

Kurs: **DA1010 Själständigt arbete 30 hp**

2017

Konstnärlig masterexamen i musik, 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Kim Hedås

Hanna Ohlson Nordh

På slak lina

*Dirigentens balansgång mellan tradition
och historiskt informerad uppförandepraxis*

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör även en DVD
med inspelning av examenskonserten

Innehållsförteckning

Förord	2
Introduktion	3
Musiken	4
Valet av verk	4
Bakgrund till <i>Don Giovanni</i>	6
Utgåvor.....	7
Tradition, autenticitet och balansgång.....	10
Å ena sidan – Tradition	11
Inspelningar	11
Skriftliga källor.....	19
Å andra sidan – Autenticitet.....	25
Taktart.....	25
Tempo	27
Tonlängd och artikulation.....	30
G-dur eller g-moll?	33
Balansgången	35
Resultat	37
Diskussion	39
Resultatet av min balansgång – min tolkning	42
Källförteckning.....	44
Lista över bilagor.....	47

Förord

Under min tid som utbytesstudent i Stuttgart dirigerade jag ouvertüren till Mozarts opera *Don Giovanni*¹ med Württembergische Philharmonie Reutlingen. Senare samma vår dirigerade jag verket igen, på min kandidatexamenskonsert på KMH. Nu, i slutet på min masterutbildning, har jag valt att åter närma mig verket, denna gång med ett fördjupat och mer teoretiskt perspektiv. Mitt växande engagemang för opera kombinerat med intresset för historiskt informerad uppförandepraxis ledde fram till valet av just detta ämne.

Under en utbildning tar man ofta stort intryck av sina lärare, även i fråga om tolkning och musikalisk smak. De senaste åren har jag börjat utveckla en egen grund att stå på och när jag nu lämnar utbildningen vill jag kunna ta väl genomtänkta konstnärliga beslut. Förhoppningen är att processen kring examensarbetet ska komma att utgöra ytterligare en stabil sten i den grunden.

Denna text är den ena delen av mitt examensarbete. Den andra delen är min examenskonsert och den inspelning som kommer att göras av denna. Konserten äger rum den 18 maj 2017 och jag kommer att dirigera Beethovens *Symfoni nr. 4 op. 60* med Norrköpings Symfoniorkester. Eftersom konserten äger rum efter författandet av detta arbete finns i texten ingen direkt koppling till examenskonserten. Jag hoppas att texten istället blir en språngbräda för mitt fortsatta arbete som dirigent.

¹ Mozart, W. A., 1787. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Den bestraffade vällustingen, eller Don Juan) K. 527.

Introduktion

Målet för arbetet har varit att med fokus på Ouvertyren till Mozarts opera *Don Giovanni* belysa tre olika saker: den första är de tolkningstraditioner som finns och har funnits, speciellt avseende tempo, den andra är de fakta som kommit fram gällande uppförandep Praxis och samtida källor, och den tredje är själva balansgången – hur man som dirigent navigerar mellan dessa olika synsätt (tradition vs autenticitet).

Jag har försökt ta reda på vilka traditioner som finns kring verket, hur Ouvertyren har tolkats genom tiderna, om det går att identifiera några särskilda sedvänjor eller trender samt hur och varför de uppkommit. När jag tidigare har dirigerat Ouvertyren med olika orkestrar har jag upplevt att det finns starka traditioner kring hur man brukar spela den; ”oj, ska du slå inledningen på två!” och ”nämen så fort kan man väl inte spela” har hörts från musikerna samtidigt som jag i själva dirigeringen har känt att orkestern varit ovan vid tolknigen som jag presenterat. Efter ett tag har dock de flesta spontant sagt att ”ja, jo, det går ju faktiskt det med”. Eftersom ingen har kunnat ge ett bra svar på frågan var dessa vanor kommit ifrån bestämde jag mig för att utreda det själv.

Fortsättningsvis har jag i den andra delen ägnat mig åt historiskt informerad uppförandep Praxis och autenticitet. Jag har undersökt vad forskningen säger om hur verket var tänkt att spelas, om det går att ta reda på vad tonsättaren tänkte sig, samt vilka fakta som finns och vad samtida källor säger.

I den tredje delen, samt i diskussionsdelen, uppehåller jag mig kring frågan hur man som dirigent kan förhålla sig till tradition och historiskt informerad uppförandep Praxis, vilka val dirigenten tvingas till och hur dessa val kan hanteras på bästa sätt. Hur klarar dirigenten balansgången?

Musiken

Jag har valt att arbeta med Ouvertyren till Wolfgang Amadeus Mozarts opera *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, K. 527 från 1787.

Valet av verk

Anledningarna till att jag valde just detta verk är flera. För det första behövde det vara ett verk med orkester som är relevant för mig och den utbildning jag går, gärna opera eftersom jag intresserar mig mer och mer för den konstformen. Jag önskade också att det var ett verk som har en erkänd problematik, musik där det finns väldigt olika och starka åsikter och inte bara en tradition som de flesta mer eller mindre håller sig till.

Jag ville gärna fördjupa mig inom klassicismen och historisk uppförandpraxis för denna period, dock behövde det av förklarliga skäl vara repertoar för orkester som spelas med dirigent, alltså inte för tidiga verk eller verk med för liten besättning. Jag önskade också att verket mer eller mindre skulle tillhöra dagens standardrepertoar, dels för att arbetet skulle vara praktiskt användbart för mig och andra, men också för att det skulle vara ett verk som inte bara de mest insatta känner till. Det passar dock inte med för sena verk då de ofta har mer information om uppförande (till exempel metronomtal, spelanvisningar, utstuderad artikulation, omfattande beskrivningar), ty ju mer vi vet, desto mindre behöver vi ta reda på.

Just Ouvertyren till *Don Giovanni* är omstridd bland uttolkare, särskilt beträffande tempo, mer så än andra likvärdiga verk. Dirigenter har ofta mycket bestämda åsikter i frågan, och de skiljer sig åt markant, vilket jag själv märkt när jag arbetat med Ouvertyren.

Slutligen finns det också en personlig koppling då jag, som tidigare nämnts, är väl bekant med verket. Jag har dirigerat det med olika orkestrar, vid olika tidpunkter och på olika platser. Därmed har jag lärt känna musiken även praktiskt och vet hur musiken kan bete sig i dirigentens händer, hur orkestrar kan tänkas reagera, vad som kan hända med musiken när tempo ändras, när temporelationer ändras och hur såväl repetitionsarbetet som slutresultatet kan påverkas.

Problematisering av musikvalet

Kan det vara svårt att dra generella slutsatser med bara ett verk som utgångspunkt? Ja, det skulle man kunna tycka och helst skulle jag vilja undersöka fler verk, men å andra sidan kan de fakta som framkommit i de flesta fall med lätthet appliceras även på andra verk. Gällande tradition hade det varit mycket intressant att studera fler verk och se om liknande traditioner finns, hitta eventuella trender. Tyvärr blev det helt enkelt nödvändigt att avgränsa min undersökning så att examensarbetet skulle bli hanterbart, särskilt med tanke på tidsramarna och formen. Om det inte vore för dessa begränsningar hade det varit intressant att även studera verk från olika tidpunkter.

Hur representativt är verket för tiden och de andra verk som tillkom vid samma tidpunkt och plats? *Don Giovanni* är en av flera operor av Mozart, inte den första och inte den sista, en av tre italienskspråkiga operor som skrevs i samarbete med librettisten Da Ponte. Operakonsten blomnade i Europas storstäder och det skrevs en stor mängd operor varje säsong. Mozarts operor uppskattades men han var inte den främste sett till antalet spelade föreställningar, både Giovanni Paisiello, Antonio Salieri och Vicente Martín y Soler fick sina operor framförda på Burgtheater i Wien betydligt fler gånger under åren 1785 - 1791². Dock är det Mozarts operor som än idag är mycket populära och tillhör standardrepertoaren.

Det hade säkert varit möjligt att göra denna undersökning utifrån ett annat verk, särskilt som man från början av en undersökning inte riktigt vet vad man kommer att hitta. Både andra operor, andra genrer och andra tonsättare hade kunnat vara aktuella, men med tanke på de givna förutsättningarna så anser jag att ouvertüren till *Don Giovanni* var ett bra val.

² Steptoe, A., 1988. *The Mozart-Da Ponte Operas*. 1990. Oxford: Clarendon Press, s 46

Bakgrund till *Don Giovanni*

Jag kommer här ge en kortfattad beskrivning av *Don Giovanni*, operans uppkomst och dess form³.

Don Giovanni skrevs sannolikt under sommaren 1787 och hade premiär i Prag 29 oktober samma år under ledning av Mozart och i Wien året efter⁴. Det var den andra operan som Mozart och Lorenzo Da Ponte skrev, den första var *Le nozze di Figaro*, och efter *Don Giovanni* fortsatte samarbetet med *Così fan tutte*. Strax efter premiären av *Figaro* 1786 kom Martín y Solers opera *Una cosa rara* som blev mycket populär, och strax efter *Don Giovanni* sattes hans *L'arbore di Diana* upp. I Wien tog det kejserliga hovet stor plats, Josef II regerade och staden färgades av hans förhållandevis liberala tankar, som dock svängde under slutet av hans liv⁵. 1789 inträffade franska revolutionen, och vindarna från Paris blåste över Europa både före och efter.

Operan är skriven i två akter och har en ungefärlig längd på tre timmar. Den är instrumenterad för två flöjter, två oboer, två klarinetter, två fagotter, två horn, två trumpeter, tre tromboner, timpani, mandolin och stråkar; en vanlig besättning för tiden, bortsett från mandolinen. Operan bygger på legenden om Don Juan och handlar om Don Giovanni som förför alla kvinnor han möter. I början på operan utmanas han på duell av Kommendören, fadern till en kvinna han nyligen erövrat, men vinner och fadern avlider. Ytterligare amorösa eskapader, intriger och förvecklingar följer men i slutet av operan återvänder Kommendören från döden för att hämnas och den oförbätterlige Don Giovanni faller ner i helvetet.

Själva Ouvertyren är ca 5-7 minuter lång, beroende på valda tempi, totalt 298 takter. Den består av en långsam inledning i d-moll (30 takter), betecknat Andante, följt av ett Molto Allegro i D-dur som mot slutet modulerar för att leda till den första scenen, i F-dur. Musiken från inledningen, fortfarande i d-moll men med små variationer, återkommer i scen 15 i andra aktens final då Kommendören återvänder för att hämnas. Att musik används igen på detta sätt är mycket ovanligt och därför högst intressant, inte

³ Intresserade läsare hänvisas till Aberts bok *Mozart's Don Giovanni* och kap 9 i Steptoes bok *The Mozart – Da Ponte Operas*.

⁴ Steptoe, 1988, s 4-5

⁵ En mycket färggrann beskrivning av Wien, dess kultur och sociala klimat återfinns i kap 1 i Steptoes *The Mozart – Da Ponte Operas*.

minst med tanke på tempo och temporelationer, vilket jag återkommer till senare i texten.

Utgåvor

Jag har tittat på fem olika utgåvor för att få en bild av hur notmaterialet som har använts har sett ut och förändrats under tidens gång, och för att förhoppningsvis kunna koppla tolkningar till vissa utgåvor och eventuellt se var speciella traditioner kommer ifrån. Genom de olika versionerna får man också en heltäckande bild av ouvertüren, inte bara en vinkling baserad på en utgåva och det går att se vad som är gemensamt och vad som sticker ut.

De skillnader som framträder handlar dels om layout på partituret och form på notationen, och dels om taktartsangivelser (alla breve eller inte), artikulation (streck, punkt eller inget) och förtecken (b-förtecken, återställningstecken eller ingetdera i takt 42-43 i violinstämmorna samt parallellstället i takt 203-204). Tempobeteckningarna är däremot desamma i alla dessa fem versioner, bara ordföljden är ändrad i en utgåva.

1. Mozarts manuskript⁶

Manuskriptet finns bevarat på Bibliothèque Nationale de France i Paris, vilka även har skannat in och tillgängliggjort manuskriptet. Högst upp på partituret finns noterat "Von Mozart und seiner Handschrift", vilket antas vara skrivet av Georg Nikolaus Nissen⁷, som gifte sig med Mozarts fru Constanze efter tonsättarens bortgång. Manuskriptet är skissartat men ändå förhållandevis lättläst. Vissa partier är väldigt slarvigt skrivna (exempelvis helnoter, upprepningar, ackompanjemang) medan andra passager är mycket noggrant nedtecknade (till exempel snabba skalrörelser med tillfälliga förtecken).

2. Första utgåvan⁸

Breitkopf und Härtel i Leipzig gav 1801 ut den första tryckta utgåvan av *Don Giovanni*. Den baserades sannolikt på de handskrivna kopian och stämmor som fanns att tillgå. Det är genomgående dubbel text i partituret, både det italienska originallibrettot och en tysk översättning, och det finns en särskild tysk titelsida efter den italienska. Trycket är

⁶ Bilaga 1, Bibliothèque Nationale de France: referensnr. Ms 1548

⁷ Reibel, E. *The manuscript of Don Giovanni* - Opéra national de Paris. [Online]

⁸ Bilaga 2

tydligt men gammaldags med för oss ovan notation, som annan form på klaver och dubblade helnoter (istället för ”a due”), samt att stråket är delat – violiner och viola högst upp, följt av blås och slagverk, och längst ner basstämma för cello och kontrabas (*Bassi*), vilket var vanligt vid denna tid och överensstämmer med layouten i Mozarts manuskript. Dock är taktarten noterad som C, inte C (alla breve) som i manuskriptet, och det finns ett b-förtecken i takt 43 hos violin I, vilket inte heller överensstämmer med manuskriptet.

3. Första kritiska utgåvan⁹

F.E.C. Leuckart i Leipzig tryckte 1870 den första kritiska utgåvan som baserades på Mozarts manuskript. Bernhard Gugler (1812-1880) var ansvarig redaktör och skrev även förordet med kommentarer, daterat 1868. Det har gjorts ett antal ändringar jämfört med manuskriptet, som finns förklarade i förordet. Bland annat violin I som i takt 43 har ett b-förtecken, liksom violin II takten före, vilket anses vara ett misstag av Mozart; om ett H önskats hade ett återställningstecken skrivits. Därtill finns b-förtecknet i takt 43 med även i tidiga kopior, hävdar Gugler¹⁰, samt i den första utgåvan från Breitkopf und Härtel. Det finns även korrigeringar jämfört med tidigare utgåvor, bland annat gällande artikulation, samt modern layout med blås överst och stråk underst.

4. Kritisk utgåva Einstein¹¹

Någon gång, sannolikt i slutet av 1950-talet lät Eulenburg musikvetaren Alfred Einstein göra en ny kritisk utgåva, *Edition Eulenburg No. 918*¹². I Ouvertyren finns inga kommenterade korrigeringar jämfört med manuskriptet, förutom det ovan nämnda b-förtecknet som återfinns i takt 43 även i denna utgåva¹³. Intressant är dock att det i en tidigare utgåva från Eulenburg inte finns något b-förtecken alls, alltså inte heller det som Mozart skrev i takt 42 i violin II. Artikulationen skiljer sig på vissa ställen från manuskriptet.

⁹ Bilaga 3

¹⁰ Gugler, B., 1870. Partitur - Mozart: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, s. 10

¹¹ Bilaga 4

¹² Tyvärr har det inte gått att få fram ett utgivningsår då det inte står med i partituret och både källor och databaser uppger utgivningsåret som okänt.

¹³ Einstein, A., 19?. Partitur - Mozart: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, K. 527, E. E. 4808. London: Ernst Eulenburg, s XII-XIV

5. Senaste kritiska utgåvan¹⁴

Neue Mozart Ausgabe, utgiven 2003 av Bärenreiter, är den senaste kritiska utgåvan som finns att tillgå, och det är också den som används som referensmaterial bland dirigenter idag eftersom denna utgåva numera anses mest tillförlitlig. Den är framtagen i samarbete med Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg och flera tyska myndigheter och organisationer. Notmaterialet fanns tillgängligt redan 1968 men har nu även ett omfattande förord med kommentarer till utgåvan. Här finns inget b-förtecken i takt 43, tvärtom har man förtydligat med ett återställningstecken. Artikulationen är till större delen densamma som i manuskriptet, men tolkningar av hur Mozart tänkte har skrivits ut (exempelvis upprepade staccaton som Mozart inte skrev ut men sannolikt menade).

¹⁴ Bilaga 5

Tradition, autenticitet och balansgång

Som tidigare nämnts har arbetet tre inriktningar. Jag kommer nu att ägna mig åt tradition och de undersökningar jag gjort inom området och resultaten från dessa. Efter detta följer delen om autenticitet och historiskt informerad uppförandepraxis. Slutligen följer ett avsnitt om hur man kan förhålla sig till tradition å ena sidan och autenticitet å den andra sidan.

Det som jag främst har valt att fokusera på är tempo. Artikulation, frasering och till viss del klang finns också med i bakgrunden, liksom tillfälliga förtecken som under arbetets gång visade sig vara en stor fråga som hanterats olika genom åren. Tempo är alltså mitt fokus, men även dessa andra aspekter finns med genom hela undersökningen, både i fråga om tradition, autenticitet och slutligen hur man som dirigent kan hantera detta.

Å ena sidan - Tradition

Svenska Akademiens ordlista definierar tradition som ”tradering, gammal sedvänja”¹⁵, Svensk etymologisk ordbok härleder tradition från latinska ”traditio ds., överlämnande”¹⁶. Det handlar alltså om hur något vidareförs från människa till människa, om hur man brukar göra utan att alltid veta varför, en vana. Som tidigare nämnts har jag upplevt att det finns relativt starka uppfattningar om hur man brukar och bör spela, och kanske ännu tydligare hur man inte bör göra, både hos orkestrar och hos dirigenter, ofta utan att åsikterna gått att härleda. Det har varit svårt att sätta fingret på exakt vad det rör sig om, men jag tror att det bäst kan beskrivas med ordet tradition.

I följande avsnitt kommer jag uppehålla mig vid dessa traditioner; hur ouvertüren har tolkats genom tiderna, om det går att identifiera några särskilda sedvänjor eller trender samt hur och varför de uppkommit.

Inspelningar

Jag har studerat 23 olika inspelningar av ouvertüren från 1936 till 2006. Vid urvalet har jag försökt få med så många olika dirigenter och orkestrar som möjligt, från olika länder och årtionden. Lyckligtvis har jag även kunnat lyssna till den första kompletta inspelning som gjordes av *Don Giovanni*, med Fritz Busch i Glyndebourne 1936. Vissa av inspelningarna finns tillgängliga på Spotify eller YouTube, andra finns bara på CD eller DVD. Komplet list över inspelningarna finns i bilaga 11.

Min metod har gått ut på att studera tempot på inspelningarna genom att upprepade gånger lyssna och samtidigt jämföra med en metronom. På så sätt har jag plockat ut genomsnittligt tempo, samt i vissa fall högsta och lägsta när tempot varierat märkbart inom ett givet avsnitt. Även artikulation, frasering och klang har noterats i viss mån. All information har samlats i en Excel-fil¹⁷ och från den har jag kunnat dra slutsatser och skapa diagram.

Att låta en människa med metronom avlyssna tempot från inspelningar är inte helt säkert och felfritt men i sammanhanget en bra och enkel metod. Att mäta tiden på olika avsnitt med tidtagarur skulle kanske innebära mindre fel marginaler men resultatet skulle

¹⁵ Svenska Akademien, 1998. *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*. Tolfte upplagan.

¹⁶ Hellquist, E., 1922. *Svensk etymologisk ordbok*. Lund: C. W. K. Gleerups förlag.

¹⁷ Bilaga 12

inte vara lika lätt att ta till sig och omvandla i praktiken. Det vi använder oss av idag och som vi kan referera till är metronomtal.

Tempomätningar

Jag har delat upp tempomätningarna i tre avsnitt: Inledningsackorden (takt 1-4), resterande delen av Andantet (takt 5-30) samt Molto Allegro (takt 31-slut). Det finns ett diagram för varje avsnitt samt ett sammanfattande diagram med samtliga tempi¹⁸. I diagrammen går att utläsa hur tempot (lodräta axeln) i de studerade inspelningarna har förändrats över tiden (vågräta axeln). Tempot anges i slag per minut och jag kommer för enkelhetens skull framöver använda den engelska vedertagna förkortningen bpm (beats per minute). I Andantet anges bpm per fjärdedelsnot och i Molto Allegrot per halvnot, trots att taktarten är alla breve (♩) genom hela ouvertüren; detta för att överrensstämma med den upplevda pulsen och dirigentens förmodade slag, samt inte minst hade bpm-talen annars hade blivit för låga respektive höga för att kunna mäta, jämföra och relatera till.

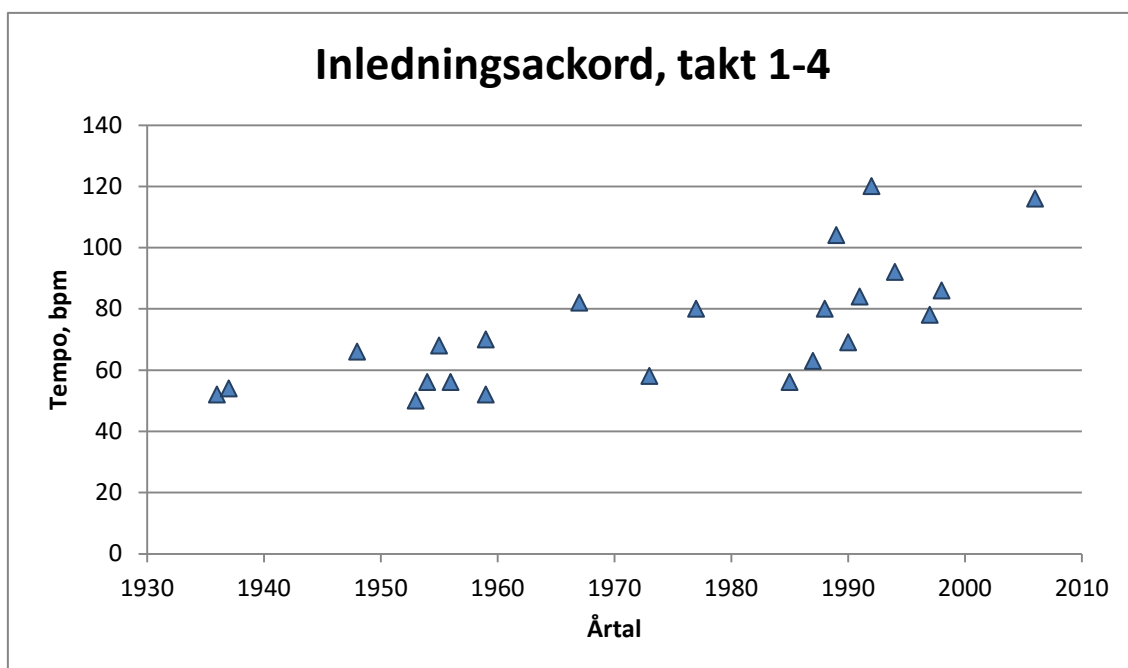


Diagram 1

I diagram 1 syns till att börja med att det är väldigt stora skillnader i tempo för de studerade inspelningarna, från ca 50 bpm i de långsammaste inspelningarna upp till 120

¹⁸ Diagrammen finns även i större format i bilaga 6-10.

bpm i de snabbaste, alltså mer än dubbla tempot. Förekomsten av snabba tempi har ökat och de har även blivit än snabbare med tiden; i 50-talets inspelningar klättrar tempot över 60 bpm, runt 70-talet upp mot 80 bpm och vid 90-talet ända upp till 120 bpm. Spridningen i tempo har därigenom också blivit större; det skiljer 20 bpm mellan den snabbaste och långsammaste inspelningen från 50-talet, men åren runt 1990 skiljer det ca 65 bpm. Vid den tiden verkar det alltså ha funnits extremt olika uppfattningar om hur inledningen skall göras.

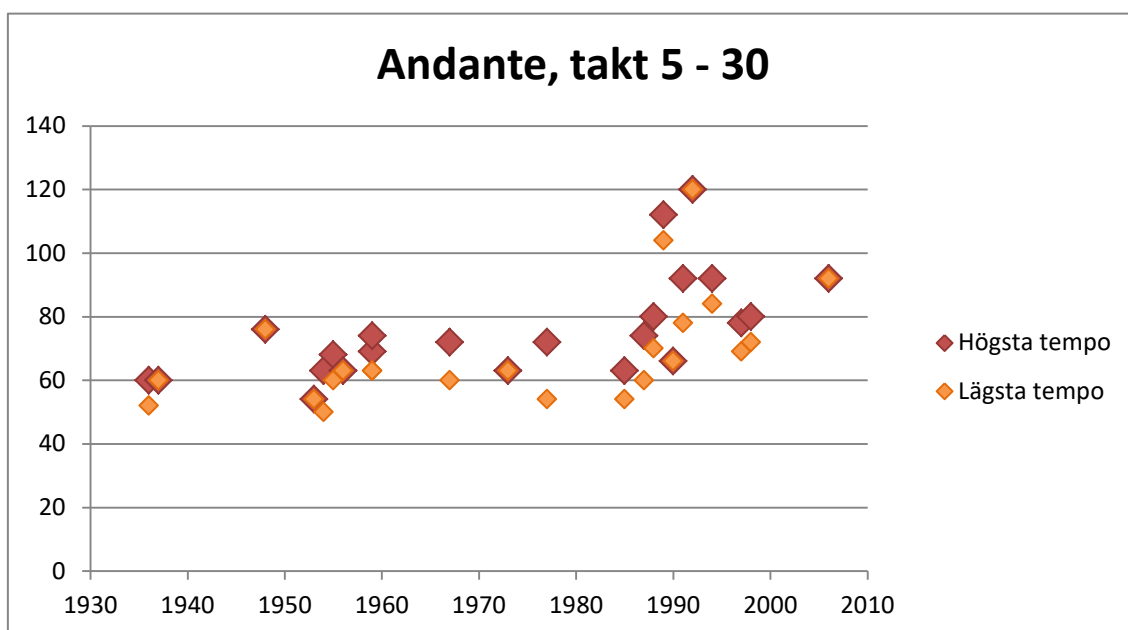


Diagram 2

Gällande resterande delen av Andantet, takt 5 – 30, så följer det till stora delar samma mönster: det är stor spridning i tempo, spridningen ökar med tiden, liksom tempot. I diagram 2 har varje inspelning fått två punkter: en röd punkt som visar det högsta tempot i Andantet och en orange punkt rakt nedanför som visar det lägsta tempot. Det visade sig nämligen under mina mätningar att tempot i många inspelningar varierade ganska mycket mellan olika delar i Andantet och detta ville jag fånga upp. Ritardandon är dock undantagna i mätningarna. Som synes i diagrammet varierar det ibland upp till 20 bpm mellan det högsta och lägsta tempot, men på de flesta inspelningar är skillnaden lite mindre – ca 10 bpm. Dock hade några inspelningar tämligen stabilt tempo under takt 5 – 30 och det syns i diagrammet genom att punkterna då sammanfaller (en orange inuti en röd).

I diagram 3 tillämpas samma system som i diagram 2 med två temposnitt. Det går alltså att utläsa hur mycket tempot varierat genom avståndet mellan den mörkgröna och den ljusgröna punkten rakt under, eller se om tempot varit stabilt – då punkterna sammanfaller. Som diagrammet visar så finns det skillnader i tempo mellan olika inspelningar men det går inte att se några förändringar över tid. På nästan alla inspelningar var tempot mellan 120 och 140 bpm (per halvnot) och merparten mitt emellan, runt 130 bpm. Det verkar alltså som att det fanns och finns en generell uppfattning om hur snabbt Molto Allegro skall spelas, med lite avvikelse uppåt och nedåt. Värt att nämna är Klemperers inspelning från 1948 som sticker ut från andra inspelningar från samma tid med sitt höga tempo på 140 bpm. Det dröjer sedan 40 år innan tempot åter klättrar upp till 140 bpm. En inspelning från 1953 sticker dock ut åt andra hållet med ett ovanligt långsamt Molto Allegro på 100-108 bpm, vilket knappast går att kalla **molto** allegro.

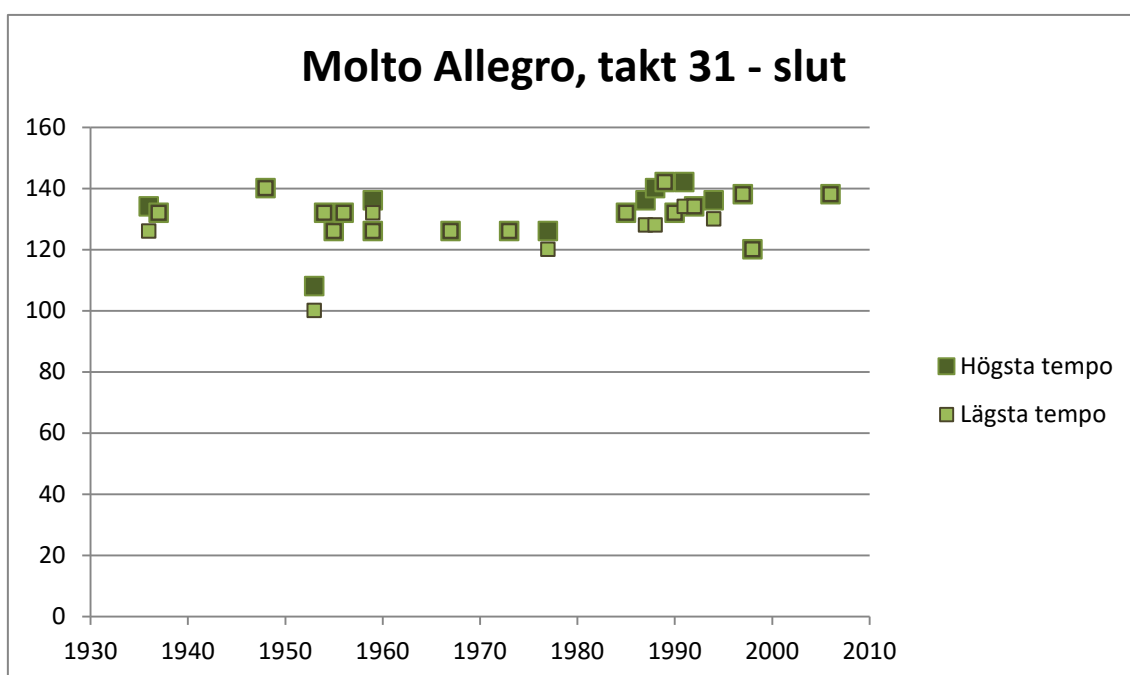


Diagram 3

Inspelningen ifråga är med Wilhelm Furtwängler som dirigent för Wiener Philharmoniker under en live-inspelning från Salzburger Festspiele. Det långsamma tempot kan inte förklaras med orkesterns kapacitet eftersom de absolut inte har problem med tekniska begränsningar, vilket också bevisas på andra inspelningar med högre tempo. Ej heller kan det förklaras med att det är en live-inspelning (Bruno Walter gjorde

samma sak med samma orkester på samma plats 1937 med mycket högre tempo) även om det påverkar – det går ju inte att bryta och ta om ifall exempelvis tempot skulle bli fel. Det som återstår är alltså Furtwänglers tolkning; allt tyder på att detta var det tempo han ansåg vara det riktiga. Ytterligare en inspelning med honom eller en skriftlig källa hade nog kunnat ge mer klarhet, men tyvärr fick inte det plats i studien.

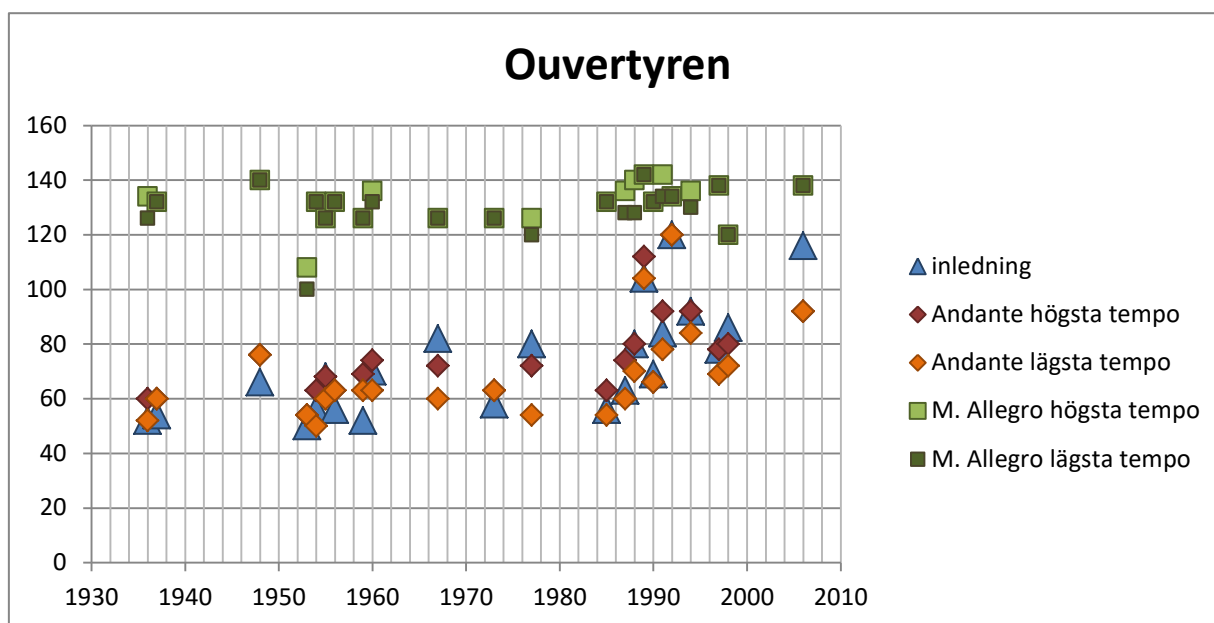


Diagram 4

I diagram 4 som sammanfattar alla tempi i hela ouvertyren framkommer relationerna mellan de olika tempoavsnitten. I sex av inspelningarna är inledningsackorden långsammast, långsammare än resten av Andantet. Dessa sex inspelningar är alla gjorda före 1980. 13 inspelningar har samma tempo i inledningen som Andantet i övrigt, och de är främst inspelningar från mitten av 80-talet och framåt, men även från tidigare år; bruket är således utspritt över tiden. Fyra inspelningar har ett snabbare tempo på inledningsackorden än musiken som följer (varav två inspelningar med samma dirigent), och skillnaden är anmärkningsvärt stor: mellan 14 och 26 bpm skiljer mellan inledningsackorden och de långsammaste partierna i Andantet. Dessa fyra inspelningar är dock utspridda över tid. I diagrammet syns också att skillnaden i tempo mellan Andantet och Molto Allegrot har minskat med tiden. Fram till slutet av 80-talet verkar temporelationen i den upplevda pulsen i de flesta fall ha varit ungefär det dubbla, 50/100, 60/120, 70/140 etc. (vilket i praktiken innebär fjärdedel i Andante = helnot i Molto Allegro). Från 90-talet och framåt verkar skillnaden ha minskat så pass att

relationen snarare är 3/4, 2/3 eller liknande, vilket inte alls är lika lätt att uppfatta för örat. Men eftersom ritardandon inte är medräknade kan den faktiska temporelationen just i övergången från Andante till Molto Allegro, från ett slag till ett annat, vara något annat, vilket jag återkommer till längre fram.

Då jag har haft tillgång till tre olika inspelningar med Karl Böhm från tre decennier, har jag även gjort en särskild sammanställning av de resultaten, diagram 5. Vid en första anblick ser hans tempi inte ut att ha förändrats särskilt mycket. Böhms Molto Allegro ligger konstant på 126, men med en liten långsammare variation på den sista inspelningen. Inledningstempot ser ut att följa den generella trenden: snabbare med tiden. Andantet ligger ungefär på samma tempo, men de snabbaste partierna blev något snabbare och de långsamma partierna något långsammare med tiden. Det som sticker ut mest är alltså inledningsackorden, och dess relation till Andantet i övrigt. På första inspelningen är tempot mer eller mindre detsamma, men på de två sista är ackorden betydligt snabbare än den följande musiken, vilket är ovanligt bland de studerade inspelningarna. Samma sak hörs bara på två andra inspelningar.

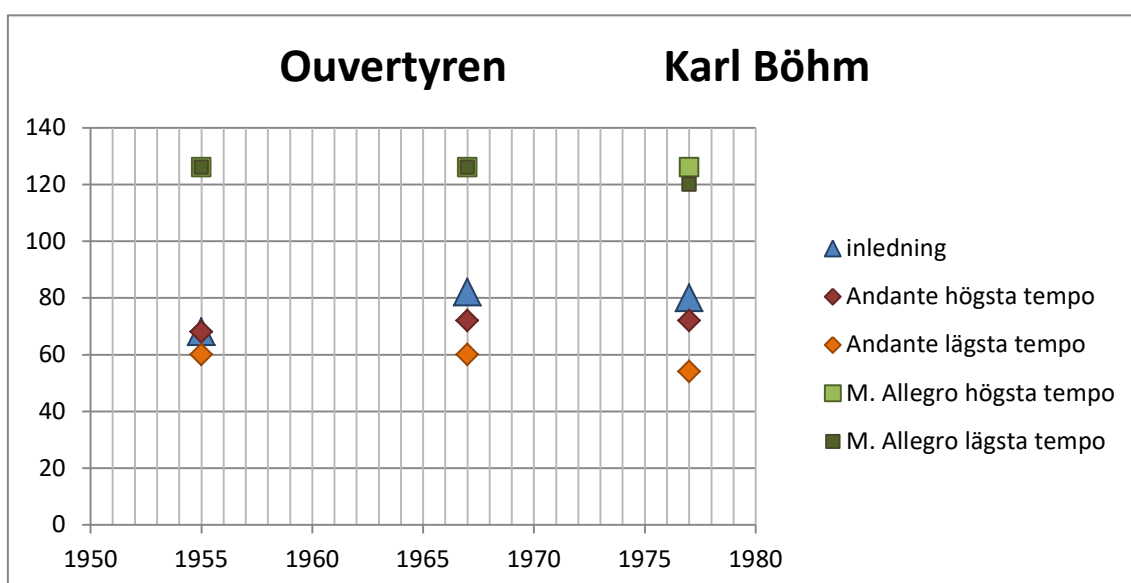


Diagram 5

Temporelation mellan Andante och Molto Allegro

I ungefär hälften av inspelningarna gäller att en fjärdedel i Andantet motsvaras av en helnot i Molto Allegrot, i några fall stämmer det i princip men med en liten avvikelse uppåt eller nedåt, och i övriga inspelningar finns ingen uppfattbar temporelation. Alla

tre versioner finns representerade över hela tidsspannet men den strikta övergången fjärdedel = helnot är vanligare fram till 80-talet. Senare inspelningars snabba tempo i Andantet gör att denna temporelation inte fungerar, och den förekommer således i mindre omfattning. I de fall en uppenbar temporelation saknas finns två olika kategorier: den första är de som istället ökar tempot och den andra kategorin är de som sänker tempot. Detta är kopplat till grundtempot i Andantet och således återfinns första kategorin bland tidiga inspelningar, ungefär fram till 70-talet, och andra kategorin på inspelningar från 80-talet och framåt.

Övriga iakttagelser

Angående ritardandon i övergången från Andante till Molto Allegro, så förekommer det i ett par av inspelningarna fram till 1960-talet, och då främst i form av mindre inbromsningar under de sista slagen. En inspelning¹⁹ sticker ut med ett accelerando under de sista två takterna av Andantet, för att sedan ta ett långsammare tempo i Molto Allegrot. I de flesta av inspelningarna är dock tempot oförändrat.

I slutet av ouvertüren förekommer ritardandon på alla inspelningar, om än ytterst lite i några fall. De flesta gör ritardandon de sista tre takterna, men det förekommer även stora ritardandon över sex takter. Till skillnad från ritardandot i tempoövergången har jag inte kunnat se några tendenser över tid gällande ritardandot i slutet av ouvertüren.

Artikulationen varierar mycket i de olika inspelningarna, men verkar till viss del hänga samman med tempot. Ibland kan man med hjälp av den spelade artikulationen misstänka vilka utgåvor som använts vid framförandet. Fulla notvärden spelas, liksom avkortade, men det senare är vanligare på snabbare inspelningar, och således också på senare inspelningar. Versioner med fulla notvärden får en tyngre känsla, medan avkortade toner ger en lättare känsla. Tidiga tolkningar innehåller generellt inte lika mycket avfraseringar som senare, utan kan ibland upplevas som något okänsliga, men undantag och variationer finns. På vissa inspelningar är artikulationen väldigt mjuk, ibland högst otydlig, och på andra mycket tydlig och nästan vass. Detta verkar inte ha förändrats över tid utan de olika varianterna återfinns över hela tidsperioden.

Pulsen i musiken verkar följa samma utveckling som tempot; när tempot blev snabbare så gick även pulsen över från fyra till två slag i takten i Andantet, respektive

¹⁹ Erich Leinsdorf med Wiener Philharmoniker 1959

från två till ett slag i takten i Molto Allegrot, vilket faller sig helt naturligt. I vissa fall, speciellt tidiga, långsamma inspelningar upplevs ibland pulsen i Andandet vara på åttondelar, vilket blir en stor kontrast mot senare inspelningar med högt tempo när pulsen upplevs vara på halvnoter. Just detta är en av de större skillnader som framkommer, att pulsen i Andantet varierar från åttondel till fjärdedel och till halvnot mellan de olika inspelningarna. Vanligast är dock medelvägen: fjärdedelspuls.

Orkesterklangen har ibland varit svår att bedöma på grund av inspelningskvaliteten, speciellt på tidiga inspelningar och live-inspelningar. De drag som framkommer är lätt och luftig klang, mjuk och varm klang till skillnad mot mer klar och vass klang. Allt detta förekommer dock i olika kombinationer och det är svårt att se varken nationella drag eller tendenser över tid. En fransk inspelning från 1956 sticker dock ut med väldigt mycket vibrato och fladdrig klang. Balansen mellan de olika instrumentgrupperna är ganska lika men i ett par tolkningar från slutet av 70-talet och framåt är horn, trumpet och slagverk mer framträdande än vanligt.

Som nämnts i samband med de olika partiturutgåvorna finns det delade meningar om vissa tillfälliga förtecken. Både versioner med g-moll och G-dur i violinstämmorna i takt 42-43 samt parallellstället 203-204 förekommer, men g-moll i violin II följt av G-dur i violin I (vilket Mozart skrev i manuskriptet) är överlägset vanligast. Inspelningarna med g-moll + g-moll är från 1950- och 60-talet, men anmärkningsvärt nog så spelas det g-moll + G-dur både på de tidigare inspelningarna och på andra inspelningar från samma period. Detta är lite underligt då både den första tryckta utgåvan och de två första kritiska utgåvorna har noterat g-moll + g-moll, vilket tidigare nämnts. Uppenbarligen har det funnits andra utgåvor med g-moll + G-dur som har varit vitt spridda, eller så har dirigenterna fått tillgång till Mozarts manuskript och dragit egna slutsatser.

Skriftliga källor

Hughes om Leinsdorf

Spike Hughes skrev 1961 i *The Musical Times* en recension av Leinsdorfs inspelning med Wienerfilharmonikerna från 1959, som finns med i min undersökning. Han refererar till den kritiska utgåvan från Eulenburg, som han tydligen vet användes vid inspelningen, och de omtvistade förtecknen:

It is a recording for really greedy Mozart fans, for Leinsdorf has stuck very closely (except in one passage) to Alfred Einstein's Eulenburg edition of the score. Which means that in the Overture itself we already hear things we do not normally come across in performance or in the more familiar full scores. The B flats which Einstein suggests should be played instead of B naturals in the 12th and 13th bars of the Molto Allegro are a bit of a shock at a first hearing, but thereafter they sound absolutely right.²⁰

Tydligen var g-moll ovanligt för samtiden, trots att Giulini på en inspelning från samma år också valde g-moll, liksom Furtwängler hade gjort 1953, och att flera utgåvor hade skrivit just så. Hughes verkar dock ha inställningen att G-dur är normen, både för inspelningar och för partitur.

Sadie och Mackerras

I samma tidskrift ett år tidigare gjorde Stanley Sadie en intervju med dirigenten Charles Mackerras²¹, vars inspelning från 1991 med Prague National Theatre Orchestra finns med i min undersökning. Sadies inledning i intervjun ger en fingervisning om hur Mackerras tolkningar uppfattades av samtiden:

Your version of 'Figaro' [...] has been hailed as a landmark; one critic called it 'the closest possible approach to the score as Mozart imagined it'. Will your 'Don Giovanni' be a similar departure from what we are used to hearing?²²

²⁰ Hughes, S., 1961. Reviewed Works: Don Giovanni by Mozart [...] Vienna Phil and Leinsdorf. *The Musical Times*, Vol. 102 (No. 1425), s. 702-703.

²¹ Sir Alan Charles Maclaurin Mackerras (1925-2010), australisk dirigent, föregångare inom historiskt informerad uppförandepraxis, ansågs radikal för sin tid.

²² Mackerras, C. & Sadie, S., 1968. *Editing Mozart's Operas*. *The Musical Times*, Vol. 109 (No. 1506), s. 722

Detta visar att Mackerras tolkningar vid 1960-talet inte var representativa för tiden utan snarare stack ut från mängden. Hans säger även själv att han som vanligt förberett ett eget material, inklusive orkestersstämmor²³. Som vi tidigare sett i diagrammen började tolkningarna, speciellt avseende tempo, förändras först under 1980-talet, vilket stödjer bilden som framkommer i intervjun av Mackerras som en föregångare. Längre in i texten blir det tydligare vad det är som skiljer dirigentens tolkningar från hans samtida kollegors, exempelvis gällande tonlängd.

Nowadays, for example, a crotchet is usually sustained for its full length – always, in Germany, and mostly in England too. Now composers of Mozart's day never intended this. Notes were generally held for about half their value – it's interesting that Türk, writing in the 1780s, said that half-value was too short and three-quarter value was right.²⁴

Mackerras anser alltså att den rådande trenden är att hålla ut fulla notvärden, vilket han själv tycker är fel och argumenterar mot genom att hänvisa till Türk²⁵. Han fortsätter sedan att prata om inkonsekvenser i Mozarts notering av tonlängd, med Don Ottavios aria ”Dalla sua pace” i första akten i *Don Giovanni* som exempel:

[...] first time everyone has a crotchet on 'da', whereas second time the voice and bass have crotchets and the upper strings have quavers and quaver rests. Quite obviously the crotchet shouldn't be sustained.²⁶

Förklaringen som ges till varför det är ser ut som det gör är att Mozart först mycket snabbt skrev ner sångmelodin och basstämman för att sedan fylla i övriga stämmor mer noggrant.²⁷ Mackerras verkar alltså sträva efter att göra en tolkning av stycket såsom han tror att Mozart hade tänkt sig det. Han gör inte som andra och följer inte någon tradition. Hans ställningstagande och uttalanden i intervjun rörde upp många känslor och det kom in flera läsarbrev till redaktionen, som han senare besvarade med bland annat följande ord:

²³ Ibid

²⁴ Ibid

²⁵ Daniel Gottlob Türk (1750-1813) tysk tonsättare och musikvetare som bland annat skrev *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. (Leipzig und Halle 1789)

²⁶ Mackerras & Sadie, 1968, s. 722

²⁷ Ibid

[...] greatness in music does not reside in composers' little orthographic quirks, nor greatness in performance in bringing out every inconsistency or even mistake in writing, as if these things were strokes of genius.²⁸

Freeman-Attwood om Harnoncourt

1990 skrev Jonathan Freeman-Attwood i samma tidskrift om *Don Giovanni* och uppehåller sig särskilt vid dirigenten Nikolaus Harnoncourts²⁹ tolkningar av operan och hans inspelning med Amsterdam Concertgebouw 1988, vilken finns med här i min studie. Under de 20 år som gått sedan intervjun med Mackerras har många tolkningar gjorts av *Don Giovanni* och som tidigare nämnts har de förändrats en hel del. Också omvärldens syn på musiken och vad man förväntar sig har ändrats. Freeman-Attwoods text vittnar om en ny anda, en ny syn på tolkningar och traditioner som inte är densamma som den Mackerras försvarade sig inför 1968.

Harnoncourt's Mozart recordings, for all their maverick excursions, have always been noted for a lean and immediate approach, often derived from commonsense, practical musicology and a tireless imagination. [...] For all this activity and pioneering work, Harnoncourt still has more critics than most, though not for being any more 'authentic' or unyielding than anyone else; his Zurich performances never employed an orchestra of old instruments (though it often sounds like it) and the *Don Giovanni* recording uses the Amsterdam Concertgebouw without the slightest hint of a gut string.³⁰

Harnoncourt framstår alltså som kontroversiell, men till skillnad från Mackerras så har det inte med tidstrogenhet att göra. Autenticitet har uppenbarligen blivit ett begrepp vid den här tiden (om än inom citationstecken) och Harnoncourt ägnar sig tydligen åt detta enligt Freeman-Attwood, men han är inte ensam om det och sticker inte ut mer än övriga när det gäller autenticitet. Istället är det andra saker som är ovanliga:

His controversial mien lies more in his own interpretation of the music and the 'idees fixes' surrounding it. In this recording, many of the unorthodoxies reappear: the overtly

²⁸ MacKerras, C., 1969. *Letters to the Editor - Mozart's Minims*. The Musical Times, Vol. 110(No. 1511), s. 32-33

²⁹ (1929-2016)

³⁰ Freeman-Attwood, J., 1990. *Don Giovanni*. The Musical Times, Vol. 131 (No. 1769), s. 375

characterised methods of pronounced detail, sudden accentuation pouncing out from the texture and tempi alterations in unusual places.³¹

Trots detta avslutar han med att säga att “Harnoncourt's recording is as satisfying as any version to appear in recent years”³².

Partitur med förord

Utgåvorna av partituret utgör också tidsdokument, speciellt i de fall det finns kommentarer eller förord som beskriver arbetet, förklarar de val som gjorts och ibland även upplyser om behovet av en ny utgåva. Den första kritiska utgåvan³³ är ett sådant dokument. Bernhard Gugler som gjorde utgåvan redogör i förordet från 1868 för de många och stora fel som förekommer i den första tryckta utgåvan från 1801:

Utlämnande av takter eller hela partier i blåsstämmorna och till och med i sångstämmorna, rytmiska och harmoniska förskjutningar, förväxling mellan två instrument eller personer, förändrad stämföring i en instrumentstämma, godtyckligt tillagda bågar i staccato, felaktiga föredragsbeteckningar av alla slag.³⁴

Materialet som tidigare använts hade alltså mycket stora brister, mer än vad vi kan föreställa oss idag, och framföranden med det materialet som grund borde ha skiljt sig tämligen mycket både från uppföranden på Mozarts tid och idag. Gugler fortsätter sedan med att påpeka att de nämnda felen inte är tryckfel. De visar istället med vilken noggrannhet man kopierade den tyvärr mycket undermåliga förlagan. Han beklagar sig sedan över att det andra trycket från 1840 av samma utgåva innehåller inte bara tidigare fel utan dessutom nya tryckfel och felaktiga korrigeringar, bland annat rörande tempo.

Fortsättningsvis talar han länge och väl om olika oklarheter i Mozarts manuskript. Det handlar till att börja med om dynamik – olika notering, hur det ska tolkas när det inte står samma sak i alla stämmor, hur länge angiven dynamik gäller etc. Sedan följer artikulation – var det ska vara både och inte, legato, staccato, i stråk- respektive blåsstämmorna, hur Mozart brukade göra och vad som har fyllts i. Allt detta på en mycket detaljerad nivå och hela tiden med exempel i operan.

³¹ Ibid

³² Ibid, s. 376

³³ Bilaga 3

³⁴ Bilaga 3. Gugler, 1870, s. V. Min översättning.

Han kommer senare till ett avsnitt där han skriver att Mozarts *staccato*-tecken behöver särskild uppmärksamhet. ”Autografen innehåller punkter, korta streck och längre eller grövre streck.”³⁵ De tidigare partiturtrycken har enligt Gugler skrivit *streck* rakt igenom, vilket enligt honom visserligen är oklart men inte helt fel. Att däremot skriva *punkter* rakt igenom vore helt fel, om man betraktar punkten som ”ett förkortningstecken för den nedan stående noten”³⁶, vilket således inte verkar vara en självklarhet vid denna tidpunkt, vilket det ju är för oss idag. Gugler hävdar vidare att Mozarts grövre streck inte alls är något förkortningstecken utan en accent och att ett vanligt streck i många fall inte innebär en förkortning av tonen den står ovanför utan den istället en förkortning av den föregående tonen³⁷. Han ger detta exempel (först hur det är skrivet, sedan hur det inte skall spelas, och på sista raden två olika sätt som det kan spelas på):

Nach Mozart'scher

Schreibweise heisst  nicht ,

sondern  oder .

Självklart tar Gugler upp även de omtvistade förtecknen, och menar att det självklart ska vara g-moll i takt 43. Mozart har bara missat ett b-förtecken; om han verkligen ville ha ett h skulle han ha skrivit ett återställningstecken resonerar Gugler, som även skriver att b-förtecknet finns med redan i tidiga avskrifter samt hänvisar till ”närliggande musikaliska grunder”³⁸ som han dessvärre inte beskriver närmare. Inledningsackorden, speciellt den tredje bastonens längd, nämns inte alls.

Sammanfattningsvis verkar det även då ha varit viktigt, i alla fall för musikvetare, att det blev som Mozart tänkt sig. De levde dock i en helt annan värld med andra referenser och en närhet i tid till tonsättaren och stilen som vi inte har idag. Men de hade uppenbarligen inget lätt jobb, med tanke på den röra som rådde bland kopior, utgåvor och den stora mängden fel.

³⁵ Ibid, s. VIII

³⁶ Ibid, s. VIII

³⁷ Bilaga 3. Gugler, 1870, s. VIII-IX

³⁸ Ibid, s. X

När Alfred Einstein i mitten av 1900-talet arbetade med en ny kritisk utgåva av *Don Giovanni* var tiden en annan. Han skriver i förordet att

utgåvan vill vara en symbol för och en uppmaning om att åter se verket i sin renhet, fri från alla romantiska och oromantiska fördunklingar från 1800-talet som började redan med E.T.A. Hoffmann; utan moralistiska eller etiska eller filosofiska bedömningar, utan förnimmelsen av wagnerianskt ledmotivstänkande [...] ³⁹

Vad gäller de omdiskuterade förtecknen anser även Einstein att det ska vara g-moll, men han skriver ändå att det finns tre möjligheter: att det som står i partituret är rätt, att Mozart glömde b-förtecknet i takt 43 eller att b-förtecknet i takt 42 i själva verket är ett misstag⁴⁰. Denna diskussion och öppenhet är en stor skillnad mot Guglers utgåva. Notvärden i inledningsackorden nämns dock inte nu heller. För att återgå till citatet så var behovet för en ny kritisk utgåva alltså mycket stor enligt Einstein själv, och på samma sätt tänker vi idag när vi gläds över nya kritiska utgåvor. Gunno Klingfors beskriver detta mycket träffande i slutet av sin bok *Med Mozart i tiden* från 1990:

Vår kunskap om äldre tiders uppförandepaxis ökar hela tiden. Fler och fler källor utvärderas, specialiseringen blir allt större, erfarenheterna av att använda äldre instrument växer snabbt. Därför är det självklart att specialistpaxis förändras; det är ett tecken på att det är en levande verksamhet.⁴¹

³⁹ Einstein, 19?, s. XI

⁴⁰ Einstein, 19?, s. XIII-XIV

⁴¹ Klingfors, G., 1990. *Med Mozart i tiden - Wienklassisk uppförandepaxis*. Stockholm: Gehrman's Musikförlag, s. 64

Å andra sidan – Autenticitet

Klingfors citat leder in i delen som handlar om autenticitet, historiskt informerad uppförandepraxis och forskning – hur tänkte sig Mozart att detta skulle spelas? Målet är inte att redogöra för all forskning och kunskap som finns på området utan att lyfta fram den information som är relevant i relation till undersökningen om tradition. Med hjälp av olika källor hoppas jag bringa klarhet i de frågor, oklarheter och skillnader i interpretation som kommit upp tidigare i studien. För vidare läsning rekommenderas *Classical and Romantic Performance Practice 1750 – 1900* av Clive Brown samt *The Interpretation of Early Music* av Robert Donington.

Taktart

För det första, vad ville Mozart ha för taktart i ouvertüren? I manuskriptet⁴² står det mycket tydligt C (alla breve) i början på ouvertüren, inte bara på ett ställe utan i samtliga stämmor. I första tryckta utgåvan⁴³ står det däremot **C**, och det ändras inte i Allegro molto. Som tidigare sagts nämner Gugler i sin kritiska utgåva att materialet som låg till grund för det första trycket var mycket undermåligt, men att trycket motsvarar materialet till punkt och pricka. 1801, 14 år efter att operan skrevs, fanns det alltså kopior där taktarten var **C**. Alla andra utgåvor jag har hittat följer dock Mozarts manuskript. MacKerras uppmärksammar att Mozart i sin tematiska katalog⁴⁴ skriver C vid Andante men **C** (!) i Allegro molto, men lägger ingen större vikt vid detta:

[...] the other inconsistencies, C instead of C with a stroke, Allegro assai instead of Molto allegro, are indications to me that Mozart recognized no differences between these expressions.⁴⁵

Kan det vara möjligt, att Mozart inte såg någon skillnad på de två? Leonard G. Ratner skriver lite om detta i sin bok *Classic Music*, bland annat citeras Kirnberger⁴⁶: “The *alla breve* measure is proper for serious and pathetic matters and therefore is used in motets

⁴² Bilaga 1




⁴³ Bilaga 2, *Partitur - Mozart: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1801.

⁴⁴ Katalogen finns på British Library, katalogiserad som *Zweig MS 63*. Den är skriven av Mozart och listar alla hans verk från 1784 fram till hans död 1791.

⁴⁵ MacKerras, 1969, s. 33

⁴⁶ Johann P Kirnberger (1721-1783). Musiker, tonsättare och musikteoretiker, elev till J.S. Bach. Skrev bland annat *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin 1771-1779

and other serious church music” till skillnad från andra taktarter som har helt andra karaktärer.⁴⁷ Detta talar både för att Mozart kanske såg skillnad på de två, och dessutom höll han kanske med om Kirnbergers beskrivning att alla breve är lämpligt för allvarlig musik då det ju passar mycket bra in på karaktären i ouvertyrrens inledning. Kirnberger citeras även i Clive Browns bok *Classical and Romantic Performance Practice 1750 – 1900* där han säger att tonsättaren bör ha ”a correct feeling for the natural tempo of every metre, or for what is called *tempo giusto*”⁴⁸, vilket stärker intrycket att det var skillnad mellan olika taktarter och att det fanns ett standardtempo för varje taktart. Brown ägnar i sin bok ett helt kapitel åt alla breve. Han nämner att det finns många olika tolkningar av alla breve under den klassiska och romantiska perioden men listar de vanligaste⁴⁹:

1. the two signs seem to be synonymous;
2.  is twice as fast as C
3.  is considerably faster but not twice as fast as C
4.  is somewhat faster than C

Han fortsätter med att referera till Quantz⁵⁰ som var mycket noga med att alla breve skulle spelas dubbelt så snabbt (alternativ 2), och sedan till Türk som uttryckte samma sak i första utgåvan av hans *Klavierschule*⁵¹ men sedan ändrade sig i andra utgåvan till ”nästan dubbelt så snabbt” (alternativ 3). Browns fortsatta exempel antyder att alla breve så småningom kanske inte innebar ett så snabbt tempo som det från början hade gjort⁵². Dock så utgick många tonsättare från att alla breve var dubbelt så snabbt som C, kanske var detta något de fick lära sig i unga år⁵³ vilket Ratner föreslår, men i praktiken påverkades detta av notvärdena:

⁴⁷ Ratner, L. G., 1980. *Classic Music - Expression, Form, and Style*. 1985 . New York: Shirmer Books, s. 68

⁴⁸ Brown, C., 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750 - 1900*. 2002. New York: Oxford University Press, s. 291

⁴⁹ Ibid, s. 314

⁵⁰ Johann Joachim Quantz (1697-1773). Flöjtist, tonsättare, författare till läroboken *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* utgiven 1752.

⁵¹ Türk, D. G., 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig und Halle

⁵² Brown, 1999, s. 317

⁵³ Ratner, 1980, s. 68

In an adagio marked with **C** [...] the speed of the crotchets [fjärdedelsnoterna] might be regarded as only slightly less than that of the quavers [åttondelsnoterna] in an adagio marked with **C**, while in an allegro the minims [halvnoterna] of the one would tend to be quite noticeably slower than the crotchets of the other; and this would be felt even more strongly at presto.⁵⁴

Detta motsägs dock av Hummels⁵⁵ tabell över metronomtal som Brown presenterar. Tabellen har fyra grupper och Hummel skiljer till exempel på 3/4 och 3/8 men placerar **C**, alla breve och 2/4 i samma grupp, vilket går emot det som tidigare musikteoretiker sagt.⁵⁶ George Houle summerar de rådande uppfattningarna så här:

In the eighteenth century most theorists agreed that **C** indicated a speed “somewhat faster” than **C**. Among those who advocated “somewhat faster” were Malcolm, Turner, Prelleur, Maier, David, and Rameau in his English translation. [...] Kirnberger said that “alla breve” [...] was suitable for “church pieces, fugues, and elaborate choruses.” It was considered “serious and emphatic, yet performed twice as fast as its note values indicate, unless grave or adagio is added.”⁵⁷

Det kan sammanfattningsvis vara möjligt att Mozart inte såg någon skillnad på de två, men det är kanske mer sannolikt att han faktiskt gjorde det. För ytterligare information i ämnet rekommenderas Geroge Houles bok *Meter in Music, 1600 – 1800*.

Tempo

Enligt Brown bestämdes tempot för ett stycke av flera olika saker under Mozarts tid. Framförallt påverkade taktarten, tempobeteckningen, hur snabba notvärden som ingick, hur många och på vilket sätt de användes, men också karaktär, genre och harmonik spelade in.⁵⁸ Eftersom vi inte vet hur Mozart tolkade alla breve går det tyvärr inte heller att säga vad valet av taktart betyder för tempot. Tempobeteckningarna Andante och Allegro molto ger däremot en hel del information. Ratner återger en definition av Andante skriven av Koch⁵⁹ 1802:

⁵⁴ Brown, 1999, s. 319

⁵⁵ Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) var österrikisk tonsättare och pianist.

⁵⁶ Brown, 1999, s. 306

⁵⁷ Houle, G., 1987. *Meter in Music, 1600 - 1800*. 2000. Bloomington: Indiana University Press, s. 57

⁵⁸ Brown, 1999, s. 290

⁵⁹ Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Tysk violinist och musikteoretiker.

Andante, moving, walking. This term indicates a pace midway between fast and slow. When this term is not used for characteristic pieces, such as processions, marches, etc., then it applies to pieces in which the sentiments of calmness, quiet, and contentment are embodied. Here the tones should neither drag nor blend into each other as much as in the Adagio, nor be as accentuated and separated as in the Allegro.⁶⁰

Andante är alltså enligt Koch inte snabbt och inte långsamt, utan mitt emellan. Men vad som är snabbt och långsamt är en personlig uppfattning, och ännu mer så var mittpunkten ligger mellan de två. I *Mozart-Jahrbuch* från 1991 skriver Klaus Miehling om Mozarts tempi och säger följande om Andante:

Insgesamt freilich ist das Andante eine der variabelsten Tempobezeichnungen überhaupt. Es kann sich, wie bei Quantz, dem Adagio ebenso nähern wie dem Allegretto bei Leopold Mozart. Wolfgang Amadeus schöpfte wohl alle Möglichkeiten aus. So hatte er das Andante der Sonate für Violine und Klavier in B-Dur KV 454 ursprünglich mit „Adagio“ überschrieben und andererseits das mit Andante bezeichnete Rondo in F-Dur KV 494 als „Allegretto“ in der Klaviersonate KV533 wiederverwendet.⁶¹

Uppfattningen om Andante varierade alltså högst, enligt Miehling, och Mozart själv ändrade Andante både till Adagio och Allegretto. Hans far Leopold beskrev enligt Brown Andante som ”gehend”, gående, vilket enligt honom visade att ”the piece must be allowed to take its own natural course; especially if *Un poco allegretto* be added”⁶².

När vi kommer till Allegro molto så blir det enklare – det ska gå snabbt. Alla källor jag har stött på klassificerar Allegro som en snabb taktart och Molto innebär att det ska gå ännu snabbare: ”The more extreme terms, such as, for example, *Allegro di molto*, *Allegro assai*, *Presto*, *Prestissimo* merely affect the tempo and alter nothing in the character of the bowstroke”⁶³ Citatet från Reichardt⁶⁴ placerar Allegro molto och Allegro assai i samma grupp, vilket också stärker Mackerras uttalande, som återgetts

⁶⁰ Ratner, 1980, s. 185

⁶¹ Miehling, K., 1991. *Das Tempo bei Mozart*. Mozart-Jahrbuch (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress 1991), s 626

⁶² Brown, 1999, s. 352

⁶³ Brown, 1999, s. 367

⁶⁴ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) var tysk tonsättare och musikteoretiker.

tidigare, att Mozart sannolikt inte såg någon skillnad på de två då han i sin tematiska katalog ersatte molto med assai.

Brown skriver att det efter Mozarts död sades att han ofta hade klagat på att hans musik spelades för snabbt, men när han själv ledde ett framförande i Leipzig med sin egen musik insisterade han på ett tempo som pressade musikerna till det yttersta av sin förmåga⁶⁵. Fortsättningsvis beskriver Brown hur snabbt Ouvertyren spelats på olika platser, och i relation till Mozarts eget tempo:

Gottfried Weber commented that in Paris the Adagio in the overture to *Don Giovanni* was played a little slower than Mozart had directed it in Prague, while in Vienna it was performed a little faster and in Berlin nearly twice as fast, and that in all three places the allegro was given a little faster than Mozart took it.⁶⁶

Det finns dock nedtecknade metronomtal för *Don Giovanni*, bland annat av Václav Jan Tomášek⁶⁷ som kom till Prag som 17-åring. Han besökte Mozarts uppföranden av operan mycket ofta ”så att han fast hade inpräglat tempot för varje enskilt stycke”⁶⁸ Tomášeks metronomtal för Ouvertyren är Andante: fjärdedel = 92; Allegro molto: halvnot = 132⁶⁹. Angående Tomášek skriver Brown följande:

Comparison of Tomášek’s marking with two other sets is interesting, for they are fairly consistent with those given in the 1822 publication of the opera by Schlesinger; but both Tomášek and Schlesinger are noticeably different from the chronometric tempos for the opera given by William Crotch in about 1825; his markings show a clear preference for slower speeds, especially for the sections with faster tempo terms.

Brown nämner även tempoangivelser för andra verk som sammantaget avslöjar ”significantly faster tempos for many movements than has been customary in the twentieth century”⁷⁰. Det verkar alltså som att tempotraditionen generellt under 1900-talet inte har överensstämt med det som ursprungligen var tänkt.

⁶⁵ Brown, 1999, s. 297

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Václav Jan Tomášek (1774-1850). Böhmisk musiker, tonsättare, lärare och teoretiker.

⁶⁸ Gerstenberg, W., 1960/61. *Authentische Tempi für Mozarts „Don Giovanni“?*. Mozart Jahrbuch, s. 60

⁶⁹ Ibid 61

⁷⁰ Brown, 1999, s. 298

Som Brown redan har upplyst oss om var det många saker som spelade in i tempoalet för ett stycke, förutom taktart och tempobeteckning, vilket vi redan ägnat oss åt. Snabba notvärden ingår i Ouvertyren: många 16-delar och till och med 32-delar i Andantet, både som ackompanjemang och skalrörelser; i Molto Allegrot däremot finns i princip bara åttondelar. Karaktären i Ouvertyren är tvådelad: Andantet i moll är allvarligt och seriöst medan Molto Allegrot är glatt och lekfullt. Den harmoniska rytmen bör också ha påverkat, liksom det faktum att det är en operaouvertyr och inte sakral musik.

I *Don Giovanni* återkommer, som nämnts i bakgrunden, musiken från Ouvertyren senare i operan, närmare bestämt i scen 15 i andra aktens final då Kommendören återvänder för att hämnas. Tempobeteckning, taktart och tonart är desamma men Kommendörens sångstämma är tillagd. Just sångstämman ger mycket information om tempot. En sångares fraslängd kan inte vara hur lång som helst, en sångare behöver andas; textens framställning måste vara något sånär naturlig (åtminstone så att texten kan uppfattas och inte blir så utdragen att den är oförståelig), antagligen önskas även dramatik i detta högst dramatiska ögonblick när Kommendören återvänder från dödsriket. Allt detta påverkar tempot i Scen 15, och eftersom musiken är densamma i Ouvertyrens inledning kan man anta att även tempot bör vara detsamma, eller åtminstone relaterat. Att Mozart skrev Ouvertyren sist, efter övriga operan⁷¹, är också relevant att känna till; det var alltså Scen 15 som skrevs först och där musiken användes första gången, inte tvärtom. Om något så bör alltså tempot i Scen 15 styra tempot i inledningen.

Tonlängd och artikulation

I de olika utgåvorna skiljer sig den noterade artikulationen åt och på inspelningen hörs en uppsjö olika tolkningar. Artikulation är en djungel i fråga om autenticitet och att försöka räta ut alla frågetecken skulle ta tid och plats som det inte finns utrymme för här i denna examenstext. Intresserade läsare rekommenderas att läsa Brown⁷² kapitel 4, 5 och 6 samt Donington⁷³ kapitel 42 – 48.

⁷¹ Abert, H., 1976. *Mozart's Don Giovanni*. 1981 red. London: Eulenburg Books, s. 13

⁷² Brown, C., 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750 - 1900*. 2002. New York: Oxford University Press.

⁷³ Donington, R., 1963. *The Interpretation of Early Music*. New Revised Edition 1992. New York: W. W. Norton & Company.

Ratner skriver angående avhandlingar och liknande från Mozarts tid rörande artikulation att "the fullest and most sensitive discussion was in Türk's *Klavierschule*, 1789, where ch. VI deals with clarity in performance". Han berättar vidare att Türks åsikter generellt överensstämmer med hans föregångare, till exempel Quantz och Leopold Mozart⁷⁴. Det finns alltså anledning att tro att Türks uppfattningar och förklaringar är förhållandevis representativa för tiden. Jag har därför valt att citera några utdrag ur hans bok:

In notes which are to be played staccato, the finger must be lifted, when almost half the time of their length is expired, the other half filled up by rests.... In notes which are to be played legato, the finger must remain upon the key, till the time of the length of the note is perfectly expired, so that not the least separation rest may be heard.... If notes are to be played in the common way; that is to say, neither staccato nor legato, the fingers must be lifted a little sooner than the time of the length of the note is expired.⁷⁵

Detta är väldigt tydliga instruktioner i fråga om tonlängd, vilket med lätthet kan appliceras. Türk skriver även att

In a heavy performance each note must be touched with a certain firmness and held for its full value. It thus follows that in a light performance the notes are touched less firmly and that the finger is lifted from the key slightly earlier than the value of the note suggests. In order to avoid misunderstandings, I must say here that the terms 'heavy' and 'light' refer in general to sustaining the notes or separating them from each other rather than to their loudness or softness.⁷⁶

Om inledningen till Ouvertyren anses vara "a heavy performance" innebär alltså detta att tonerna bör hållas ut till sitt fulla värde, och om Molto Allegro ses som "a light performance", vilket det rimligtvis är, så bör tonerna släppas tidigare.

Som redan nämnts uttryckte Mackerras i *The Musical Times* starka åsikter om tonlängd. Han hävdar även att den sista halvnoten i basstämman i inledningsackorden inte skall hållas ut längre än övriga orkesterns fjärdedel, och han förklarar oklarheten i

⁷⁴ Ratner, 1980, s. 190

⁷⁵ Donington, 1963, s. 480

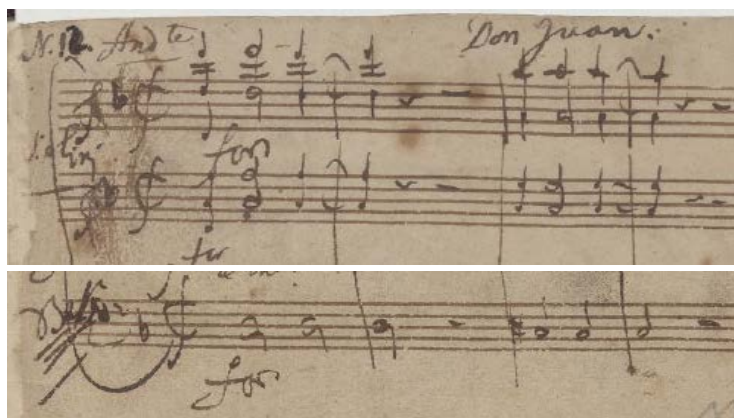
⁷⁶ Rothschild, F., 1961. *Musical Performance in the times of Mozart and Beethoven*. Oxford University Press, s. 70

Mozarts notation med att tonsättaren först snabbt skrev ner sångmelodin och basstämman för att sedan fylla i övriga stämmor mer noggrant.⁷⁷

[...] I'm certain the minims in the bass shouldn't be sustained beyond the crotchets in the upper parts; in fact they are printed as crotchets in some early editions, and Mozart wrote it with a crotchet in his own thematic catalogue.⁷⁸



Mozarts notering för *Don Giovanni* i hans tematiska katalog



Urklipp från Mozarts manuskript

Efter att ha fått flera ifrågasättande brev från läsare argumenterade han vidare:

In my opinion, it would never occur to an 18th- century musician to sustain a note unless specifically marked tenuto. If Mozart had wanted a spine-chilling effect by the bass note sustaining on after the upper parts had stopped, he would have to have written tenuto, or perhaps a dotted minim, to show that he wanted a departure from the normal practice. Also, if he had wanted this very unusual effect, he certainly would not have forgotten about it

⁷⁷ Mackerras & Sadie, 1968, s. 722

⁷⁸ Ibid

when writing his catalogue. The very fact that he there wrote a crotchet is proof to me that he did not recognize any difference in played length between a minim and a crotchet!⁷⁹

Det stämmer att Mozart i sin katalog skrev något annat än i manuskriptet, det går lätt att se på bilderna ovan. I manuskriptet står det tydligt tre halvnoter i basstämman, i katalogen är det två halvnoter följt av en fjärdedel. Att Mozart när han skrev ouvertüren först snabbt skulle ha nedtecknat melodi och bas och sedan mer detaljerat övriga stämmor går inte riktigt att applicera på dessa inledningsackord då det mer är ett orkestersolo, en enhet, och än så länge inte har några funktioner som liknar melodi och en klassisk basstämma; det kommer först i takt fem, och då ser det i manuskriptet (bilaga 1) snarare ut som att Mozart har gjort tvärtemot det Mackerras beskriver: basstämman och melodin i stråket verkar nogsamt nerskrivet medan övriga stämmor ser ut att vara nertecknade i all hast. Gällande katalogen så är noterna där sannolikt mycket snabbt nerskrivna – handskriften är skissartad och betydligt slarvigare än manuskriptet. Hela orkestern har blivit reducerad till ett klaverutdrag och katalogen fungerar mer som ett minne, och inte som en utförlig återgivning. Jag har inte hittat någon utgåva där alla slutar samtidigt, det vill säga där basstämman ser ut som i katalogen, men enligt Mackerras skall detta finnas.

G-dur eller g-moll?

I frågan om förtecken i takt 42 och 43, samt parallellstället 203 och 204 finns inte mycket generell kunskap som kan bringa klarhet. Inte heller är det skrivet så mycket om det, trots att det uppenbarligen är ett ämne för diskussion. I Bärenreiters *Neue Mozart Ausgabe* finns dock en bra beskrivning av problemet, möjliga lösningar och vad de anser är rätt.

The striking cross-relation b^b - b'' between Violin II (m. 42) and Violin I (m. 43) – Mozart wrote out only the exposition (mm. 32-55), the corresponding measures of the reprise result from a *dal segno* indication – is today still a subject for debate. Some researchers and not a few conductors believe it is the result of an oversight on Mozart's part and tend to unify the notation in one direction or the other (i.e. either bb' - bb'' or $b'-b''$); interpretations of this kind had already appeared in some early manuscripts. Mozart's autograph is however

⁷⁹ MacKerras, 1969, s. 32-33

unambiguous on this point, and only some kind of fixed musical preconception could move one to change the musical text of this passage. The volume editors have therefore rejected a unified notation; on the contrary, they consider the debated cross-relation to be completely in keeping with the unsettling character of the Don Giovanni overture.⁸⁰

Det tre olika lösningarna, som även nämns av Einstein i *Eulenburgs* kritiska utgåva, finns alla representerade i olika utgåvor. G-dur i både takt 42 och 43, verkar vara mycket ovanligt (jag har inte hört det på någon inspelning) men jag har hittat en tidig utgåva från Eulenburg där det står h i både takt 42 och 43; exakt när den är ifrån framgår tyvärr inte.

⁸⁰ Plath, W. & Rehm, W., 1968. *Partitur - Neue Mozart Ausgabe - Series II: Works for the Stage, Work group 5: Operas and Singspiels, Volume 17: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Kassel: Bärenreiter, s. XVII

Balansgången

Vad finns det då skrivet om balansgången mellan tradition och historiskt informerad uppförandep Praxis? Hur ska man hantera all den forskning som finns och förhålla sig till den? I avslutningen till sin bok *Med Mozart i tiden* ägnar sig Klingfors åt just detta.

Stora föregångare inom nutidens specialistpraxis [...] har i många sammanhang sagt att man inte haft som ambition att rekonstruera äldre tiders uppförandep Praxis, utan man har snarare utvecklat en variant av klassisk musikutövning – grundad på djupa kunskaper om dåtidens musicerande – men inom den klassiska musikens ramar.⁸¹

Det handlar enligt honom alltså om att sätta sig in i och respektera vad tonsättaren önskade och hur det kan ha låtit vid tiden för kompositionens tillkomst, men inte om att kopiera hur verket spelades. Han skriver även att

[...] många lyssnare och musiker tycker det är spännande och meningsfullt att försöka gå så långt man kan när det gäller att praktiskt utforska hur musiken kan ha varit tänkt att klinga. Därmed inte sagt att musiken nödvändigtvis blir bättre; vi vet inte på förhand vilka resultaten blir. Säkert är dock att sådan verksamhet bidrar till att vi får ett rikare, intressantare, mindre förutsägbart och mer mångfacetterat musikliv.⁸²

Mackerras, som varit väldigt tydlig med sina åsikter, är inne på samma spår. I slutänden är det inte hur autentiskt korrekt framförandet är som är det viktiga, dirigenter som inte har varit så insatta har ändå bidragit med fantastiska tolkningar, det är musikskapandet som är det viktigaste; vi inser storheten i musiken och därmed vill vi göra den rättvisa, kanske till en sådan grad att det för Mozart skulle framstå som en smula komiskt. Mackerras säger så här i slutet av en av alla sina argumenterande texter, vilket är en fin konklusion:

I'd like to make a final point. We take great trouble over all the minutiae of performing practice in works like *Messiah* and *Don Giovanni*, because we are dealing with great music, because we recognize the responsibility it entails, and because we set high standards – higher, I'm sure, than the composers could ever have imagined. Handel and Mozart would

⁸¹ Klingfors, 1990, s. 63

⁸² Ibid 64

no doubt have laughed at all this, but it is our job to be perfectionists, even over these points of detail. But in the final resort, the value of a performance doesn't depend on matters like double dots or appoggiaturas. Beecham and Furtwängler, who didn't care about such things, were much better conductors than me or than the best-informed expert. Those of us who care about performing style are apt to over-emphasize its importance: it is not a substitute for imaginative musicianship, but a complement to it.⁸³

⁸³ Mackerras & Sadie, 1968, s. 723

Resultat

I mina studier av inspelningar har jag sett en tendens att spridningen i tempi har ökat med åren genom att snabbare tempi har blivit både vanligare och snabbare, framför allt från 1980-talet och framåt. Det har i sin tur påverkat relationen mellan Andante och Molto Allegro, eftersom Molto Allegros redan från början snabba tempi inte har förändrats särskilt mycket. Snabbare tempi har också i viss mån påverkat artikulationen, men den har varierat mycket och det är svårt att se några strömningar eller kopplingar till speciella utgåvor, artiklar eller andra inspelningar, även om det i vissa fall är tydligt. Synen på tolkningsfrågor och autenticitet verkar också ha förändrats, vilket framkommer i förord till partitur samt i artiklar och recensioner. Dessa kan i sig, tillsammans med progressiva tolkningar, ha påverkat utvecklingen i denna riktning. Vad som har ansetts vara en ”vanlig tolkning” har också förändrats, vilket märks framförallt i recensioner och tidskrifter men också antyds i resultatet från inspelningsundersökningen. Sammanfattningsvis har tolkningarna mer och mer influerats av en strävan mot autenticitet, en vilja att försöka ta reda på vad Mozart menade, och sedan framföra verket så.

Det finns många källor från Mozarts tid, flera musikteoretiker skrev böcker och skolor som idag ger oss en inblick i hur musik skulle framföras och notation tolkas. Så snart metronomen uppfanns började man skriva ner de tempi man kom ihåg, men den informationen är inte särskilt pålitlig, utan kan snarare ge en indikation. Källorna är många, liksom uppfattningarna och det är därför mycket svårt att komma fram till ett korrekt svar – till skillnad mot flera sannolika svar. Tempo framstår som en sådan fråga, medan uppfattningarna om artikulation skiljer sig mindre åt. Taktarter hade bevisligen olika karaktärer och betydelse för tempot, men vad just Mozart hade för uppfattning vid tiden då han skrev *Don Giovanni* vet vi inte, även om man kan göra kvalificerade gissningar. Tempot som är mest oklart är Andante, som ibland uppges vara åt det snabba hållet och ibland åt det långsamma, men alltid någonstans däremellan (liksom på de studerade inspelningarna). Molto Allegro skall vara snabbt, därom är alla källor överens, men exakt hur snabbt vet vi dock inte. Däremot vet vi att tempi i Mozarts verk varierade redan under hans levnadstid och att han inte alltid var nöjd med detta. Vi kan också luta oss halvt mot Tomášeks metronomtal – Andante 92, Allegro molto 132. När det gäller artikulation så har betydelsen av vissa tecken förändrats (till exempel punkt

och olika sorters streck) och tonlängden bör varieras beroende på karaktär; oftast kortades tonen av, endast i tung musik spelades fulla notvärden. Beträffande eventuella skrivfel i Mozarts manuskript är det svårt att finna bevis på hur det borde vara, men genom ordentliga studier av källor går det att göra välgrundade antaganden; dock har besluten som följt skiljt sig åt genom åren.

När det gäller balansgången mellan tradition och forskning så är det tydligt att det är skillnad mellan de två förhållningssätten och att det kan finnas en motsättning; dock är den inte knivskarp utan snarare en gråzon. Det är inte säkert att musiken blir bättre ju mer autentisk tolkningen försöker vara. Det viktiga är att vara medveten om de två och se forskningen, liksom kännedom om traditioner, som komplement och bidrag till musicerandet och inte som ett mål i sig självt.

Diskussion

Hur ska man som dirigent förhålla sig till tradition och forskning? Med tanke på det som framkommit under arbetets gång tycker jag framförallt att man bör sätta sig in i både de traditioner som har kommit att bildas kring verket och vad källor säger om uppförandepraxis. Detta för att få en helhetsbild av verket, av tolkningstraditioner och de sammanhang som verket har framförts i, från komponerandet fram till idag. En sådan grund hjälper dirigenten att fatta genomtänkta beslut och förstå i vilket sammanhang den egna tolkningen står. Att vara medveten om detta tror jag påverkar dirigentens val; min tolkning kan vara början på en ny tradition, eller bekräftelsen på en tendens som setts över lång tid. Vad som kännetecknar ett bra val tror jag inte är beslutet i sig utan processen som leder fram till beslutet. Det är viktigt att ta sig tid, förbereda sig väl, sätta sig in i och ta till sig den kunskap som krävs. Det underlättar balansgången.

Frågan har dykt upp om det finns en konflikt mellan att försöka framföra musiken så som tonsättaren tänkt sig den (fokus på autenticitet) och att försöka göra det bästa av musiken (vilket verkar ha varit tradition under en period). Mackerras uttalanden tyder på att det finns en konflikt, medan Klingfors lutar åt ett mer öppet förhållningssätt. Att det skulle finnas en konflikt tyder på att det ena skulle vara bättre än det andra, men så är det ju inte riktigt. Även om det finns en motsättning så tror jag att det två berikar varandra; de existerar inte oberoende av varandra. Att någonting är mer rätt innebär inte automatiskt att det också är bättre. Autenticitet kan var ett mål i sig, det finns en nyfikenhet – ”tänk om vi kunde få lyssna till när Mozart dirigerade!”, men att samtidigt ha målet att skapa så bra musik som möjligt kan bli problematiskt. Ska vi i sådana fall spela enbart på gamla instrument, och låta flöjtisterna spela falskt eftersom vi vet att Mozart klagade över det? Ja, om vi av nyfikenhet vill undersöka hur det kan ha låtit. Nej, om vi vill framföra musiken på ett värdigt sätt och göra den rättvisa. Saken är egentligen mer komplicerad än så, men tanken är intressant. Hade Mozart använt moderna instrument om han hade kunnat? Föredragit piano framför hammarklaver? Det kan vi inte veta, men tonsättares intresse genom tiderna för att använda nya instrument, och till och med uppfinna nya instrument ger en fingervisning. Många tonsättare, i synnerhet de som fortfarande spelas idag, var innovativa och drog utvecklingen framåt. De kom med egna tonspråk, bröt mot regler och traditioner, ändrade på form och harmonik jämfört med sina företrädare. Sannolikt, för att inte säga självklart, ville de,

liksom dagens tonsättare, att deras musik skulle låta så bra som möjligt. Vilket leder tillbaka till att det faktiskt finns en konflikt mellan att framföra musik så bra som möjligt och att framföra den så autentiskt som möjligt. Dock vill jag åter nämna att gränsen inte är knivskarp utan snarare en gråzon, och att det är viktigt att se tradition och autenticitet som komplement och bidrag till musicerandet och inte som mål i sig själva.

Fokus i denna fråga verkar ha skiftat under historien; under 1950- och 60-talet kom nya kritiska utgåvor och artiklar som visar på ett ökat intresse och en större medvetenhet om autenticitet. Det skrevs också många böcker om uppförandep Praxis, som fortfarande idag ses som utmärkta referensmaterial. Varför det skedde just då är inte klarlagt, men det skulle kunna ha att göra med andra strömningar i samhället, förändringar i omvärlden, kanske upptäckter av nya källor, eller helt enkelt att någon tänkte nytt (vilket är ganska troligt gällande Mackerras) och andra hakade på. En ny trend började i alla fall, men det dröjde ett tag innan det fick ett bredare genomslag, vilket det vanligtvis gör, oavsett sammanhang. Först 20 år senare märks en tendens att inspelningarna börjar förändras. Vad händer i dag som kommer att påverka inspelningarna om 20 år? Hur kommer trenderna som ses i undersökningen att utvecklas? Hittills har till exempel tempi blivit snabbare och snabbare, men den trenden kan ju inte fortsätta hur länge som helst.

Som dirigent påverkas man både av traditioner och av ny forskning. Vi förhåller oss till det som har gjorts tidigare, lyssnar på inspelningar och i unga år till våra lärare och får därigenom en bild av vilka traditioner som finns – hur framföranden brukar låta. Därmed inte sagt att vi gör så, men det är en punkt som vi förhåller oss till när vi skapar vår egen tolkning, och det påverkar i högsta grad vår egen musikaliska smak. Som dirigent vill man även få en så tydlig bild som möjligt av vad tonsättaren tänkte sig vid komponerandet. Vi strävar efter att hitta korrekta utgåvor, sätta oss in i hur tonsättaren tänkte och förstå musiken. Då faller det sig naturligt att också sätta sig in i hur det var tänkt att framföras, i vilket socialt sammanhang, på vilken plats och självklart också på vilket sätt musiken skulle spelas: vilka instrument, vilket tempo, vilken artikulation, frasering och så vidare. Allt detta gör vi för att göra musiken rättvisa, och göra tonsättaren rättvisa inför oss själva och åhörarna. Men detta bör ses som en utgångspunkt i dirigentens tolkning och inte som det slutliga målet.

Vilka konsekvenser kan då balansgången få i dirigentens arbete? Med orkestrar med starka traditioner kan det bli problem, vilket alltid är risken när dirigenten har en stark musikalisk uppfattning som skiljer sig från orkesterns. Olika orkestrar har olika traditioner och som dirigent måste man förhålla sig till detta, och även respektera orkestern; dirigenten måste följa sina musikaliska övertygelser, men samtidigt förstå orkesterns begränsningar. En orkester ovan med tidstroget spel kommer kanske att ha svårt för det och bli missnöjda med resultatet, samt protestera under arbetets gång – på samma sätt som det är svårt för en amatörorkester att spela tekniskt avancerad musik, med alla dess följder. Vilka instrument som används har såklart stor betydelse; med en orkester som spelar på tidstrogna instrument ligger det närmare till hands att göra en mer autentisk tolkning medan det på moderna instrument kanske inte skulle klinga lika bra. Musikernas skicklighet påverkar både klang, artikulation och tempo, och det faller sig naturligt att göra det som är spelbart för orkestern och låter bra. Hellre att tempot är lite långsamt än att musikerna spelar fel och inte hinner med, eller att alla artikulerar likadant även om det inte blir exakt den artikulation dirigenten helst önskat. En operadirigent har dessutom sångare att förhålla sig till, för att inte tala om regissörer. Sångarens klang, volym och lungkapacitet måste tas hänsyn till, både så att det låter bra och så att sångaren får komma till sin rätt, får möjlighet att göra sitt bästa och känna sig trygg i situationen. Både solister och regissörer har ju också egna uppfattningar om hur musiken ska framföras och tankar bakom verket som helhet. Regissören kanske upplever att en scen har en helt annan karaktär, och således ett annat tempo, än vad dirigenten tycker. Ibland är regin sådan att kontakten mellan sångarna och dirigenten är begränsad och musikaliska val får styras av vad som är praktiskt görbart istället för musikaliskt önskvärt. Exempelvis kanske fermater behöver kortas eller tempoövergångar förenklas. Det är många åsikter som ska jämkas ihop och det gäller både att välja sina strider och att hitta alternativa lösningar. Även akustiken är viktig att ta hänsyn till; både tempo, artikulation och klang behöver anpassas beroende på exempelvis efterklang och hur torr akustiken är. Tillråga på allt har publiken också sina förväntningar, de kanske vill höra en mycket romantisk tolkning, eller att solisten sjunger en lång fermat på höjdtönen trots att det inte finns någon fermat i partituret.

Resultatet av min balansgång - min tolkning

Vilka val skulle jag göra om jag dirigerade verket idag? Eftersom jag just nu inte har ett planerat framförande i åtanke kommer svaren att bli hypotetiska, av skäl som tidigare framgått. Men i mina tankar har jag en professionell orkester av hög klass som är van att spela tidig musik, dock på moderna instrument, i en genomsnittlig konsertsal.

För att börja med taktarten skulle jag utgå från det som står i Mozarts manuskript, det vill säga alla breve i hela ouvertüren, även inledningen, främst för att Mozart skrev alla breve både i manuskriptet, i katalogen och i scen 15 i andra aktens final. Vidare ger litteratur från tiden en bild av att taktarter var ett stort ämne, visserligen med många olika uppfattningar, men valet av taktart bör ha varit högst medvetet, särskilt med tanke på diskussionerna om dess tillhörande karaktär.

Valet av alla breve ger en grundpuls på två slag i takten i Andantet vilket i sin tur bäddar för ett rörligare tempo. Jag landar på ett tempo omkring 94-98 bpm per fjärdedelsnot, vilket är högre än de flesta studerade inspelningar men lägre än de två snabbaste. Det är alltså snabbare än vad som under större delen av 1900-talet har varit tradition och snabbare än vad publiken kanske förväntar sig och vad orkestern är van vid eller tycker är bekvämt. Fler grunder till tempovalen är att det fungerar utmärkt även i scen 15, det är något snabbare än det Tomášek angav (92 bpm) men känns fortfarande både som ett "gående" tempo som Koch beskrev och allvarligt, vilket Kirnberger ansåg vara ett kännetecknande drag för alla breve.

I Molto Allegro föredrar jag halvnot = 130-134 bpm, vilket ligger mer i linje med traditionen och inte bör förvåna varken orkester eller publik. Tempot ger en karaktär som väl överensstämmer med tempobeteckningen och dessutom med Tomášeks metronomtal. Dessa tempoval gör att det inte finns en uppenbar temporelation mellan de två delarna och om möjligt skulle jag vilja behålla det så, främst för att tydliggöra skillnaden i tempo och karaktär. Eventuellt skulle jag av praktiska skäl behöva göra ett litet ritardando precis i slutet av Andantet för att få relationen fjärdedel = helnot vilket skulle underlätta en smidig och välspelad övergång, framförallt för det ackompanjerande stråket som i slutet av Andantet spelar trettiotvåondelsnoter och sedan åttondelsnoter i början på Molto Allegro.

I fråga om artikulation och tonlängd har jag tagit fasta på Türks instruktioner att tonerna skall spelas aningen kortare än noterat i lätt musik men hållas ut i fulla

notvärdet när karaktären är tyngre. Generellt för Ouvertyren skulle jag därför be om en lätt karaktär med separerade toner och inte fulla notvärden. Inledningsackorden skulle kunna ses som av en annan, tyngre karaktär och det skulle då vara motiverat att hålla ut fulla notvärdet just där, och således även låta basstämman spela tre fulla halvnoter och sluta en fjärdedel efter övriga orkestern i takt 2 och 4. Nu är jag dock nyfiken på att låta orkestern spela relativt luftigt även i de inledande fyra takterna. De tre halvnoterna i viola-, cello- och basstämman bör alla spelas på samma sätt, vilket i sådana fall gör att den tredje halvnoten inte får sin fulla längd. Men om de undre ackorden spelas kortare än noterat bör ju även de övre göra det, vilket leder till att alla ändå inte slutar samtidigt. Om tonerna avfraseras blir dock skillnaden inte lika skarp och det klingande resultatet upplevs då förhoppningsvis som mer naturligt och tilltalande.

Gällande de tillfälliga förtecknen, eller avsaknaden av dessa, i takt 42-43 samt parallellstället takt 203-204 så väljer jag att följa Mozarts manuskript (g-moll följt av G-dur). Det är möjligt att det är ett skrivfel men eftersom vi inte vet vad Mozart menade är det lika bra att göra som det står. Senare utgåvor som till exempel Neue Mozart Ausgabe har valt att göra på samma sätt, liksom dirigenterna på de flesta av de studerade inspelningarna. Några hävdar att den snabba växlingen mellan g-moll och G-dur passar bra in på Don Giovannis personlighet, och det är jag beredd att hålla med om.

De musikaliska valen och frågorna är många, men en sak är säker: jag ser fram emot att återigen få dirigera Ouvertyren till *Don Giovanni*.

Källförteckning

- Abert, H., 1976. *Mozart's Don Giovanni*. 1981. London: Eulenburg Books.
- Brown, C., 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750 - 1900*. 2002. New York: Oxford University Press.
- Dart, T., 1964. *Musikalisk praxis - Från senmedeltid till wienklassicism*. Andra upplagan. Solna: Natur och Kultur.
- Donington, R., 1963. *The Interpretation of Early Music*. New Revised Edition 1992. New York: W. W. Norton & Company.
- Einstein, A., 19?. *Partitur - Mozart: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, K. 527, E. E. 4808*. London: Ernst Eulenburg.
- Freeman-Attwood, J., 1990. Don Giovanni. *The Musical Times*, Vol. 131 (No. 1769), s. 375-376.
- Gerstenberg, W., 1960/61. Authentische Tempi für Mozarts „Don Giovanni“?. *Mozart Jahrbuch*, s. 58-61.
- Graubart, M. & Frost, J. A., 1969. Letters to the Editor - Mozart's Minims. *The Musical Times*, Vol. 110(No. 1513), s. 264-265.
- Gugler, B., 1870. *Partitur - Mozart: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Leipzig: F. E. C. Leuckart.
- Hellquist, E., 1922. *Svensk etymologisk ordbok*. Lund: C. W. K. Gleerups förlag.
- Houle, G., 1987. *Meter in Music, 1600 - 1800*. 2000. Bloomington: Indiana University Press.

Hughes, S., 1961. Reviewed Works: Don Giovanni by Mozart [...] Vienna Phil and Leinsdorf. *The Musical Times*, Vol. 102(No. 1425), s. 702-703.

Kirnberger, J. P., 1771-1779. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin.

Klingfors, G., 1990. *Med Mozart i tiden - Wienklassisk uppförandepraxis*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

MacKerras, C., 1969. Letters to the Editor - Mozart's Minims. *The Musical Times*, Vol. 110(No. 1511), s. 32-33.

Mackerras, C. & Sadie, S., 1968. Editing Mozart's Operas. *The Musical Times*, Vol. 109 (No. 1506), s. 722-723.

Miehling, K., 1991. Das Tempo bei Mozart. *Mozart-Jahrbuch (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress 1991)*, s. 625-632.

Mozart, W. A., 1787. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni (Den bestraffade vällustingen, eller Don Juan)* K. 527.

Partitur, 1801. *Mozart: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Partitur & Manuskript, 1787. *Mozart: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Holograph manuscript, Bibliothèque Nationale de France: Ms 1548.

Partitur, Plath, W. & Rehm, W., 1968. *Neue Mozart Ausgabe - Series II: Works for the Stage, Work group 5: Operas and Singspiels, Volume 17: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Kassel: Bärenreiter.

Quantz, J. J., 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin.

Ratner, L. G., 1980. *Classic Music - Expression, Form, and Style*. 1985. New York: Shirmer Books.

Reibel, E., *The manuscript of Don Giovanni - Opéra national de Paris*. [Online]
Available at: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-manuscript-of-don-giovanni>
[Använd 17 mars 2017].

Rothschild, F., 1961. *Musical Performance in the times of Mozart and Beethoven*.
Oxford University Press.

Stephoe, A., 1988. *The Mozart-Da Ponte Operas*. 1990. Oxford: Clarendon Press.
Svenska Akademien, 1998. *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*. Tolfte
upplagan red.

Türk, D. G., 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und
Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig und Halle.

Lista över bilagor

Partitur

1. Mozarts manuskript till ouvertüren.
2. Breitkopf und Härtels utgåva från 1801
3. Leuckarts (Gugler) kritiska utgåva från 1870
4. Eulenburgs (Einstein) kritiska utgåva, *Edition Eulenburg No. 918*
5. Bärenreiters Neue Mozart Ausgabe utgiven 2003

Diagram

6. Diagram 1 i stort format
7. Diagram 2 i stort format
8. Diagram 3 i stort format
9. Diagram 4 i stort format
10. Diagram 5 i stort format

Underlag

11. Lista över studerade inspelningar
12. Sammanställning av insamlade data

