

„FLUGTEN AF KLOSTERET“
ET MISHANDLET MOZART-PARTITUR

AF

INGER SØRENSEN

„Cosi fan tutte“ tilblivelse

Mod slutningen af sit liv skrev Mozart, hvad der er blevet kaldt „den mest bagtalte, misforståede og længe ligefrem ignorerede“¹ af sine operaer: „Cosi fan tutte“ med tekst af italieneren Lorenzo da Ponte, med hvem han havde fejret triumfer med „Figaros Bryllup“ (1786) og „Don Giovanni“ (1787). Men selvom „Cosi fan tutte“ nutildags er en af Mozarts berømteste og hyppigst opførte operaer, ved man så godt som intet om dens tilblivelseshistorie i modsætning til de fleste af de tidligere, der som oftest er yderst veldokumenterede.

Dette skyldes primært, at Mozarts far, Leopold, var død i 1787, og dermed udtørrede en af de allervæsentligste kilder til Mozarts liv og værker, brevvækslingen mellem far og søn, for Mozart havde livet igennem den dybeste respekt for faderens musikalske dømmekraft, og derfor drøftede han ofte i de mindste detaljer sine musikalske intentioner med denne, selv om han ikke altid rettede sig efter faderens – også i denne sammenhæng – velmente råd. Men takket være disse breve har vi et glimrende indblik i Mozarts musikalske værksted, når det gælder operaer som „Idomeneo“ (1781) og „Bortførelsen fra Se-raillet“ (1783), men om „Cosi fan tutte“ – intet.

De eneste skriftlige hentydninger til „Cosi fan tutte“, der findes fra Mozarts hånd, er hans indførelse i sin personlige værkfortegnelse,² og to breve til frimurervennen Michael Puchberg, som Mozart i sine sid-

¹ H.C. Robbins Landon i *Mozarts gyldne år*, 1991, s. 173.

² *Eigenhändiges Werkverzeichnis Faksimile*. Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson. Kassel 1991 (Neue Mozart-Ausgabe. Serie 10 Supplement Abt. 1).

ste leveår bestormede med bønner om hjælp af pekuniær art. Det første af disse breve stammer fra december 1789 og drejer sig derfor ikke overraskende primært om penge, men rummer den kontante oplysning, at Mozart i januar forventer at modtage et honorar på 200 dukater for sin opera (det dobbelte af hvad han plejede at få), og selv om han ikke nævner nogen titel, kan der kun være tale om „Cosi fan tutte“, der havde premiere den 26. januar 1790. Men Mozart kunne ikke vente og ville have Puchberg til at låne sig 400 floriner, indtil han modtager sit honorar (Puchberg sendte kun 300 fl.), og for at sikre sig Puchbergs velvilje skrev Mozart til sidst: „Donnerstag aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittags zu mir ein, zu einer kleinen Oper=Probe; – nur Sie und Haydn lade ich dazu. – Mündlich werde ich Ihnen Cabalen von Salieri erzählen, die aber alle schon zu Wasser geworden sind“.³

Det andet brev er skrevet omkring tre uger senere, og indholdet ligner forbløffende det første, men denne gang er det dog kun 100 floriner, Mozart beder om, og han tilføjer: „Morgen ist die erste Instrumental=Probe im Theater – Haydn wird mit mir hingehen – erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir den alle zusammen gehen.“⁴

Det er interessant, at Mozart i det første brev nævner Salieris intriger i forbindelse med „Cosi fan tutte“, for da det engelske ægtepar Mary og Vincent Novello i 1829 besøgte Mozarts enke Constanze i Salzburg, hævdede hun, at „Salieri's enmity arose from Mozart's setting the 'Cosi fan tutte' which he had originally commenced and given up as unworthy his musical invention.“⁵ „Cosi fan tutte“ var altså et bestillingsværk, som Mozart overtog, da hofkomponisten Salieri sagde nej, ligesom han året efter i al hast måtte skrive musikken til kroningsoperaen „La clemenza di Tito“, fordi Salieri var for travlt optaget til at påtage sig opgaven. Men hvem havde bestilt „Cosi fan tutte“, og hvor stammede handlingen fra?

³ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 4. Kassel 1963. Brev nr. 1113, s. 99-100.

⁴ Briefe 1963 (note 3). Brev nr. 1115, s. 102.

⁵ *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*. Ed. by Rosemary Hughes. London 1955, s. 127.

Forlæg for „Cosi fan tutte“

Det er en gammel og uudryddelig skrøne, at kejser Joseph II personlig skulle have bedt Mozart skrive denne opera på grundlag af en virkelig hændelse, der skulle have tildraget sig i Wien. Historien dukker første gang op 47 år efter uropførelsen af „Cosi fan tutte“, da teaterskribenten Friedrich Heinse skriver i sin „Reise- und Lebens-Skizzen nebst dramaturgischen Blättern“: „Nur mache ich Sie darauf aufmerksam, dass von Nissen in der Biographie Mozarts sich nicht ganz deutlich über das Faktum ausspricht, dass Mozart nämlich von Joseph II ausdrücklich mit der Composition gerade Dieses Librettos beauftragt worden ist. Einem Gerücht nach hätten eine zwischen zwei Offizieren und deren Geliebten damals in Wien wirklich vorgefallene, dem Intrecio des Textbuches ähnliche Stadtgeschichte dem Kaiser Veranlassung geboten, seinem Hofpoeten Guemara mit der Kommission zu beehren, aus dieser Klatscherei ein Drama giocoso da mettersi in musica zu machen.“⁶

Hvor Heinse har sin viden fra, fortæller han ikke, men den østrigske Mozart-forsker Rudolph Angermüller har gennemgået alle kopier af skrivelser fra kejseren for årene 1789-90 uden at finde nogen operabestilling og afviser, at Mozart skulle have modtaget en mundtlig bestilling med den begrundelse, at Joseph II på det tidspunkt var så mærket af sygdom, at han bogstavelig talt ikke kom uden for sit sygeværelse og i øvrigt havde fuldt op at gøre med tyrkerkrigene, så der næppe var tid og kræfter til at beskæftige sig med at bestille operaer. Endvidere var det jo heller ikke den nævnte hofpoet Guemara – som Angermüller mener må være identisk med Giovanni da Gamerra, der først arbejdede i Wien efter Joseh II's død⁷ – men Lorenzo da Ponte, der skrev teksten til „Cosi fan tutte“.

Den passus i Nissens biografi, som Heinse hentyder til, lyder: „Im Jahre 1790 vollendete Mozart die Opera buffa: „Cosi fan tutte“, welche er im Frühjahre dieses Jahres für die italienische Oper in Wien unternahm. Man wundert sich allgemein, wie der grosse Geist sich herablassen konnte, an ein so elendes Machwerk von Text seine himmlisch süsse Melodieen zu verschwenden. Es stand nicht in seiner Gewalt den Auftrag abzulehnen, und der Text war ihm ausdrücklich aufgetra-

⁶ Citeret efter Rudolph Angermüller: Anmerkungen zu „Cosi fan tutte“, i *Österreichische Musikzeitschrift* årg. 37, 1982, s. 382.

⁷ Angermüller 1982 (note 6) s. 382.

gen".⁸ Mon ikke Nissen ville have nævnt, hvis det virkelig var kejseren, der stod bag bestillingen – selv om han kommer med negative bemærkninger om sjettet? En mere nærliggende forklaring på, hvorfor Mozart ikke kunne afslå opgaven, er, at han ikke kunne undvære pengene, for hvis Salieri som hofkomponist kunne sig nej til kejserens ønske, havde Mozart vel også kunnet gøre det, hvis emnet ikke passede ham.

Men hvis operaens handling ikke var bygget over en virkelig hændelse, hvor havde da Ponte så historien fra? Også her er man på så godt som bar bund, for ganske vist har da Ponte skrevet sine erindringer, hvor han ellers nok plejer at tage sin del af æren for de værker, han var involveret i, men han er forbavsende tilbageholdende, når det gælder „Cosi fan tutte“. Efter at have skrevet om sin forelskelse i den italienske sangerinde Adriana del Bene, kaldet Ferrarese, fortsætter han: „Til denne elskede kvinde skrev jeg „Pastor fido“ og „Cifra“ med musik af Salieri, to operaer, der ikke udgør noget særligt højdepunkt i hans skaben, selv om de hver især indeholder smukke passager, og „Scuola degli amanti“ med musik af Mozart, en opera, der indtager trediepladsen blandt denne komponists tre berømte værker“ – da Ponte regnede øjensynlig ikke de af Mozarts operaer, som han ikke selv havde skrevet teksten til, selv om „Bortførelsen fra Seraillet“ var en af Mozarts populæreste og hyppigst opførte operaer i hans egen levetid.

Men måske var forholdet mellem Mozart og da Ponte ikke så hjerteligt, som det havde været tidligere? Så længe Joseph II levede, havde da Ponte en høj stjerne ved hoffet, men han fik problemer med efterfølgeren Leopold II. I 1791 udkom der i Wien et anonymt smædeskrift med titlen „Anti-da Ponte“. Dette smædeskrift havde form af en fingeret retssag mod den uheldige teaterdigter med Apollo og de ni musen som dommere, og blandt anklagerne var Salieri og Mozart: „Salieri und Mozart beklagten sich laut über den geschmacklosen, holpernden und unzusammenhängenden Operntext, den er ihnen mehrmals, um ihn in Musik zu setzen, vorgelegt habe. Sie hätten oft alle ihre Kunst aufzubiethen müssen, um dem Publikum, der dürren Worte ungeachtet, etwas Harmonisches zu liefern. Allein sie hätten auch jetzt den festen Entschluss gefasst, nicht eine einzige Note mehr zu einem da pontischen Text zu schreiben, mit dem Beyfügen, dass wenn ihnen gut geschriebene Opern eingehändigt würden, das Ver-

⁸ Georg Nikolaus von Nissen: *Biographie W.A. Mozarts*. Leipzig 1828, s. 543.

gnügen des Publikums, um dessen ungetheilten Beyfall sie buhlen wollten, allezeit ihr erstes Augenmerk bey ihren Arbeiten seyn werde.“⁹ Det var hårde ord, men selv om det drejer sig om et anonymt smædeskrift, så blev det immervæk udgivet hos den kongelige og kejserlige privilegerede bogtrykker Joseph Hraschanky, mens både Salieri og Mozart stadig var i live, så måske var anklagen ikke grebet helt ud af luften.

Andetsteds i dette fingerede anklageskrift står der om da Ponte: „Für das Theater hat er, wie die ganze Welt weiss, nicht viel Gutes gestiftet, denn von dem, was er dazu geliefert, hat er das Beste andern abzuborgen die Güte gehabt.“ Nu er det naturligvis en hård påstand, at da Ponte ikke skulle have præsteret noget godt, men det er et faktum, at næsten alle da Pontes libretti var enten oversættelser eller bearbejdelser af allerede eksisterende skuespil eller operatekster. Kendtest af alle er hans bearbejdelse af Beaumarchais' skuespil „Le mariage de Figaro“, der blev til Mozarts udødelige mesterværk, men også Goldoni, Legrand, Grandi og andre måtte holde for. I virkeligheden var det kun „L'arbore di Diana“, som han skrev til Martín y Soler samtidig med, at han skrev „Don Giovanni“ til Mozart og „Axur“ til Salieri, da Ponte hævdede var hans egen opfindelse. Om „Cosi fan tutte“ har han, som tidligere nævnt, slet ikke udtalt sig.

I 1965 forsøgte Ann Livermore¹⁰ at bevise, at forlægget skulle være de to skuespil „La celosa de si misma“ og „El amor medico“ af den spanske munk Tirso de Molina, men hendes påstand har aldrig vundet fodfæste, dertil viste lighederne sig at være for generelle. Til gengæld har Andrew Steptoe i sin fremragende studie over Mozarts da Ponte-operaer¹¹ kunnet fremdrage en lang række tekster af berømte digtere som Ovid, Boccaccio, Ariosto, Cervantes og Shakespeare, der alle har benyttet det samme tema, nemlig ægtemanden, der er så overbevist om sin hustrus troskab, at han indgår et væddemål, hvor han giver en anden tilladelse til at forsøge at forføre hende – ofte med katastrofale følger, som Steptoe påpeger.

I „Cosi fan tutte“ er det de to soldater Ferrando og Guglielmo, der

⁹ Citeret efter Rudolph Angermüllers kommenterede udgave i: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Juni 1995.

¹⁰ A. Livermore: *Cosi fan tutte. A Well-kept Secret*, *Music & Letters* 46, 1965, s. 316-21.

¹¹ A. Steptoe: *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Cosi fan tutte*. Oxford, 1988.

opildnede af vennen Don Alfonsos kynisme indvilger i at sætte deres kærester, Fiordiligis og Dorabellas troskab på prøve ved at foregive at drage i krig, mens de i virkeligheden blot vender tilbage forklædte som albanere og forfører hinandens kærester, hjulpet af tjenestepigen Despina. Undervejs opstår en række følelser, der nok er mere ægte end de oprindelige stærkt teatraliske kærlighedserklæringer, hvad der gør slutningen, hvor mændene må konstatere, at „Cosi fan tutte“ (sådan gør de alle – bemærk hunkønsformen tutte) og derfor tager deres troløse kærester „til nåde“ igen, stærkt problematisk.

Operaens videre skæbne

Selv om temaet altså havde været kendt gennem århundreder og lignende historier blev benyttet i flere af de operaer, der stod på plakaten i Wien i 1780'erne, viste valget af netop dette emne i da Pontes udformning sig at være nærmest katastrofal for Mozarts opera i mere end hundrede år frem i tiden. Premiereren på Burgtheater den 26. januar 1790 og de efterfølgende 4 opførelser, indtil Joseph II's død lukkede teatret, var ellers noget af et tilløbsstykke, og selv Grev Zinzendorf, hvis dagbøger er en af hovedkilderne til livet i Wien på Mozarts tid, skrev: „Avant 7^h au nouvel Opera. Cosi fan tutte, osia la Scuola degli amanti. La musique de Mozart est charmante, et le sujet assez amusant“.¹² Det var den eneste gang, at Zinzendorf svang sig op til at sige noget positivt om Mozart. Problemet var blot, at operaen var skrevet til folk som Grev Zinzendorf, der repræsenterede den gamle verdensorden, men i revolutionsårene og den borgerlige tidsalder skiftede synet på moral betragteligt, og det fik sørgelige konsekvenser for operaen.

Mens *Journal des Luxus und der Moden*, der udkom i Weimar, i marts 1790 havde skrevet: „Ich kündige wieder ein vortreffliches Werk von Mozart an, das unser Theater erhalten hat. ... Der Text ist vom Herrn Abbate Da Ponte, Dichter des italienischen Singspiels beym K.K. Hoftheater. Von der Musik ist, glaub ich, alles gesagt, dass sie von Mozart ist“, så lød dommen sammesteds over førsteopførelsen af „Cosi fan tutte“ i Berlin 1792 således: „ ... Es ist wahrlich zu bedauern, dass unsere besten Komponisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an elende und jämmerliche Sujets verschwenden.“

Denne begejstring for musikken og afvisning af teksten blev karak-

¹² Dagbøgerne er upublicerede. Citeret efter: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel 1961, s. 318.*

teristisk for hele 1800-tallet og førte til adskillige forsøg på at „redde“ Mozarts musik i form af oversættelser og bearbejdelser, der desværre i de fleste tilfælde kun gjorde ondt værre. I de fleste af bearbejdelserne ændrede man handlingen således, at pigernes kammerpige, Despina, røber intrigen mod dem, så de selv spiller med for at kompromittere deres kærester, ja i Paris gik man endog så vidt, at man i 1863 lod Barbier og Carré lave en helt ny tekst over Shakespeares „Love's Labour's Lost“, og så sent som i begyndelsen af dette århundrede udskiftede man i Dresden da Pontes tekst med en komedie af Calderón under titlen „Die Dame Kobold“.

„Cosi fan tutte“ i København

Når man tager denne negative holdning til „Cosi fan tutte“ i betragtning, kan det nok umiddelbart undre, at netop dette værk blev valgt som den første Mozart-opera, der blev opført i Danmark, og det så sent som i 1798. Forklaringen får man dog hos Overskou: „Kunzen havde længe kæmpet for Opnaaelsen af sit kjæreste Ønske: at bringe en Opera af den allerede dengang over hele den musikalske Verden berømte Mozart paa den danske Scene. Med megen Møie havde han endelig under Hauch faaet Tilladelse til at give den mindst bekostelige, men rigtignok ogsaa, formedelst den særdeles jammerlige Text, mindst interessante: „Cosi fan tutte“, der nu, under Titel „Elskernes Skole“, kom paa Scenen yderst usyngeligt og meningsløst oversat af Thourup, den bestaltede Theateroversætter.“¹³ Dengang som nu var det altså finanserne, der bestemte repertoire, og resultatet blev også derefter. Overskou fortsætter: „Sangerne gik meget nødtigt til Indstuderingen af en Musik i en dem aldeles ny Stiil og som, udført saa omhyggeligt og karakteristisk som Kunzen forlangte det, kostede dem usædvanlige Anstrengelser, hvilke de ikke, formedelst Stykkets Slethed, ventede sig nogen Glæde af.“

Med denne indstilling og et minimum af prøver var der ikke noget at sige til, at opførelsen blev en katastrofe. Overskou beretter: „Ved Forestillingen, som Alle gik til med stor Ængstelse, indløb strax i Begyndelsen den Feil, at Frydendahl og Qvist klædte sig for tidligt om, hvorved opstod en lang standsning, som man omsider maatte gjøre Ende paa ved at lade Dækket gaae ned og paany begynde Forestillin-

¹³ Th. Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor tid III*, 1860, s. 730-31.

gen, der nu blev saa usikker, at der indløb Feil paa Feil og flere meget forstyrrende mindre Standsninger. Ved Stykkets Slutning lode saa stærke Mishagsytringer, at Directionen ansaae det for raadeligt at henlægge det og ikke fremdeles at tænke paa Optagelsen af nogen mozartsk Musik.“

Men Overskous beretning er ikke den eneste om denne skamplet i Det kgl. Teaters historie. Også en af de medvirkende har viet den famøse Mozart-premiere en plads i sine memoirer. I forestillingen var han statist, men i guldalderens litteratur var han en af hovedpersonerne. Hans navn var Adam Oehlenschläger. I sine erindringer formulerer han det således: „Mozart kiendte man endnu slet ikke til, skjøndt det alt var 12 [7] Aar siden han døde. Deri var Italienerne Skyld, som misundte ham. Al den dumme Snak om, at han havde skrevet sin Musik for Orchestret og ikke for Sangerne, blev bragt herhid – og troet! Ja det hjalp ikke, at man opførte hans *Così fan tutte*, Musiken blev slagen i Hartkorn med anden italiensk Musik. – At Stykket var under al Kritik, kunde Enhver bedømme, at Musiken er guddommelig kunde kun Faa mærke – og dette himmelske Mesterstykke blev pebet ud! ... Dersom jeg ikke tager feil, bidrog ogsaa en anden Begivenhed til at forstemme Publikum første Gang Stykket opførtes. Elskerne i Stykket skulde gaae hen og klæde sig om, for at narre deres Elskerinder til at troe, de nu vare andre Mennesker. Disse Elskere spillede af Frydendahl og Ovist. Frydendahl tog feil og klædte sig for tidligt om, Ovist gjorde efter, hvad han saa Frydendahl gjøre – . Da de nu kom og vilde ind paa Scenen, gjorde Regisseuren dem opmærksomme paa deres Feiltagelse. Frydendahl blev ganske forstyrret i Hovedet, trak i Maskinmesterens Commandosnor, og raabte: „Lad gaae ned!“ Han meente nemlig Teppet for Tilskuerne. Men Maskinfolkene oppe paa Loftet troede, der skulde changes, og Stuen, hvori Knudsen stod og spillede, forvandlede sig til en Skov; hvorpaa Knudsen, der – besynderligt nok – troede endnu at kunde vedligeholde Illusionen, raabte: „Hvilket Kogleri!“ Parterret skoggerlo, og nu maatte man begynde forfra igjen.“¹⁴

Dette var Mozarts entre på den danske operascene, og der skulle gå endnu ni år, før han blev værdsat efter fortjeneste. Med Edouard Du Puy's udførelse af titelpartiet i „Don Juan“ i 1807 blev ikke alene Weyse vækket af den åndelige dvaletilstand, han havde været i siden sin ulykkelige kærlighed til Julie Tutein, men hele det københavnske opera-

¹⁴ *Oehlenschlägers Erindringer*. 1, 1850, s. 112.

publikum fik ørerne op for Mozarts musikalske geni. Og Constanze Mozart kunne som helhed sige, at i årene 1810-1820, da hun boede i København sammen med sin anden mand, danskeren Georg Nikolaus Nissen, blev Mozarts værker intetsteds bedre opført end i denne hovedstad, når det gjaldt orkestret.¹⁵

Oehlschlägers „Flugten af Klosteret“

I 1820'erne nåede Mozarts operaer et foreløbigt højdepunkt på popularitetsbølgen med stribevis af opførelser af „Figaros Giftermaal“, som den kaldtes indtil 1844, „La clemenza di Tito“, „Bortførelsen af Seraillet“ og „Don Juan“. At Mozart nu stod i så høj kurs var formodentlig en af årsagerne til, at Oehlschläger kom på den tanke at – som han skriver i sine erindringer – „redde det Meste af denne Skønne Musik [Cosi fan tutte] ved det dristige Foretagende, at underlægge den en anden Text“¹⁶, men Henrik Lundgren har også påpeget i sin afhandling om Oehlschläger som Mozartlibrettist¹⁷, at en anden bevæggrund sikkert var vaudevillens fremkomst på Det kgl. Teater. For nok var Oehlschläger på ingen måde en tilhænger af denne nye genre, men det passede fint i hans kram, at der tilsyneladende ikke var noget odiøst i at skrive nye tekster til allerede eksisterende melodier. Hermed var vejen åbnet for hans „redningsaktion“.

I løbet af blot seks uger i marts-april 1826 forfattede Oehlschläger, der havde det til fælles med Mozart, at han altid var i pengenød, en helt ny tekst til hovedparten af de 31 musiknumre i Mozarts partitur. At det var en næsten umulig opgave, siger sig selv. Mozarts musik var altid i mindste detalje en musikalsk gengivelse og understregning af teksten, og selv om det skete for ham, at han skrev musikken til et nummer i en af sine operaer, inden librettisten havde fået skrevet teksten, som det hændte i kompositionen af „Bortførelsen fra Seraillet“, så var det altid under samarbejde med folk, hvor han kunne forklare sine ønsker, og det var synd at sige, at Oehlschläger havde megen sans for, hvad Mozart ville med sin musik. Henrik Lundgren har i detaljer gennemgået, *hvor* mislykket Oehlschlägers tekst var (hvad Oehlschläger forbløffende nok selv indrømmede), så her skal blot nævnes, at han ikke overholdt den oprindelige rækkefølge af

¹⁵ Nissen 1828 (note 8), s. 698.

¹⁶ Oehlschläger 1850 (note 14), s. 112.

¹⁷ Henrik Lundgren: *Flugten af Klosteret. Oehlschläger som Mozart-librettist*. 1971.

numrene i Mozarts partitur, hvorved den indre udvikling hos personerne går fuldstændig tabt, ligesom han fordeler arierne på forskellige personer, således at en af de nye kvindelige hovedpersoner, Rosaura, er blevet udstyret med arier, der oprindeligt blev sunget af henholdsvis Fiordiligi, Dorabella og Despina – altså tre vidt forskellige stemmetyper. Men sligt generede ikke store ånder som Oehlenschläger, for han skriver i prologen til „Flugten af Klosteret“:

„Jeg har kun Blomster flyttet,
Rumsteret lidt i Gangen;
Men aldrig rørt ved Sangen.
Hvis jeg den hele Rigdom ei har nyttet,
Hvis fremmed her du et Par Urter finder –
Det gavned mig, det var ei dig til Hinder.“

Det, han hentyder til i de sidste linier, er, at han til trods for, at han ikke fandt anvendelse for alle Mozarts numre, alligevel fandt det nødvendigt at indsætte et par sange af andre komponister som Haydn, Monsigny og D'Alayrac, bl.a. for at få afsunget sådanne tvivlsomme åndrigheder som „Naar Uglen tuder hyler Hund“! Men udover det kunstnerisk tvivlsomme i Oehlenschlägers omgrupperinger i relation til operaens dramatiske opbygning fik hans „redningsforsøg“ også meget uheldige konsekvenser af mere bibliofil karakter.

Partituret til „Cosi fan tutte“

Da Det kgl. Teater i 1798 skulle sætte „Cosi fan tutte“ op, var partituret endnu ikke udkommet i trykt form, det skete først i 1810, hvorfor man måtte skaffe sig en afskrift. Dette var endnu i slutningen af 1700-tallet almindelig praksis, for selv om nodetrykket havde været kendt siden slutningen af 1400-tallet, var det stadig trehundrede år senere en bekostelig affære, og derfor fandtes der overalt i Europa såkaldte kopister, der fremstillede håndskrevne kopier. Disse kopister kunne være selvstændige eller ansat af et musikforlag eller ved et teater. Især når det drejede sig om operapartiturer, var det stadig det mest almindelige, at man benyttede håndskrevet materiale af rent praktiske grunde. Endnu på dette tidspunkt var operaerne opbygget, som vi kender det fra Mozarts værker, af afsluttede numre som arier, duetter, terzetter o.s.v. med indskudte recitativer, og dette bevirkede, at det var muligt at bytte om på rækkefølgen af de enkelte numre, eller at skifte dem ud

med andre. Det var en ganske almindelig accepteret praksis, som også kan illustreres med eksempler fra Mozarts operaer, for som bekendt kendes f.eks. „Don Giovanni“ i både en såkaldt prager-version og wiener-version. Prager-versionen er operaen, som den blev uropført på Nationalteatret i Prag den 14. oktober 1787, mens wiener-versionen er operaen, således som den blev opført i Wien i maj 1788, hvor kejseren havde ytret ønske om at høre den meget omtalte opera. Her udskiftede Mozart Don Ottavios vanskelige arie „Il mio tesoro“ med den lettere „Dalla sua pace“, fordi tenoren, der skulle synge partiet i Wien, ikke magtede koloraturerne i den oprindelige arie, og han tilføjede duetten „Per queste tue manine“ samt Donna Elviras arie „Mi tradi“ for at give sopranen Catarina Cavalieri et bravournummer. Sådant var tidens operapraksis – man skrev arierne, så de passede til de aktuelle sangeres specielle evner, og havde man ikke kontakt med komponisten, fik man en anden til at skrive nye arier, hvis der var behov for det. Således opstod det, man idag kalder Mozarts „koncertarier“. De var oprindeligt skrevet som skræddersyede indlæg i operaer af andre komponister for at give sangerne mulighed for at brillere.

Hele denne praksis var afhængig af, at det var let at udskifte numre. Derfor skrev kopisterne partiturerne ud, således at de begyndte på et nyt ark for hvert nummer, og dette var også praktisk af andre årsager, for så kunne de vælge papirtype efter behov, og flere forskellige kopister kunne arbejde på det samme partitur. Derfor kan man ofte komme ud for, at en manuskriptkopi veksler mellem 10-liniet og 12-liniet papir alt efter instrumentationen i det enkelte nummer, og at flere forskellige håndskrifter er repræsenteret, ligesom der kan forekomme forskellige typer papir med forskellige vandmærker. Dette har vist sig at være af uvurderlig betydning for musikforskningen, for f.eks. i tilfældet „Cosi fan tutte“, hvor der ikke er overleveret skriftlige kilder om værkets tilblivelse, har det været muligt for den engelske vandmærkeekspert Alan Tyson at fastslå, i hvilken rækkefølge Mozart skrev de enkelte numre ud fra en undersøgelse af det papir, han benyttede.

Mozarts autografe partitur er i det store og hele bevaret, idet første akt siden afslutningen af anden verdenskrig har befundet sig i Biblioteka Jagiellonska i Krakow, mens anden akt stadig opbevares i musikafdelingen på det retmæssige ejerbibliotek, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. I autografen mangler dog af ukendte årsager duetten nr. 21, recitativet forud for nr. 25, Scena XIII, Nr. 30 og diverse blæserstemmer, som Mozart havde noteret på løse ark, fordi han ikke havde plads på det 12 liniede papir, han benyttede.

Det er derfor et held, at Österreichische Nationalbibliothek i Wien er i besiddelse af, hvad der betegnes „Direktionsexemplar der k. k. Hoftheater“, altså den kopi, der blev benyttet ved de første opførelser på Burgtheater i 1790 og formodentlig et godt stykke frem i tiden, da partituret er forsynet med en del rettelser og forkortelser. En del af disse rettelser er i Mozarts egen hånd, og denne afskrift tillægges derfor næsten lige så stor betydning som Mozarts autograf. Udfra disse partiturer har man opstillet den originale rækkefølge af numrene i *Così fan tutte* således:

Ouverture

AKT I

- Nr. 1 Terzetto: „La mia Dorabella“
(Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)
Nr. 2 Terzetto: „E la fede delle femine“ (D.A., Fer., G.)
Nr. 3 Terzetto: „Una bella serenata“ (Fer., G., D.A.)
Nr. 4 Duetto: „Ah, guarda sorella“ (Fiordiligi, Dorabella)
Nr. 5 Aria: „Vorrei dir, e cor non ho“ (D.A.)
Nr. 6 Quintetto: „Sento oddio“ (Fio., Dor., Fer., G. D.A.)
Nr. 7 Duetto: „Al fato dan legge“ (Fer., G.)
Nr. 8 Coro: „Bella vita militar“
Nr. 8a Quintetto: „Di scrivermi“ (Fio., Dor., Fer., G., D.A.)
Nr. 9 = Nr. 8 da capo
Nr. 10 Terzettino: „Soave sia il vento“ (Fio., Dor., D.A.)
Nr. 11 Aria: „Smanie implacabili“ (Dor.)
Nr. 12 Aria: „In uomini, in soldati“ (Des.)
Nr. 13 Sestetto: „Alla bella Despinetta“ (alle)
Nr. 14 Aria „Come scoglio“ (Fio.)
Nr. 15 Aria: „Rivolgete a lui lo sguardo“ (G.) erstattet af
Nr. 15 Aria: „Non siate ritrosi“ (G.)
Nr. 16 Terzetto: „E voi ridete?“ D.A., Fer. G.)
Nr. 17 Aria: „Un' aura amorosa“ (Fer.)
Nr. 18 Finale I: „Ah che tutta in un momento“ (alle)

AKT II

- Nr. 19 Aria „Una donna a quindici anni“ (Des.)
Nr. 20 Duetto: „Prenderò quel brunettino“ (Dor., Fio.)
Nr. 21 Duetto con coro: „Secondate aurette amiche“ (Fer., G.)
Nr. 22 Quartetto: „La mano a me date“ (D.A., Fer., G. Des.)
Nr. 23 Duetto: „Il core vi dono“ (G., Dor.)
Nr. 24 Aria: „Ah! lo veggio quell' anima bella“ (Fer.)
Nr. 25 Rondo: „Per pietà“ (Fio.)

- Nr. 26 Aria: „Donne mie, la fate e tanti“ (G.)
 Nr. 27 Cavatina: „Tradito, schernito“ (Fer.)
 Nr. 28 Aria: „E amore un ladroncello“ (Dor.)
 Nr. 29 Duetto: „Fra gli amplessi“ (Fio., Fer.)
 Nr. 30 Andante: „Tutti accusan le donne“ (D.A., Fer. G.)
 Nr. 31 Finale II: „Fate presto o cai amici“ (alle)

Det kgl. Teaters partitur

Ser vi nu på det håndskrevne partitur, som man benyttede ved førsteopførelsen på Det Kgl. Teater i 1798, og som idag befinder sig på Det Kgl. Bibliotek (KBS/MA C I, 280), er det første, man hæfter sig ved, titelbladet. Det lyder som følger: „Cosi fan tutte / o sia / La Scuola degli amanti / Dramma giocoso / in due Atti / Rappresentato nel Teatro di Corte a Vienne L'Anno 1790 / La Musica è del Sig^{te} Wolfgango Mozart.“ Det er interessant, eftersom det ord til andet er identisk med titelbladet på direktionseksemplaret i Wien. Af de fire øvrige bevarede samtidige og tidlige partiturokoper, der befinder sig i henholdsvis Dresden, Firenze, Berlin og i privateje hos Alan Tyson i London, er det kun sidstnævnte, der har identisk titelblad, men på denne kopi er der tilføjet, at den er lavet hos Wencislao Sukowaty på Peters Platz i Wien.

Bladrer man videre i partituret, viser det sig imidlertid, at det uheldigvis også blev benyttet til opførelsen af „Flugten af Klosteret“ i 1826, hvilket i praksis vil sige, at det oprindelige partitur har været skilt i sine bestanddele, hvorefter syv numre (2, 8a, 12, 13, 16, 26, 30) samt alle recitativer (for så vidt de ikke er skrevet på for- eller bagsiden af et ark, der skulle benyttes), er blevet kasseret, og resten indbundet påny i den rækkefølge, Oehlenschläger ønskede det. Partituret er derfor i sin nuværende skikkelse ordnet således:

Flugten af Klosteret

BIND I:

- Ouverture (s. 1-36) hs 1, 12-liniet rec. ... „fausti presagi, proteggeran gli Dei“... attacca il Duettino (s. 145)
 Nr. 1 [N^o 7] Duett: „Ah fato dån legge“ (s. 146-153) hs 1, 10-liniet
 Rec. „La Comedia è graziosa“
 Nr. 2 [N^o 21] Duett „Secondate, aurette amiche“ (s. 587-600) hs 4, 10-liniet
 Nr. 3 [N^o 5] Aria „Vorrei dir“ (s. 111-114) hs 1, 10-liniet + dansk tekst
 Rec. ... „prei qual consiglio“ ... Seque subito L'Arie
 Nr. 4 [N^o 26] Aria „Donne mie, la fate a tanti“ (s. 726-758) hs 5, 10-liniet



Fig. 1. Titelbladet til afskriften af „Così fan tutte“. Ejermærkestemplet viser, at partituret er anskaffet i Christian VII's regeringstid og følgelig må være det, der blev benyttet ved opførelsen i 1798.

- Nr. 5 [N^o 4] Duett „Ah guarda, sorella“ (s. 77-107) hs 1, 10-liniet
 Rec. „Mi par che stammattina“ (s. 532-533)
- Nr. 6 [N^o 19] Aria „Una donna a quindici anni“ (s. 534-564) hs 4, 10-liniet
 Rec.„volger in gioco“ ... (s. 685-686) hs 4, 12-liniet, på s. 686 indskrevet Ritornel til Nr. 7
 Adagio med en fremmed håndskrift
- Nr. 7 [N^o 25] Rondo „Per pietà ben mio perdona“ (s. 687-714) hs 4, 12-liniet
 Rec. ... dra, la più bella comediola ... (s. 865-866)
- Nr. 8 [N^o [31]] „Benedetti, i doppi“ (s. 866-896) hs 5, 12-liniet
- Nr. 9 [N^o 10] Terzettino „Soave sia il vento“ (s. 185-195) hs 2, 12-liniet
 Rec. „Non son cattivo comico!“ (s. 196)
- Nr. 10 [N^o 18] Finale „A che tutta in un momento“ (s. 394-454) hs 3, 12-liniet
- Nr. 11 [-] „Naar Uglen tuder hylér Hund“
- Nr. 12 [N^o 17] Aria „Un aura amorosa“ (s. 373-386) hs 3, 10-liniet
- Nr. 13 [N^o 3] Terzetto „Una bella serenata“ (s. 69-86) hs 1, 12-liniet
 Rec. ... „smorfie de secolo“ ... segue subito L'Aria di D: Alfonso (s. 603)

- Nr. 14 [N^o 22] Aria „La mano a me date“ (s. 604-626) hs 4, 10-liniet
 Nr. 14b [N^o 8] Scena V „Bella vita militar“ (s. 155-165) hs 1, 12-liniet
 Rec. „Non v'è piu tempo amici“ (s. 166)
 Nr. 15 [N^o 18 fortsat] „Dammi un baccio, o mio tesoro“ (s. 495-523) hs 3,
 12-liniet
 Blæsende stemmer til Nr. 15 (s. 1013-1027)

BIND II:

- Rec. ... „So come mai“ ... (s. 783)
 Nr. 16 [N^o 28] Aria „E amore un ladroncello“ (s. 784-806) hs 5 12-liniet
 Nr. 17 [N^o 23] Duett „il core vi dono“ (upagineret) hg 4, 10-liniet
 Nr. 18 [N^o 29] Duett „Fra gli amplessi“ (s. 813-842) hs 4, 10-liniet
 Nr. 18b [N^o 24] Aria „Ah lo veggio“ (s. 661-682) hs 4, 10-liniet
 Nr. 19 [N^o 11] Aria „Smanie implacabili“ (s. 205-230) hs 2, 10-liniet
 Nr. 20 [N^o 15] Aria „Non siate ritrosi“ (s. 345-358) hs 3, 10-liniet
 Rec. „Dio questo cor. Per lei mi parla“ (s. 763)
 Nr. 21 [N^o 27] Aria „Tradito, schernito“ (s. 764-774) hs 5, 10-liniet
 Nr. 22 [-] „Forglemmig ei“
 Nr. 23 [N^o 1] Terzetto „La mia Dorabella, capace non è“ (s. 37-52) hs 1,
 12-liniet
 Nr. 24 [N^o „10a“] Recitativ „nel mare solca“ (s. 177-178) hs 2, 10-liniet
 Nr. 25 [N^o 20] Duett „Prendero quel brunettino“ (s. 569-585) hs 4, 10-
 liniet
 Rec. „Ah correte al giardino“ (s. 586-588)
 Nr. 26 [N^o 14] Aria „Come scoglio“ (s. 320-342) hs 2, 12-liniet
 Nr. 27 [N^o 6] Quintetto „Sento addio“ (s. 117-142) hs 1, 12-liniet
 Nr. 28 [N^o 31] Finale (s. 973-991) hs 5, 12-liniet
 Blæsende Instrumenter til N^o 15 (s. 1013-1028)
 Blæsende instrumenter til N^o 28 (s. 1037-1048)

I denne oversigt refererer de første numre til den nye nummerering i „Flugten af Klosteret“, mens numrene i skarp parentes er de numre, kopisten skrev i det oprindelige partitur. Sidetallene henviser til en paginering med en anden håndskrift end kopisternes. De er øjensynlig tilføjet, mens partituret endnu var intakt, da også recitativerne har indgået i denne paginering.

Betragter man de håndskrifter, der er repræsenteret (mærkeret med hs og nr.), viser det sig, at der har været fem forskellige kopister involveret i udskrivningen af dette partitur. Den første har taget sig af ouverturen og numrene 1-8, den anden fra nr. 10 (nr.9 mangler) til nr. 14, den tredje fra nr. 15 til nr. 18, den fjerde fra nr. 19 til 25 og den femte har skrevet resten. I sit kapitel „On the Composition of Cosi fan

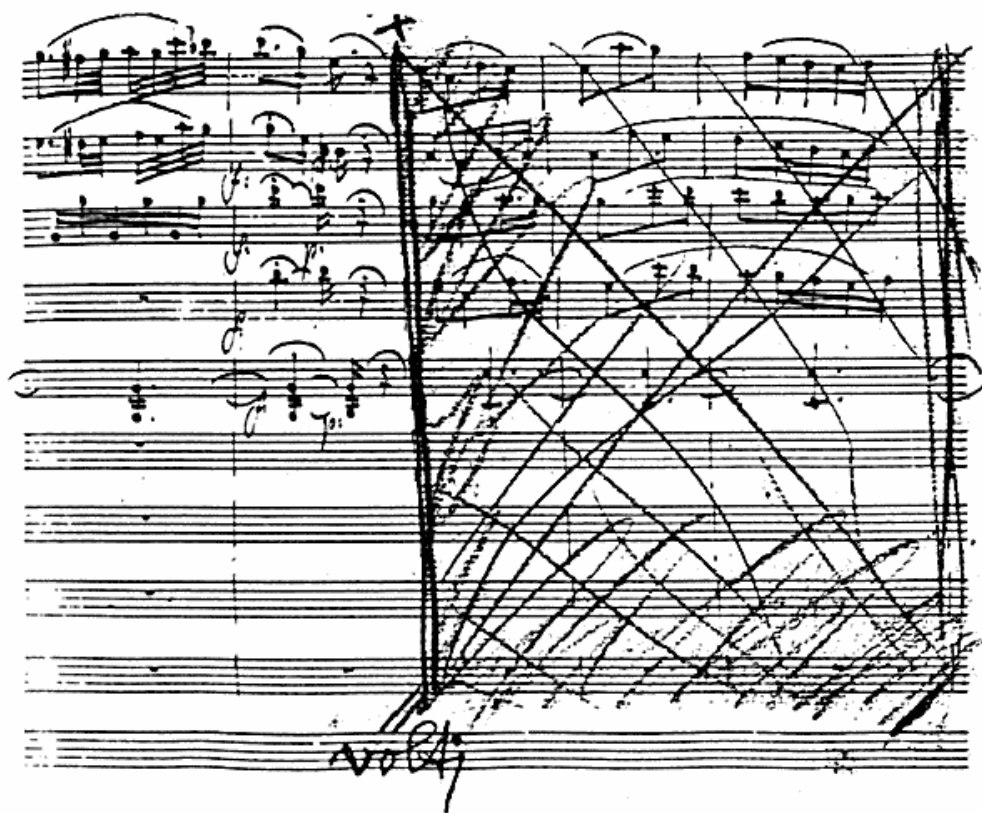
tutte¹⁸ har Alan Tyson afbildet nr. 21 i direktionskopien, der indeholder tretten takter, der er blevet strøget, sandsynligvis af Mozart selv. Sammenligner man håndskriften med håndskrift 4 i det danske partitur, viser det sig, at det er den samme, blot er de overstregede takter ikke med i den danske kopi, lige så lidt som de er det i nogen af de andre eksisterende kopier. De er altså lavet med direktionskopien som forbillede, efter at Mozart havde foretaget sine rettelser. Også håndskrift 5 forekommer i begge kopier, og man må derfor antage, at de er lavet af samme kopifirma. Denne antagelse er også blevet understøttet af en udtalelse af 1700-tals eksperten, professor H.C. Robbins Landon, der under sit besøg på Det kgl. Bibliotek i 1992 over for forfatteren til denne artikel bekræftede, at håndskrifterne var ham bekendt som værende fra Wien omkring 1790, og at han ikke var i tvivl om, at det drejede sig om en meget sjælden kopi, der var fremstillet i Wien i forbindelse med uropførelsen.

Også andre forhold bekræfter denne antagelse. Tyson nævner, at Mozart i sit autografe partitur var inkonsekvent med hensyn til, i hvilken rækkefølge han placerede solisterne i partituret. I numrene 1-3, 13 og 18 noterede han Guglielmos stemme nederst, mens han i nr. 6 skriver Don Alfonsos stemme nederst indtil takt 46, hvorefter han bytter om på de to stemmer, og i nr. 8a og 16 noterer han Don Alfonso nederst. Disse to numre og nr. 2 mangler i det danske partitur, men i de øvrige numre er notationen nøjagtig den samme som i autografen.

En anden detalje, der viser afskriftens alder, er stavemåden af navnet på den ene af de mandlige hovedpersoner. I alle de trykte udgaver staves han Guglielmo, mens Mozart vekslede mellem Gulielmo eller Gullielmo. I den danske kopi staves han Gulielmo på nær i nr. 23, hvor kopisten har skrevet Gullielmo – altså også her et sammenfald med autografen.

Endelig er der spørgsmålet om vandmærker i papiret. Det nodepapir, som Mozart almindeligvis benyttede, var italiensk papir i tværformat, hvor den ene del af vandmærket i langt de fleste tilfælde var tre halvmåner, mens de øvrige mærker varierede stærkt, i alt mere end 100 typer papir, som man kan se opregnet i vandmærkekataloget til

¹⁸ I Alan Tyson: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Mass. 1987, s. 177-221.



A page of handwritten musical notation on ten staves, identical to the one above but without the scribbles. The notation is clear and legible. At the bottom right, there are two staves with the word "Ferrando" written above them. Below "Ferrando" are two staves with the word "Julie" written above them. The notes on these staves are arranged in a way that suggests a dialogue or a specific musical passage.

Fig. 2 a+b. To eksempler hentet fra nr. 21 i partituret. Det øverste er fra direktionseksemplaret i Österreichische Nationalbibliothek, hvor Mozart har slettet en passage, det andet er fra samme sted i den danske kopi, hvor denne passage mangler, men håndskriften er den samme.

Neue Mozart-Ausgabe.¹⁹ Også den danske kopi er skrevet på papir med tre halvmåner, og Fiordiligis arie nr. 14 „Come scoglia“ er ovenikøbet skrevet på papir, hvor der under de tre halvmåner står ordet REAL, mens arkvandmærket viser bogstaverne cs over et c. Det var denne type papir, Mozart brugte til en stor del af *Così fan tutte*. Der kan derfor ikke herske megen tvivl om, at den danske kopi af partituret til „*Così fan tutte*“, der blev benyttet ved den danske førsteopførelse af operaen i 1798, stammer fra Wien og blev afskrevet efter direktionskopien af det samme hold kopister. Men der er desværre lige så lidt tvivl om, at Oehlenschläger i stedet for at „redde det meste af den skønne Musik“ var i skyld i, at et værdifuldt partitur blev ødelagt, et partitur, der kunne have været en af perlerne i Det kgl. Biblioteks Mozartsamling.

SUMMARY

INGER SØRENSEN: *Flugten af Klosteret* (*The Flight from the Convent*) – a mistreated Mozart score

The first of Mozart's operas to be performed in Denmark was *Così fan tutte*, which only achieved one single performance on October 19, 1798, due to inadequate rehearsal and because the audience viewed Lorenzo da Ponte's text as immoral. One of the extras was Adam Oehlenschläger, who in 1826 tried to 'save' Mozart's music by providing it with a whole new text entitled *Flugten af Klosteret* (*The Flight from the Convent*). On this occasion the score which had been used at the first Danish performance of *Così fan tutte* was split up into its parts and re-bound in a new order, and the unused sections were discarded. This score turns out to have been a rare copy of the score, produced in Vienna and probably made on the basis of the score used at the original performance at the Burgtheater on January 26, 1790.

¹⁹ Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog.* Von Alan Tyson. Kassel 1992.