktur i frase 7 og 9 avbalanserer hverandre. Frase 7 starter med en liten ters *opp*, og frase 9 avbalanserer intervallet med en liten ters *ned*. Like etter følger en kvart opp i frase 7, etterfulgt av en fallende kvint i frase 9. Denne balansen understrekes ytterligere ved at fløyten repeterer det harmoniske materialet fra frase 7 og 8 over vokalens frase 9 og 10. Sarastros musikalske frase i vers 5 og 6 (t. 19–23) blir dermed et basskontrapunkt til melodien nå lagt til fløytestemmen:

Eks. 18: «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, t. 16–23, NMA 11/5/19, 234.

## 2.5. Deklamasjon

I analysen av «Der Hölle Rache» ble det gitt en beskrivelse av normer og regler for tonesetting av tekster på tysk (se V.2.). Det ble da beskrevet at tekstens aksenter ideelt skal sammenfalle med betonte slag i takten slik at det blir like lang avstand mellom hver aksent. En ideell konfliktfri tonesetting er derfor avhengig av forholdet mellom antall aksenter og stykkets taktart. Schmidt (2016, 117) beskrev derav at den ideelle konstellasjonen var vers med tre aksenter (*dreihebige Verse*) tonesatt i en todelt taktart. I et slikt tilfelle kan den første og siste aksenten falle på en ener i en takt uten å forstyrre hverandre. Den andre aksenten får da plass midt mellom første og tredje aksent, og det blir like lang avstand mellom hver aksent.

Versformen hvor dets struktur består av tre aksenter (*dreihebige Verse*) forekommer imidlertid bare som sjeldne unntak i *Die Zauberflöte* (Schikaneders tekster, inkludert *Die Zauberflöte*, har som regel vers bestående av fire aksenter; Schmidt, 2016, 118). Et av unntakene er «In diesen heil'gen Hallen», og arien tas også frem av Schmidt for å vise at det ideelle forholdet mellom aksent og betonte slag i takten (som beskrevet over), også er mulig i en to fjerdedelstakt dersom åttendedelene regnes som telleenhet:

Vers 1                      Vers 2                      Vers 3                      Vers 4

In die-sen heil'-gen Hal-len kennt man die Ra-che-nicht! und ist ein Mensch ge-fal-len, führt  
 In die-sen heil'-gen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt kann kein Ver-rä-ter lauern, weil

1 2 3                      1 2 3                      1 2 3                      3

Eks. 19: «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, t. 3–8 (etter Schmidt, 2016, 118).

Aksentueringensmønsteret som det går frem i eksempelet ovenfor opprettholdes i hele A-delen. Som nevnt opprettholdes også den samme fraselengden på vokalstemmen gjennom hele arien (sett bort i fra den omtalte musikalske frasen i t. 24–26) – til tross for at versene går fra tre til fire aksenter i vers 5 og 6 («Dann wandelt er [...]» / «Wen solche Lehren [...]»). Det dannes dermed et nytt forhold mellom antall aksenter og betonte slag i takten slik at tonesettingen av vers 5 og 6 i ariens B-del, men også ariens B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-del, får for mange aksenter til at hver aksent skal kunne sammenfalle med et betont slag i takten og samtidig opprettholde lik avstand mellom alle aksentene der første og siste aksent faller på en ener i takten. Mozart har imidlertid løst dette med å inkludere den første aksenten i en lengre optakt over ordene «Dann wandelt» / «Wen solche»:

Vers 5                      Vers 6

Dann wandelt er an Freund-des Hand-vergnügt und froh ins bess'-re Land,  
 Wen sol-che Lehren nicht er-freun, ver-die-net nicht ein Mensch zu sein,

1 2 3                      4                      1 2 3                      4

Eks. 20: «In diesen heil'gen Hallen», vokalstemme, t. 12–15, NMA 11/5/19, 233–234.

Ved å benytte en lengre opptaktsfase som i eksempel 20, klarer Mozart gjennom økt deklamasjonshastighet å opprettholde samme lengde på de musikalske frasene til tross for at tekstens vers har en ekstra aksent. (Behandlingen av den første aksenten som en del av tre opptakter må ha vært viktig for Mozart ettersom han aksepterte at ordet «wen» – som sammenlignet med ordet «dann» i tysk tale tar omtrent dobbelt så lang tid å uttale – fikk samme 16-dels noteverdi; noe sangeren må forsøke å utligne i fremføringen.) Endringen medfører at Mozart unngår at den siste aksenten i verset faller på det siste, istedenfor det første, slaget i takten, og kan ses som et resultat av et ønske om å opprettholde et deklamasjonsmønster hvor siste aksent faller på eneren i takten. Samtidig oppstår det grunnet økt deklamasjonshastighet innenfor samme frasestruktur, også en musikalsk intensivering som driver musikken videre. Intensiveringen kan forstås som et musikalsk bilde på glede som beskrevet i tekstens sjette vers: «[...], vergnügt und froh [...]». Ønsket om å opprettholde en repetitiv frasestruktur, kan også forstås som et bilde på sinnsro.

Endringen i deklamasjon medfører også at det i B-delen er versets *andre* aksent, og ikke versets *første* aksent (slik som i A-delen), som aksentueres: det vil si ordene «han» / «er» og «lære» / «Lehren», ikke «vandrer» / «wandelt» og «slike» / «solche». I den første strofen hvor versets aksent legges til ordet «er», vektlegges subjektet som gjennomgår prøvelsene ved hjelp av en venns hånd: «Dann wandelt ER an Freundeshand, [...]». I den andre strofen hvor versets aksenten legges på «Lehren», understrekes det deretter at det er snakk om en «lære» (se presentasjonen av ariens tekstinnhold for beskrivelse av læren) alle som ønsker å bli betegnet som mennesker må akseptere: «Wen solche LEHren nicht erfreun, [...]». Endringen i deklamasjonshastighet kan forstås som et virkemiddel for å artikulere tekstens innhold. Dette er også tilfellet i ariens siste musikalske frase hvor andre halvdel av strofenes siste vers resiteres: «ins bess're, bess're Land.» / «ein Mensch, ein Mensch zu seyn.» (t. 24–26). Denne delen av verset går over nesten dobbelt så mange takter som et helt vers i A-delen (dvs. tre takter). I dette tilfellet er det derfor en sterk reduksjon i deklamasjonshastighet samtidig som Sarastros melodikk reduseres til resiterende tonegjentakelser på harmoniske hovedtrinn uten ornamenteringer. Dette er en tydelig kontrast til den mer melismatiske og ariose vokalstilen i B-delen, og stilen legger ekstra fokus på tekstinnholdet i strofenes to siste vers.

Med utgangspunkt i eksemplene som beskrevet ovenfor, går det frem at Mozart i «In diesen heil'gen Hallen» overfører Schikaneders regelmessige poetiske struktur til en enda mer regelmessig musikalsk struktur. Samtlige vers har versets siste aksent på eneren i takten, og sett bort i fra endringen i B-delen, faller også den første aksenten i samtlige vers i A- og B<sup>1</sup>- og B<sup>2</sup>-delen på eneren i takten. Dette resulterer i at det i tråd med normen for tonesetting av

tysk tekst blir like lang avstand mellom hver aksent, noe som også er tilfellet i B-delen dersom vi ser bort i fra opptakten. Mozarts tonesetting at tekstens vers intensiverer da den poetiske strukturen som i arien danner et stabilt og regelmessig grunnlag for å fremvise sinnskontroll hos Sarastro.

En regelmessig og stabil frasetruktur er derimot ikke er et engangstilfelle kun sett i «In diesen heil'gen Hallen». Det samme kan også ses i Sarastros arie «O Isis und Osiris»:

Vers 1

O I - sis und O - si - ris, schen- ket der Weis - heit Geist dem neu - en Paar!

1 2 3 4 1 2 3 4

Vers 2

Die ihr der Wand - rer Schrit - te len - ket, stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr,

1 2 3 4 1 2 3 4

Eks. 21: «O Isis und Osiris», vokalstemme, t. 5–20, NMA 11/5/19, 194–195.

Som det går frem i eksempel 21 opprettholder Mozart også her tekstens poetiske struktur i dens musikalske artikulasjon. Teksten består av vers med fire aksenter (*vierhebige Verse*), og de to første versene er et prakt eksempel på hvordan tonesettingen retter seg etter tekstens aksenter: første og siste aksent faller på eneren i takten, og det er like lang avstand mellom hver aksent. Ved starten av vers 3 gjør imidlertid Mozart en liten endring som fører til at den første jamben i Schikaneders tekst blir en daktyl. «Die» betones dermed sterkere enn aksenten «ihr» i Schikaneders tekst. Det samme skjer også i vers 4, men i dette tilfellet er det en artikulasjon av en *Tonbeugung* som allerede ligger i teksten. Til tross for disse endringene er det likevel interessant at Mozart opprettholder samme deklamasjonshastighet og plassering av versets aksenter slik som i vers 3 i samtlige musikalske fraser resten av arien. Fra og med vers 2 starter de musikalske frasene da med en daktyl, og ikke en jambe som i Schikaneders tekst.

Endringen i plasseringen av tekstens første aksent kan forklares fra et musikalsk synspunkt hvor daktylen gir variasjon i den enkelte frasen slik at frasene – isolert sett – ikke blir for ensformige. Samtidig er det også en artikulasjon av tekstinnholdet hvor daktylene skaper en kontrast til de to første versene, noe som resulterer i at de to første versene fremheves. Arien er rettet mot nettopp «Isis und Osiris» som det fortelles om i det første verset, og i det andre verset bes gudene om å gi «det nye paret» / «*dem neuen Paar*» – Pamina og Tamino – «gudenes visdom» / «*der Weisheit Geist*» slik at de er forberedt på prøvelsene. Dette er det sentrale innholdet i arien, og tekstinnholdet gis dermed ekstra oppmerksomhet ved at Mozarts plassering av versenes aksenter i de to første musikalske frasene skiller seg fra ariens øvrige musikalske fraser.

## VI. Konklusjon

I denne masteroppgaven har jeg forsøkt å vise at musikk og politikk står i et dynamisk påvirkningsforhold, og at musikk derav ikke oppstår isolert fra virkeligheten. Musikk er nemlig en *del* av den politiske verdenshistorien, og for å fullt ut forstå musikalske verk, er det derfor helt nødvendig å også se på interaksjonen mellom musikk og politikk. Dette er imidlertid et aspekt som i den allmenne holdningen til musikk stadig går i glemmeboken, og som blant annet resulterer i ukritisk bruk av musikalske verk, samt misforståelser av musikkens opprinnelige historiske funksjon. Ved å overse eldre musikkens historiske funksjon, vil musikken derav heller ikke kunne benyttes som kilde til det musikalske verkets samtid.

Årsaken til musikkens ofte glemte historiske funksjon, har blant annet røtter i 1800-tallets tanke om «autonom» musikk, det vil si musikk som er «privat», men også «upolitisk», altså adskilt fra virkeligheten. Endringen kan ses i lys av kunstnerens frigjøring fra sin stilling som «tjener» under innflytelsesrike kunstnesen rundt 1800, og den kan derav ses som en reaksjon på kunstnerens til da tradisjonelle samfunnsstilling. I tillegg må endringen ses i lys av romantiske estetikers mytologisering av musikk som en autonom kunst. Et godt eksempel er Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) som i sin analyse av Beethovens femte symfoni publisert i 1810 skrev at musikk var i stand til å skape et «ukjent rike» for lytteren. Musikk ble slik et medium som kunne frakte mennesket bort fra hverdagens slit, og over til en «bedre» skjønn og harmonisk verden (se Hoffmann, recensjon, 23). Slike teorier var videre også med på å skape en mytisk fremstilling av den «geniale» kunstneren, som til tross for livets vanskeligheter likevel laget «genial» autonom – men verdensfjern – upolitisk kunst.

Mytologiseringen av musikk kan også ses i hvordan musikk behandles i *Die Zauberflöte*. *Die Zauberflötes* musikk har nemlig bakgrunn i den gamle greske Orfeus-myten hvor musikk har fysisk makt over menneskene. Musikken fremstilles derav som noe vakkert, mektig og mytisk. Dette er en behandling av musikk som trolig også har bidratt til 1800-tallets romantiske upolitiske interpretasjoner av musikalske verk (herunder *Die Zauberflöte*).

Den romantiske tanken om den «geniale» og «frie» kunstneren har i svært stor grad blitt brukt om Mozart. Dette har resultert i et svært myteomspunnet bilde av Mozart, der han blant annet har blitt omtalt som et vidunderbarn som nærmest «falt ned» fra himmelen, laget «guddommelig» musikk, slet seg fremover gjennom livets prøvelser, men som likevel døde «fattig» og «forlatt» i Wien en mørk desembernatt og som deretter ble gravlagt i en tredje-klasses grav for de fattige. Nyere forskning (se f.eks. Braunbehrens, 1986) har imidlertid avkreftet slike myter, men romantikkens kunstnersyn har likevel ført til at Mozart i mange sammenhenger helt opp til i dag først og fremst har blitt betraktet som en upolitisk komponist.

Men, som sagt: Mozart levde ikke ved siden av det politiske samfunnet. Mozart var *en del* av samtiden: han tok del i dens politiske og kulturelle strømninger, og hans musikk kan derav betraktes som en refleksjon av samtiden. Et mål med denne masteroppgaven har derfor vært å vise hvordan musikalske verk kan være en refleksjon av sin samtid.

I analysen av *Die Zauberflöte* har det gått frem at den er en refleksjon av viktige etiske, sosiale, kulturelle, det vil si *politiske* diskurser i dens samtid, og at den derav kan betraktes som en *politisk* opera. Som vi så artikuleres dette gjennom to kontrasterende maktområder representert av politisk-religiøse makthavere. Maktområdene er som sett grunnlaget for en dyds- og verdidiskurs, og reflekterer samtidens sosiopolitiske og filosofiske idealer. I operaen så vi derfor refleksjoner av blant annet: – et nytt herskerideal som betraktet herskeren som statens tjener, ikke Guds jordlige stedfortreder; – en estetisk vending mot det «enkle» og «naturlige» som en kontrast til det høvisk «unaturlige»; – et nytt empirisk syn på menneskets natur; – samtidens kvinnesyn som betraktet kvinner som naturlig «svakere» enn menn; – opplysningstidens beskjeftigelse med dualismen mellom overtro og opplysning, og – spor av samtidens klassesamfunn hvor herkomst bestemte ens rettigheter og utviklingsmuligheter. I tillegg så vi også at *Die Zauberflöte* presenterer en politisk utopi på det ideelle samfunnet (styrt av en kvinne og en mann) hvor fornuftstyrte humanitetsidealer som tilgivelse, toleranse, mot, rettferdighet, kjærlighet, veldedighet og frihet til individuell selvutvikling står sentralt.

Jeg har også forsøkt å gi et bilde på hvordan *Die Zauberflöte* inngår i en politisk påvirkningsdiskurs hvor samtidens sosiokulturelle strømninger påvirket både herskere og kunstnere. Et sentralt aspekt var da den beskrevne «dannelsestanken». Tanken ble som vi så tatt opp av både Joseph II og Leopold II som ville danne folket gjennom teateret, men også Schikaneder og Mozart som i 1791 sammen laget «dannelsesoperaen» *Die Zauberflöte*. Det må imidlertid påpekes at de selvfølgelig ikke var herskere eller filosofer: Schikaneder var en teaterdirektør, skuespiller, sanger og librettist, og Mozart var en komponist. At det likevel finnes en lignende idealistisk tankegang som sett i Joseph IIs nasjonalteaterprosjekt, samt hos Leopold II, gir imidlertid en bekreftelse på tesen om at tidsdiskurser reflekteres i kunst.

Som vist i *Die Zauberflöte* kan mange av Mozarts verk kun forstås rett gjennom en kritisk rekonstruksjon, det vil si gjennom et forsøk på å sette musikken tilbake i dens opprinnelige historiske og sosiokulturelle kontekst for å forstå dens betydning, men også kunstnerens egen politiske artikulering. Dette er etter mitt syn helt grunnleggende for vår forståelse av musikalske verk som *Die Zauberflöte*, og har også enorm betydning for våre fremføringer av musikalske verk fra vår fortid og samtid. Musikalske verk vil alltid – i større eller mindre grad – være en refleksjon av sin samtid, og de har derav også politisk relevans i vår egen samtid.



## Litteraturliste

- ABERT, H. (2007 av den rev. utg. fra 1978) *W.A. Mozart*. Red. av Eisen, C. Oversatt av Spencer, S. New Haven; London: Yale University Press.
- Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder in ihren Freistunden: ein Wochenblatt* (1788) Bind 3 av vårvartalutgaven. Wien: Schraembl, 1788. Tilgjengelig fra: [urn:nbn:de:bvb:384-uba003395-8](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-uba003395-8) (Hentet: 18.04.17).
- ARBLASTER, A. (1992) *Viva la libertà! : politics in opera*. London; New York: Verso.
- ASSMANN, J. (2005) *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München: Carl Hanser Verlag.
- ASSMANN, J. (2007) *Die Schrecken des Erhabenen. Festspiel-Dialoge 2007*. Tilgjengelig fra: [http://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts\\_and\\_festival\\_culture/assmann\\_fsdialoge\\_070814.pdf](http://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/assmann_fsdialoge_070814.pdf) (Hentet: 30.10.16).
- BAASNER, R. (2001) Das Wieland-Paradigma, *Acta Mozartiana*, 1(4), s. 52–63.
- BEALES, D. (u.å.) Vienna. 4. 1740–1806, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326?q=vienna&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 19.08.16).
- BEALES, D. (2005) *Enlightenment and Reform in Eighteenth-century Europe*. London [bl.a.]: I.B.Tauris & Co.
- BERGSTRÖM, G. (2000) *In search of meaning in opera. An opera singer's approach to the dialectics of words, music, & myth in opera from Monteverdi to Verdi*. PhD-avhandling. Stockholms universitet: Teatervetenskapliga institutionen.
- BERRY, M. (2007) Power and patronage in Mozart's *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte*, i Scott, H. og Simms, B. (red.) *Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century*. Cambridge [bl.a.]: Cambridge University Press, s. 325–347.
- BLANNING, T.C.W. (2002) *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660–1789*. Oxford: Oxford University Press.
- BORCHMEYER, D. (1992) Mozarts rasende Weiber, i Borchmeyer, D. (red.) *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, s. 167–212.
- BRANSCOMBE, P. og BAUMAN, T. (u.å.) Singspiel, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25877?q=singspiel&search=quick&pos=1&start=1&size=25#firsthit> (Hentet: 12.10.16).
- BRANSCOMBE, P. (1991) *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. Cambridge [bl.a.]: Cambridge University Press.
- BRAUNBEHRENS, V. (1986) *Mozart in Wien*. 2. utg. München: Piper.
- BRAUNEIS, W. (1996) Die Wiener Freimaurer unter Kaiser Leopold II.: Mozarts *Zauberflöte* als emblematische Standortbestimmung, i Biba, O. og Jones, D.W. (red.) *Studies in Music History presented to H.C.Robbins Landon on his seventieth birthday*. London: Thames and Hudson, s. 115-151.
- BRAUNMÜLLER, R. (1992) Sarastros zweite Strophe. Zur Humanität in Mozarts 'Zauberflöte', *Musica*, 46(3), s. 163–165.
- BROWN, B.A. (u.å.) Gluck, Christoph Willibald Ritter von, §11: Italian reform operas, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11301pg11?q=sonnenfels&search=quick&pos=3&start=1#firsthit> (Hentet: 07.03.17).
- BROWN, B.A. (1991) *Gluck and the French theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press.
- BUCH, D.J. (2004) Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales, *International Musicological Society*, 76(2), s. 193–219. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/25071239> (Hentet:25.10.16).
- BUCH, D.J. (2008) *Magic Flutes & Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth century Musical Theater*. Chicago [bl.a.]: University of Chicago Press. (e-bok).
- BUDDE, G.-F. (2002) 'Denn unsre Bruderliebe soll ihn leiten' Zum Zusammenhang von Künstlerexistenz und Freimaurertum bei Wolfgang Amadeus Mozart, *Historische Zeitschrift*, 275(3), s. 625–650. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/27634884> (Hentet: 28.11.16).

- BURDORF, D. (1995) *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.
- BURKE, E. (1796) *The Sublime and Beautiful*. By Edmund Burke, Esq. With an Introductory discourse concerning taste, and other additions. Oxford: printed and sold at the Universities of Oxford, Cambridge, Edinburgh, Glasgow, St. Andrews, Aberdeen, and Dublin. Tilgjengelig fra: <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?action=interpret&docType=ECCOArticles&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=ntnuu&tabID=T001&bookId=0152701500&type=getFullCitation&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&finalAuth=true> (Hentet: 20.03.17).
- BURKHOLDER, J.P., GROUT, D.J. og PALISCA, C.V. (2010) *A History of Western Music*. 8. utg. New York: W.W. Norton & Company.
- BUTLER, M.R. (2009) Italian opera in the eighteenth century, i Keefe, S.P. (red.) *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 203–271.
- CAIRNS, D. (2007) *Mozart and his Operas*. London; New York; Toronto [bl.a.]: Penguin books.
- CSAMPAI, A. og HOLLAND, D. (red) (1983) *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Texte, Materialien, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- DELIGIORGI, K. (2005) *Kant and the Culture of Enlightenment*. Albany: State University of New York. (e-bok).
- DÖHRING, S. (1968/70) Die Arienformen in Mozarts Opern, *Mozart-Jahrbuch 1968/70*. Salzburg: Internationalen Stiftung Mozarteum, s. 66–76.
- DUNLOP, A.J. (2012) Forgotten musicians. Documenting musical life at the Viennese imperial court in the Eighteenth century, *Musicologica Brunensia*, 47(1), s. 93–112. Tilgjengelig fra: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125872/1\\_MusicologicaBrunensia\\_47-2012-1\\_10.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125872/1_MusicologicaBrunensia_47-2012-1_10.pdf?sequence=1) (Hentet: 28.01.16).
- ECKELMEYER, J.A. (1979) Novus ordo seculorum. Some political implications in the libretto of the Magic Flute, *Eighteenth-Century Life*, 5(4), s. 78–89.
- EISEN, C. og SADIE, S. (u.å.) Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart, *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=laudon&search=quick&pos=3&start=1#firsthit> (Hentet: 20.04.17).
- EYBL, M., og FRITZ-HILSCHER, E. (2011) F. Zwischen Barock und Klassik (circa 1740 bis 1790/1800), i Fritz-Hilscher, E.T. og Kretschmer, H. (red.) *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien [bl.a.]: Lit Verlag GmbH & Co. KG, (Geschichte der Stadt Wien, bind 7), s. 213–270.
- FICHTNER, P.S. (2003) *The Habsburg Monarchy, 1490–1848. Attributes of Empire*. Beasingstoke, Hampshire [bl.a.]: Palgrave Macmillan.
- FICHTNER, P.S. (2014) *The Habsburgs. Dynasty, Culture and Politics*. London: Reaktion Books.
- FRANK, H.J. (1980) *Handbuch der deutschen Strophformen*. München [bl.a.]: Carl Hanser Verlag.
- FRESE, M.I. (1998) *Wer war Sarastro, Wer Tamino...? Die Zauberflöte als Allegorie zur politischen Szene im josephinischen Wien. Die Identifikation der Hintergrundfiguren mit Hilfe der Namenszahlensymbolik*. Pähl, Oberbayern: Verlag Hohe Warte GmbH.
- FRITZ, E.T. (2008) Musik und Hofmusikkapelle im Zeremoniell der Habsburger-Höfe des frühen 18. Jahrhunderts, i Hochradner, T. og Janes, S. (red.), *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums '50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft'*. Tutzing: Hans Schneider, s. 1–10.
- FRITZ-HILSCHER, E.T. (2006) Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772, i Fritz-Hilscher, E.T., Krones, H. og Antonicek, T. (red.) *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*. Wien [bl.a.]: Böhlau, s. 161–170.
- FRITZ-HILSCHER, E. (2010) VON KARL VI. ZU MARIA THERESIA: Zur höfischen Idee von Feiern und Festen zwischen Hochbarock und Aufklärung, *Studien zur Musikwissenschaft*, 50(1), s. 137–152. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/41472905> (Hentet: 02.07.16).
- Geheime Geschichte des Verschwörungs-Systems der Jakobiner in den österreichischen Staaten. Für Wahrheitsfreunde*. (1795) London. Tilgjengelig fra: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10009639\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10009639_00005.html) (Hentet: 27.04.17).
- GLOEDE, W. (1993) Motivstruktur und Tonarten bei Mozart, *Archiv für Musikwissenschaft*, 50(1), s. 26–43. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/931146> (Hentet: 15.11.16).

- HAAR, J. (u.å.) Humanism, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40601?q=humanism&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 19.09.16).
- HEAD, M. (2000) *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association.
- HEARTZ, D. (u.å.) Enlightenment, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08841?q=enlightenment&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 23.09.16).
- HEARTZ, D. (1983) La clemenza di Sarastro. Masonic Benevolence in Mozart's Last Operas, *The Musical Times*, 124(1681), s. 152–157. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/963822> (Hentet: 31.10.16).
- HEIN, H. (2005) Affektenlehre und Rhetorik, i Gruber, G. og Brüggge, J. (red.) *Das Mozart Handbuch. Band 6. Das Mozart-Lexikon. Mit 642 Stichwörtern, 99 Abbildungen und 32 Notenbeispielen sowie einem Werkverzeichnis und einer Chronik*. Bind 6. Laaber: Laaber, s. 30–36.
- HILSCHER, E.T. (2000) *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*. Graz [bl.a.]: Verlag Styria.
- HILSCHER, E.T. (2002) Habsburg, i Finscher, L. (red.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*. Bind 8. Kassel: Bärenreiter, s. 358–369.
- HOFFMANN, E.T.A. (1810) Sinfonie pour 2 Violins, 2 Violes, Violoncello et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinetts, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel œuvre 67, No. 5 des Sinfonies (Pr. 4 Rtlr. 12 Gr.), i Liebrecht, V. (red.) *Schriften zur Musik. Singspiele*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, s. 22–42.
- HYLAND, P., GOMEZ, O. og GREENSIDES, F. (red.) (2003) *The Enlightenment. A sourcebook and reader*. London [bl.a.]: Routledge.
- INGARO, C.W. (1994) *The Habsburg Monarchy 1618–1815*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANN, R.A. (1974) *A History of the Habsburg Empire 1526–1918*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- KOCH, H.-A. (1969) Das Textbuch der 'Zauberflöte'. Zur Entstehung, Form und Gehalt der Dichtung Emanuel Schikaneders, i Lüders, D. (red.) *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1969*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, s. 76–120.
- KUNZE, S. (1984) *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam.
- KUNZE, S. (1992) Vom Märchen über das Volkstheater zum Sinnbild – Personen und Personifikationen in der *Zauberflöte*, i Borchmeyer, D. (red.) *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, s. 135–152.
- LABORIER, P. (2000) Cultural policy as welfare policy: A genealogical approach – the reform of German theatre in the 18th century, *International Journal of Cultural Policy*, 7(2), s. 259–280. Tilgjengelig fra: <http://dx.doi.org/10.1080/10286630009358146> (Hentet: 13.06.16).
- LEOPOLD, S. (1992) Mozart, die Oper und die Tradition, i Borchmeyer, D. (red.) *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, s. 19–34.
- Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Clavier* (1791/ 2014). Utgitt av Buch, D.J. *Frühlingslieder and Winterlieder*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.
- LINDBERG, J.D. (1967) Gottsched gegen die Oper, *The German Quarterly*, 40(4), s. 673–683. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/402462> (Hentet: 08.03.17).
- LINK, D. (1998) *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*. Oxford [bl.a.]: Oxford University Press.
- MACKENSEN, K. (2000) *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*. Kassel [bl.a.]: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. (Musiksoziologie, bind 8).

- MacPHERSON, J. (1987) *The Magic Flute and Viennese Opinion, Man and Nature / L'homme et la nature*, 6(1987), s. 161–172. Tilgjengelig fra: <http://id.erudit.org/iderudit/1011876ar> (Hentet: 10.02.17).
- MAHLING, C.-H. (2005) Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Aufzügen, i Steffen, U. (red.) *Mozarts Opern. Alles von 'Apollo und Hyacinth' bis zur 'Zauberflöte'*. München; Zürich: Piper Verlag, s. 260–295.
- MANNING, E. (1975) *The Nationalsingspiel in Vienna from 1778 to 1785*. PhD-avhandling. University of Durham.
- MAYER, M.Z. (1997) *Joseph II and the Campaign of 1788 against the Ottoman Turks*. Masteroppgave. McGill University. Tilgjengelig fra: [http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=27957&silolibrary=GEN01](http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/?func=dbin-jump-full&object_id=27957&silolibrary=GEN01) (Hentet: 04.03.17).
- McCLYMONDS, M.P. (u.å.) Aria. 4. 18th century, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315#F010969> (Hentet: 12.01.17).
- MEIXNER, C. (2006) Musik und Theater in der Zeit der Reichstage, i Emmerig, T. (red.) *Musikgeschichte Regensburg*. Regensburg: Friedrich Pustet, s. 131–185.
- MEYER, E.R. (1971) «Joseph II: The effect of his enlightened absolutism on Austrian Music», *Enlightenment Essays*, 2(3–4), s. 149–157.
- MICHTNER, O. (1970) *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien [bl.a]: Herman Böhlau. (Theatergeschichte Österreichs, bind 3).
- MOZART, W.A. (1791) Brief, 1791-10-08 und 1791-10-09, i Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg *Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition*. Tilgjengelig fra: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1766&cat=3> (Hentet: 27.04.17).
- MÜLLER, J.H.F. (1802) *J. H. F. Müllers Abschied von der K. K. Hof- und National-Schaubühne : mit einer kurzen Biographie seines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters*. Wien: Wallishausser. Tilgjengelig fra: <http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/um/content/pageview/1869540> (Hentet: 26.04.17).
- NATHANS, B. (1990) Habermas's 'Public Sphere' in the Era of the French Revolution, *French Historical Studies*, 16(3), s. 620–644. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/286491> (Hentet: 04.10.16).
- NEDBAL, M. (2017) *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- NETTL, P. (1987) *Mozart and Masonry*. New York: Dorset Press.
- NMA III/8 (1963) Ballin, E.A. (red.) *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie III. Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons. Werkgruppe 8: Lieder*. Kassel [bl.a.]: Bärenreiter, s. 56-57. (Neue Mozart-Ausgabe, III/8).
- NMA II/5/19 (1970) Gruber, G. og Orel, A. (red.) *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie II. Bühnenwerke, Werkgruppen 5. Band 19: Die Zauberflöte*. Kassel [bl.a.]: Bärenreiter. (Neue Mozart-Ausgabe, II/5/19).
- NMA II/7/3-4 KB (2003) Kunze, S. og Küster, K. (red.) *Wolfgang Amadeus Mozart. Kritische Berichte. Serie II. Werkgruppe 7. Arien, szenen, ensembles und chöre mit Orchester. Band 3 und 4*. Kassel [bl.a.]: Bärenreiter, s. 109-111. (Neue Mozart-Ausgabe, II/7/3-4).
- NICHOLS, D.J. og HANSELL, S. (u.å.) Hasse (3): Johann Adolf Hasse, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3?q=Le+feste+d'Imeneo+&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 10.03.17).
- PAGE, J.K. (1999) Music and the Royal Procession in Maria Theresia's Vienna, *Early Music*, 27(1), s. 96–118. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/3128595> (Hentet: 12.05.16).
- PAPE, M. (2001) Staat und Gesellschaft im josephinischen Österreich, *Acta Mozartiana*, 1(4), s. 27–41.
- Peri hypsous – (Ps. Longinus)*. (2007) Oversatt av Knut Kleve, i Eide, E., Kittang, A. og Aarseth, A. (red.) *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 88–102.
- PLATON (2001) *Platon. Samlede verker. Bind V. Kleitofon. Staten*. Red. av Andersen, Ø., Emilsson,

- K., Frost, T., Kolstad, H., Kraggerud, E. Oversatt av Andersen, Ø. og Mørland, H. Oslo: Vidarforlaget kulturbibliotek.
- PORTER, R. (2001) *The Enlightenmen*. 2.utg. Beasingstoke: Palgrave.
- REIMER, E. (2006) Zur Krise der Hofoper in Deutschland im späten 18. Jahrhundert, i Fritz Hilscher, E.T., Krones, H. og Antonicek, T. (red.) *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*. Wien [bl.a.]: Böhlau, s. 171–178.
- REINALTER, H. (2011a) Joseph II., der Josephinismus und die Aufklärung, i Kreimendahl, L. (red.) *Mozart und die europäische Spätaufklärung*. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag e.K, s. 349–366.
- REINALTER, H. (2011b) *Joseph II. Reformer auf dem Kaiserthron*. München: C.H.Beck oHG.
- RICE, J.A. (u.å.) De Gamerra, Giovanni, *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901235?q=Giovanni+De+Gamerra&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 10.05.17).
- RICE, J.A. (1989) Vienna under Joseph II and Leopold II, i Zaslav, N. (red.) *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*. Houndsmills, Beasingstoke, Hampshire: The Macmillian Press Limited, s. 126–165.
- RICE, J.A. (1990) Political Theatre in the Age of Revolution: Mozart's *La clemenza di Tito*, i Brauer, K. og Wright, W.E. *Austria in the Age of the French Revolution 1789–1815*. Minneapolis, Minnesota: Center for Austrian Studies, University of Minnesota, s. 125–150.
- RICE, J.A. (1995) Leopold II, Mozart, and the return to a Golden Age, i Bauman, T. og McClymonds, M.P. (red.) *Opera and the Enlightenment*. Cambridge [bl.a.]: Cambridge University Press, s. 271–298.
- ROSEN, C. (2005 av den rev. utg. fra 1997) *The Classical Style. Haydn, Mozart and Beethoven*. 2.utg. London: Faber and Faber Limited.
- RUSHTON, J. (u.å.) Zauberflöte, Die, *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O907810?q=die+zauberflöte&search=quick&pos=1&start=1> (Hentet: 13.03.17).
- SCHAAL, R. (u.å.) Habsburg. Extent of Habsburg influence, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12125?q=habsburg&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (Hentet: 27.06.16).
- SCHER, S.P. (1998) E.T.A. Hoffmanns 'Der Dichter und der Komponist': Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion? (1998), i Bernhart, W. og Wolf, W. *Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, s. 461–470.
- SCHMALE, W. (2013) Ist Josephinismus Aufklärung?, i Stockhorst, S. (red.) *Epoche und Projekt: Perspektiven der Aufklärungsforschung*. Göttingen: Wallstein Verlag, (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, bind 17), s. 75–90.
- SCHMIDT, M.-H. (2016) Deutscher Vers, Taktstrich und Strophenschluss Notationstechnik und ihre Konsequenzen in Mozarts *Zauberflöte*, *Mozart-Studien*, 12(2016), s. 115–145.
- SEIFERT, H. (1998) Die Kaiserliche Hofkapelle im 17.–18. Jahrhundert, *Österreichische Musikzeitschrift*, 53(2), s. 17–26.
- SISMAN, E.R. (1993) *Mozart: The 'Jupiter' Symphony No. 41 in C major, K. 551*. Cambridge [bl.a.]: Cambridge University Press.
- SMITH, E. (1991) The music, i Branscombe, P. (red.) *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 111–141.
- SOMMER-MATHIS (1994) *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag. (Dramma per musica, bind 4).
- SULZER, G. (bind 1 1778 (del I og II), bind 2 1779 (del III og IV)) *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: M.B. Weidmanns Erben und Reich. Tilgjengelig fra: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-24322> (Hentet: 03.11.16).
- SVENDSEN, L.F.H. (2015) Sublim, *Store norske leksikon*. Foreningen SNL. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/sublim> (Hentet: 29.01.17).
- SWANN, J. (2000) Politics and the state in eighteenth-century Europe, i Blanning, T.C.W. (red.)

- The Short Oxford History of Europe. The Eighteenth Century. Europe 1688–1815.* Oxford [bl.a.]: Oxford University Press, s. 11–51.
- WRIGHT, C.M. og SIMMS, B.R. (2006) *Music in Western civilization.* Belmont, Cal: Thomson Schirmer.
- WUNDERLICH, W. (2007) 'Wie stark ist nicht dein Zauberton' Textbuch, Fortsetzungen und Bearbeitungen der *Zauberflöte*, i Wunderlich, W., Ueberschlag, D. og Müller, U. Nr. 60. *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter. Schikaneder. Vulpius. Goethe. Zuccalmaglio. Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper.* Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, (Wort und Musik Salzburger Akademische Beiträge, Reihe libretti, nr. 4), s. 9–60.
- WUNDERLICH, W. (2009) *Canta et impera. Mozarts Herrscherfiguren – Mythos und Politik auf der Opernbühne.* Göttingen: Wallstein Verlag; Bern: Stämpfli Verlag AG. (Kleine politische Schriften, bind 16).
- WUNDERLICH, W., UEBERSCHLAG, D. og MÜLLERS, U. (red) (2007) Nr. 60. *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter. Schikaneder. Vulpius. Goethe. Zuccalmaglio. Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper.* Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, (Wort und Musik Salzburger Akademische Beiträge, Reihe libretti, nr. 4).
- YOUELL, A. (2012) *Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna.* PhD-avhandling. Columbia University. Tilgjengelig fra: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:14978> (Hentet: 01.09.16).
- ZECH, C. (1995) 'Ein Mann muß eure Herzen leiten' Zum Frauenbild in Mozarts 'Zauberflöte' auf musikalischer und literarischer Ebene, *Archiv für Musikwissenschaft*, 52(4), s. 297–315. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/931162> (Hentet: 28.11.16).
- ZEMAN, H. (1981) *Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino.* Wer kennt den Text der *Zauberflöte?*, i *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, s. 139–170.

*... og sist, men ikke minst, vil jeg rette en stor takk til min veileder Roman Hankeln. Tusen takk for verdifull hjelp til å spisse problemstillingen, korrekturlesning av mine tyske oversettelser og alle gode råd underveis i arbeidsprosessen. En stor takk går også til alle dere på hjemmebane: mamma, Helene, og pappa, Arvid. Søsknene mine Magnus, Martine og Jonas, og kjæreste Sindri.*