

**Mozart**  
**Skønhed, rædsel og vellyst**  
*eller må en stor kunstner sige røv?*

*Foredrag holdt i 2006 i anledning af Mozarts 250 års fødselsdag*

*Af Henrik Palsmar*

*Nu må jeg fortælle dem en sørgelig historie, der er sket netop i dette øjeblik. Som jeg bedst sidder og skriver på dette brev, så hører jeg noget på gaden. Jeg holder op med at skrive – rejser mig, går til vinduet – og – hører ikke mere – jeg sætter mig igen, og begynder atter at skrive – jeg har næppe skrevet 10 ord, så hører jeg igen noget – jeg rejser mig atter – og da jeg rejser mig, hører jeg kun noget ganske svagt – men jeg smager ligesom noget brændt – ligegyldigt hvor jeg går hen, så stinker der. Når jeg kigger ud af vinduet, taber lugten sig, kigger jeg ind igen, så tager lugten igen til - endelig siger min mor til mig: skal vi vædde på, du har sluppet en? – det tror jeg ikke, mor. Jo, jo, det er ganske vist. Jeg gør en prøve, stikker først en finger i røven og så i næsen, og – Ecce provatum est; Mor havde ret. Nu må De have det så godt, jeg kysser dem 10000 gange og er som altid deres gamle unge So-pik*

*Wolfgang Amadé Rosenkranz*

Med denne sørgelige beretning slutter Mozart Rosenkrans (hvilket sikkert er en poetisk omskrivning af røvhul) et af sine 8 berygtede breve til sin kusine Anna Maria Thekla Mozart bedre kendt som *das Bäsle*, en diminutiv af tysk Base = kusine, altså lille kusine.

Mozart var 21 og på vej ud i den store verden for at finde sig en stilling, der svarede til hans talent. Som vidunderbarn havde han vakt furore ved alle Europas fystehoffer, hvor hans far Leopold præsenterede ham og hans storesøster Nannerl. Men til faderens fortrydelse kunne sønnen ikke forblive et 8års vidunderbarn altid. Som teenager i puberteten og som voksen mand var Mozart ikke længere en sikker indtægtskilde. Han måtte have en fast stilling, der kunne sikre hele familiens eksistens. Både far og søn var ansat hos ærkebiskoppen i Salzburg, et lille hof, der ikke gav tilstrækkelige udfoldelsesmuligheder for Mozarts utrolige talent, og derfor søgte familien efter en bedre stilling andetsteds. Ærkebispen ville ikke give far og søn orlov til at rejse. Faderen skrev så et

brev til bispem, hvor han gjorde opmærksom på, at sønnens talent var givet af Gud, og henviste til lignelsen om de betroede talenter i Mattæusevangeliet som guddommelig legitimation for sit ønske om orlov. Bispem brød sig ikke om at blive belært om evangeliet af sin vicehofkapelmester og fyrede både far og søn med en bemærkning om, at de nu havde evangeliets tilladelse til at søge deres lykke et andet sted. Faderen havde ikke mod til at leve uden fast ansættelse og fik allernådigst lov til at få sin stilling igen. Sønnen derimod rejste ud for at prøve lykken i Mannheim, München og Paris. Men faren mente ikke, at Mozart kunne rejse alene og sendte derfor Mozarts mor med på rejsen, hvor hun i øvrigt døde af sygdom i Paris.

Første stop på rejsen var farens fødeby Augsburg. Her traf Mozart sin kusine Maria Anna Thekla og blev omgående meget gode venner med hende, fordi hun var sjov og som han sagde 'lidt slem' ligesom han selv. I Salzburg havde han, så vidt vi ved, ikke haft nogen egentlig kæreste, men med das Bäsle fik han sit første kærligheds- og seksuelle forhold, som vi har bevidnet i antydninger i de 8 breve, han skrev til hende på sin videre rejse.

Disse breve rummer en kraftig seksuel flirt af typen: den ene har pungen, den anden pengene; og meningen med det er naturligvis, at man skal komme det ene i det andet; der er skøre rim, parodier på al slags opstyltet brevskriveri, gøren grin med al orden og autoritet og så en del prutte og skidehistorier som den, vi lagde ud med. Han giver fx udtryk for, at Mannheim uden Bäsle keder ham med ordene "Ja undskyld min dårlige skrift, men pennen er allerede gammel (han parodierer en klassisk kærestebrevskliche 'Undskyld skriften' og går videre), jeg skider dog virkelig snart på 22ende år ud af det selvsamme hul – og dog er det endnu ej blevet slidt, skønt jeg dog så ofte har skidt – og af med tænderne lorten bidt."

Disse breve, som vitterlig ikke var beregnet på offentliggørelse, blev undertrykt i de første udgaver af Mozarts breve, og siden kom de i en stærkt censureret form. Det victorianske, snerpede 19. århundrede var naturligvis dybt forarget over disse excesser.

Og selv i 1931 skrev forfatteren Stefan Zweig til psykoanalysen fader Siegmund Freud og anbefalede ham at lade en studerende lave en analyse af brevene som et eksempel på et menneske, hvis erotik var præget af infantilisme og koprolalie, dvs. tvangsmæssig brug af ord fra fækal- og fordøjelsessfæren; Mozart måtte være en neurotiker.

Først i 1967 blev brevene udgivet fuldstændigt i original ordlyd. Sammen med originalteksterne til bl.a. nogle af Mozarts kanoner fx *Bona nox bist a rechta ochs Sag mir gut nacht und scheiss' ins*

*Bett das's kracht* (som skolebørn i 150 år har fået lov at synge med artige tekster af div. udgivere) gav disse tekster næring til den myte, som mange af jer vil kende fra Peter Schaffers skuespil og Milos Formans film *Amadeus*. Her præsenteres Mozart som den guddommeligt inspirerede komponist, der er et fuldstændigt håbløst menneske, en vulgær, psykoinfantil tåbe, der ikke kan gebærde sig.

Jeg står ikke her for at kritisere Formans film som film. Den har bare ikke noget med Mozart at gøre og siger faktisk heller ikke noget relevant om musik eller kunst. Schaffers originale skuespil handler om, hvordan den middelmådige komponist Salieri **ser** Mozart. I filmen postuleres det, at Mozart også **var** sådan som Salieri så ham. Men det er altså en myte. Det er sandt at Mozart skrev lort og røv mange gange i Bäslebrevene, og også både skrev og sagde røv i mange andre sammenhænge:

Vi kan citere et brev til faren 23. 9. 1777: Vi beder begge om, at Papa vil passe godt på sit helbred. Ikke gå for tidligt ud, ikke gøre sig så mange bekymringer, men more sig og være i godt humør og huske på, at Mufti H(ieronimus). C (oloredo). er en røv, men at Gud er kærlig og nådig.

I et andet brev (til faderen 17.10. 1777) fortæller han om et besøg hos en opstiltet gejstlig, der beder ham om at spille fugaer. ”Mens jeg spillede, sang jeg: Pater Emilian, din gamle røv, kys mig mellem balderne.”

At spille et tema baglæns – en velkendt kontrapunktisk teknik – kalder han flere gange at spille ’arschlings’ dvs. røvvendt.

Og han udtrykker ofte ønsket om at få fat i den grev Arco, som bogstavelig talt sparkede ham ud af ærkebiskoppens tjeneste og hus, for som hævn at ’plante min støvle i hans røv’.

Men der er ikke vidnesbyrd om, at Mozart ikke kunne opføre sig rigtigt og dannet i de relevante sammenhænge. Tværtimod var han fra lille trænet i at komme i de fineste kredse og kendte og beherskede etiketten, ligesom han beherskede flydende tysk, fransk, italiensk og engelsk og skrev et anstændigt latin.

Vi begår den fejltagelse at anvende det 19. århundredes snerpede standard på en tidperiode, der var anderledes. Prutte-lortekomik var faktisk temmelig udbredt i borgerskabet ikke mindst i Salzburg på Mozarts tid, både far og mor Mozart skriver også ganske djærvt, og at Mozart betegner sig som

Nådig hr. So-pik, er et citat fra tidens fjællebodsteater, hvor der ofte optrådte en person af det navn, han optræder sågar i et værk af klassikeren Goethe. Og vi, der sidder og ler os fordærvet over kombinationen af smuk mandskorsang og prutte- og pattevitser, når komikerkvartetten Ørknens Sønner folder sig ud på scenen eller i fjernsynet, kan jo dårligt tillade os at blive forarget eller mene, der var noget galt hos Mozart.

Men det gør vi alligevel. Det er blevet en meget udbredt antagelse, at Mozart led af det, der hedder Tourettes syndrom. Det er en psykisk forstyrrelse, hvis symptomer er hyperaktivitet, tics og tvangsmæssig brug af fækal- og bandeord. Syndromet blev meget karakteristisk defineret af en fransk læge Gilles de la Tourette i 1885, altså midt i Victoriatiden, hvor kvinders kroppe skulle snøres til de blev kvalt, og hvor ingen gik på lokum, hvis man skal tro kunsten og litteraturen, og altså en tid, hvor der sagtens kunne findes grunde til at få en tvangsmæssig trang til at sige lort.

I vore dage står der jo diagnoser parat til ethvert barn, der ikke af sig selv og stort set før det er født tilpasser sig til at sidde på en stol og lave staveord i skolen. Mange stemples DAMPbørn og sættes på medicin, andre stemples Tourettes syndrom, og alle er glade, for så har vi check på dem, når vi kan kalde deres utilpassethed noget tilpasset, og ofte fører videnskaberne problemet tilbage til noget genetisk, så det er individets fejl og ikke skolens eller samfundets. Og sådan går det også med Mozart, vi må næsten tvangsmæssigt udstyre ham med et syndrom, selvom der faktisk ikke er noget tvangsmæssigt i hans brug af de fæle ord. Det er en leg i hans breve, han gør det for sjov!

Men der er noget ved hans musik, der forstyrrer os, som ikke er helt tilpasset vores samfund og normer. Som middelmådigheden Salieri, der hævner sig på ham ved at sige: det kan godt være han skrev guddommelig musik, men jeg er idet mindste mere anstændig og dannet, sådan kan vi også neutralisere det forstyrrende ved Mozart ved at sygeliggøre hans person og samtidig anbringe hans musik i en anden myte.

Myten om Mozart som psykoinfantil og socialt håbløs (om end uden syndrom) stammer fra Mozarts far. Han var ikke glad for, at sønnen blev voksen. Mens hans rejste med vidunderbarnet, kunne han sole sig i hans berømmelse og have store indtægter. Da Mozart voksede til, fik han mindre behov for sin far, han skulle nødvendigvis som alle andre mennesker skabe sig sin egen uafhængige tilværelse.

Faderen havde skabt sig en myte i forestillingen om Mozart som det evige, guddommelige vidunderbarn, der skabte overjordisk skønhed i barnlig naivitet uforstyrret af voksenlivets drifter. For at holde Mozart i denne tilstand måtte man nedvurdere hans intellekt og hans voksne

personlighed. Karakteristisk begyndte faren, straks da Mozart skulle ud på sin første store rejse uden ham (den hvor han traf Bäsle), at holde Mozart fast i et afhængighedsforhold ved at slå på, at Mozart ikke kunne klare sig selv, ikke planlægge, ikke pakke sin kuffert, ikke veksle penge. Derfor skulle moderen rejse med, og faderen sendte lange breve efter dem med pålæg om både praktiske og moralske anliggender.

I 1781 brød Mozart med ærkebispens og slog sig ned i Wien som freelance komponist, og han tillod sig oven i købet at gifte sig. Det førte også til at brud med faderen, der ikke kunne acceptere, at Mozart flyttede hjemmefra; faren slog mere eller mindre hånden af ham og gjorde ham arveløs! Far og storesøster førte derefter en korrespondance, hvor de i det uendelige talte om Mozarts manglende evne til at klare sig selv, uagtet han de første 4 år i Wien havde stor succes, både kunstnerisk og som praktisk arrangør af sine mange koncerter, ligesom han gik frit og velkomment ud og ind hos Wiens fornemste kredse. Storesøsteren fortsatte med at sværte broderen længe efter hans død.: ”Bortset fra hans musik var han altid næsten et barn, og det forblev han, og det er et væsentligt træk ved den mørke side af hans karakter, han havde altid brug for en faders eller moders omsorg. Han giftede sig med en pige, der slet ikke passede for ham, og imod sin faders vilje. ”

Disse og tilsvarende beskrivelser gik ind i de tidligste Mozartbiografier sammen med faderens breve, og de sørgede for, at faderens syn på Mozart blev det fremherskende i mange år. Med Wolfgang Hildesheimers bog om Mozart og Amadeusfilmen fik myten om den barnlige Mozart ny næring.

Der er en tendens til, at synet på Mozart som idiot er med til at neutralisere hans musik gennem følgende logik: Mozart var ikke et almindeligt modent menneske, hans omgivelser og samfund bekymrede ham ikke, han var et guddommeligt barn, hvis smukke musik intet har med menneskelige eller samfundsmæssige ting at gøre. Derfor kan vi bruge den til en slags eskapisme, hvor vi svømmer hen i skønhed og glemmer verden et stykke tid. Denne opfattelse falder godt i tråd med en tredje Mozart-myte: Mozart-effekten.

I sin platteste form er Mozart-effekten et registreret varemærke for firmaet *Don Campbell, Inc.*, der sælger bl.a. cd'er med Mozart-musik til babyer og ammende mødre. Amerikaneren Campbell skrev i 1997 bogen ”The Mozarteffect”, hvori han hævder, at Mozarts musik har kræfter inden for sundhed, velvære og uddannelse. Den kan bruges til at dæmpe stress, depression og angst; fremkalde afslappelse og søvn, aktivere kroppen, styrke hukommelsen, forbedre høreproblemer,

dyslexi, autisme og andre mentale eller fysiske forstyrrelser eller skader og helbrede diverse sygdomme. Til det formål markedsføres en række cd'er med nogle af de enkleste og lyseste Mozart-instrumentalværker, som man skal spille for sine spædbørn for at stimulere deres intelligens, og som altså også kan bruges i forskellige terapeutiske sammenhænge.

Hovedparten af Campbells påstande om musikkens magt er ganske ubeviste.

Han bygger på en bog fra 1991 af en fransk læge, som har brugt Mozartmusik i arbejdet med psykisk og fysisk handicappede børn. Denne bog dannede igen grundlag for nogle egentlig videnskabelige undersøgelser på University of California. To fremtrædende neurologiske forskere herfra offentliggjorde i 1993 en artikel om Mozart-effekten, hvor de fremlagde deres undersøgelse af, om Mozarts musik virkede intelligensfremmende. Deres forsøg lever op til strenge, videnskabelige principper, man bruger dobbelte forsøg med kontrolgrupper, ligesom når man undersøger virkningen af et nyt lægemiddel; forsøgene er blevet eftergjort af andre forskere med positive resultater, så man kan konkludere, at der findes en Mozart-effekt!

Men hvad går den så ud på?

I det originale forsøg spillede man 1. sats af Mozarts sonate i D-dur for 2 klaverer for en række forsøgspersoner. Man gav dem derefter en række såkaldte spatial-temporale opgaver, dvs. opgaver, hvor man skulle manipulere nogle geometriske figurer i tankerne. Bagefter skulle man så folde eller skære figurerne ud i papir. Populært sagt skulle man gennemtænke en middagsservietfoldning og derefter udføre den.

Og minsandten. Det viste sig, at personerne, der havde hørt Mozart, var signifikant bedre til at løse opgaverne end personer i kontrolgruppen, der ikke havde hørt Mozart. Bedre måltet som 8 eller 9 points bedre på den gængse amerikanske skala for måling af IQ, og det i op til 20 minutter bagefter. Derefter var der ingen målbar effekt. Men det er altså ganske vist. Ved koncerten efter foredraget vil jeg og Sverre Larsen spille den omtalte Sonatesats. I kan jo tage jeres serviet med op og se, om I også er bedre til at folde den, - i 20 minutter efter koncerten.

Det er, hvad neurovidenskaben har at sige: At lytte til Mozart kan kortvarigt forøge den spatial-temporale intelligens med 8-9 points.

Det blev selvfølgelig en god pressehistorie slået op med overskriften 'Music makes you smarter'. Her talte man ikke om noget så kedeligt som spatial-temporal opgaveløsning, men kolporterede den ganske uvidenskabelige myte, at Mozartlytning kunne udvikle børns intelligens. I 2 stater i USA blev guvernørerne så grebet af denne forestilling, at de forordnede Mozartcd'er uddelt til alle

nyfødte på statens regning! Og mange steder bruges den populære forestilling om Mozarteffekten som argument for at give børn mere musikundervisning, fordi man på den måde kan øge deres færdigheder på andre områder.

Hertil er tre ting at sige:

1. Det er da vældig fint at spille Mozart for børn og mennesker i almindelighed.
2. Men hvis man vil øge et barns standpunkt i matematik, så er det altså mere rationelt at give det en god matematikundervisning. Og vil man give barnet en god social intelligens, så er det bedste, man kan gøre, at give det en tryk og kærlig opvækst, foregå det med et godt eksempel i fornuftig og human opførsel, og så huske at lære det at bruge lokumsbørsten. Gerne til Mozart-akkompagnement, men det andet er altså vigtigere.
3. Man flytter fokus fra Mozarts musik til den effekt, den menes at have. Børn og vi andre skal ikke høre Mozart, fordi det er godt i sig selv, men fordi det kan tjene til at tilpasse os til samfundets normer. Og den musik, der kan bruges til det, er åbenbart ikke al Mozarts musik, men kun et begrænset udvalg af den. Det er typisk, at man har undersøgt Mozart-effekten ud fra den sonate, I skal høre om lidt. Det er et pragtfuldt, muntert og virtuost værk, som to pianister kan få lov at lege med. Sverre og jeg har det så sjovt med det. Men det et værk, som nogen, med urette mener jeg, har beskyldt for indholdsløst og overfladisk virtuoseri, og det repræsenterer i hvert fald kun en enkelt side af Mozarts mange-facetterede musik. Mozart-effektbrugere fravælger hele den meget store del af Mozarts produktion, der taler om sorg, savn, lidelse, angst og rædsel eller som forholder sig distanceret eller ironisk.

Forstå mig ret. Der er folk, der hjælper Alzheimer-patienter og psykisk syge børn og voksne i en terapi, der inddrager Mozarts musik med betydelig virkning. Og det er da fint. Hvad som helst, der kan hjælpe lidende mennesker, skal da bruges. Der hvor jeg bliver kritisk, er hvor samfundet lægger sin klamme hånd på Mozarts musik og reducerer den til at terapeutisk redskab eller bare til skønne harmoniske vibrationer, der kan bruges til at fremkalde velvære i en stresset tilværelse. Mozarts musik har noget mere specifikt at sige til os.

(Musikeksempel: D-mol klaverkoncerten, første sats, eksposition)

Her var begyndelsen på 1. sats af Mozarts D-molklaverkoncert. Den er ikke for børn. Den er som operaen Don Giovanni et dystert, dramatisk og tragisk værk.

2.satsen har en helt anden karakter. Det er en idyllisk romance. ( Musikeksempel: 2. sats, 1.del)

Det lige den type Mozart, man kunne bruge på Don Campbells cd'er, hvis den altså ikke lige uden varsel gjorde sådan:

(Musikeksempel: midterdel)

Her hørte vi pludselig idyllen slå om i angst og katastrofe.

I sidste del af satsen vender vi tilbage til den første karakter. Disse omslag er karakteristisk for en lang række af langsomme satser i Mozarts **modne** værker.

Man kan læse mange fortolkninger ind i et sådant musikalsk hændelsesforløb. Den amerikanske Mozart-biograf Maynard Solomon argumenterer overbevisende for, at én grundlæggende fortolkning af skiftet fra en i øvrigt udefineret lyksalighedstilstand til en tilstand af oprevethed og tilbage igen er, at den genkalder en tilstand fra den allertidligste tid i vores liv, hvor vi som spædbørn lever i en ordløs symbiose med vores mor. Spædbarnet kan endnu ikke skelne sig selv fra omverdenen og kender groft sagt kun to tilstande, nemlig lyst og ulyst, tryghed, når moderen opfylder dets behov for nærhed, varme og næring, og utryghed ved at være adskilt fra hende. Spædbarnet kan beskrives som et umodent væsen, der hele tiden balancerer på randen af en utænklig angst, - en angst, som kun holdes i skak af moderens omsorg. I kontakt med moderen (og uden ondt i maven) lever det i et idyllisk paradis, der lige med et kan slå om i katastrofe, når barnet er skilles fra hende, og når hun vender tilbage, er idyllen genoprettet. Og det er denne helt grundlæggende menneskelige erfaring, der kommer til udtryk i en Mozartsats af denne type.

Mozart var ikke et evigt barn, men hans musik kan blandt utrolig mange andre ting tale til os om vore mest basale livsforhold. Og han kunne kun skabe en musik, der taler sådan, fordi han var et almindeligt, modent, intelligent menneske, der i sin kunst kunne det ualmindelige at reflektere menneskelige livsforhold.

I klaverkoncertens sidste sats vender 1.satsens dysterhed og drama tilbage,

(Musikeksempel: 3.sats eksposition)

men på et tidspunkt skifter karakteren! D-mol slår om i D-dur, og satsen løber til ende i en legende, boblende, munter dans. Det er et musikforløb, man finder i flere andre af Mozarts dystre værker: operaen Don Giovanni, hvor helten i sidste akt bliver hentet til helvede af stengæsten i en rystende

uhygge musik, hvorefter de øvrige personer kommer på scenen og synger muntert om, at det var godt han fik sin straf, og nu skal vi hjem og spise middag.

Eller den elegiske strygekvintet i g-mol, der til overflod rummer 2 adagiosatser, den ene mere smertefuldt klagende end den anden. Her slår den sidst adagio uformidlet om i en kvik, legende, lys finale.

Nogen har kritiseret dette som en plat, overfladisk happy ending: Mozart havde ikke mod til at byde sit publikum værker, der endte tragisk, og klistrede derfor lykkelige slutninger på. Navnlige det 19. århundrede med dets ideer om kunstens alvor værdsatte d-molkoncerten, men kritiserede dens muntre slutning. Men man gik fejl af Mozarts munterhed som af hans sigen røv.

En tysk musikforsker Martin Geck har netop skrevet en bog om Mozart, som han kalder Harlekin komponerer. Han ser Mozart som en kunstnerisk Harlekin, en let karnevalsfigur. Ikke den tåbelige Pjerrot, men den letfodede, snilde Harlekin, der bestandig vender tingene på hovedet og med et ord af filosofen Leibniz 'kan den kunst at gøre det tunge og svære tiltalende'.

Når Mozart pludselig springer ud af dysterheden i leg og dans, er han som en Harlekin, der pludselig slår kolbøtter. Og hans musik synes at sige: Ja, livet er fuldt af lidelse og tragik, selv på det mest basale niveau er menneskelivet en balance mellem idyl og katastrofe, og for den voksne er det tungt, dramatisk, tragisk. Og kunsten kan reflektere det, kunst er noget meget meget alvorligt, - men det er altså ikke *så* alvorligt, - det er jo noget jeg som menneske har lavet, og det kunne sagtens være anderledes. Så nu synes jeg, vi skulle grine ad det hele.

Det er en forstyrrende og opmuntrende ting ved Mozarts musik: Den udtrykker så ofte friheden til at træde et skridt til side og betragte tingene fra den morsomme side. På den ene side er vi altså som spædbarnet udleveret mellem idyl og katastrofe, - på den anden side er mange af de ting, vi betragter som uafvendelige tragedier, noget, som vi som mennesker selv har lavet, og derfor kunne de være anderledes, vi kunne grine af dem og lave dem om, stresset i hverdagen, husprisernes himmelflugt, Irakkrigen, vi kunne træde til side og grine ad dem og finde en bedre løsning.

På nogen måder minder denne strategi i Mozarts tragiske værker om det puds, BZ'erne spillede politiet i Allotriabygningen i firserne. Alt var trukket op til den store voldelige konfrontation ved rydningen af den besatte bygning, men da politiet stormede, fandt de til deres overraskelse bygningen tom! BZ'erne havde gravet sig ud for at undgå slagsmålet og vandt stor sympati for deres muntre undvigemanøvre.

Mozart taler i sin musik om en særlig munter form for frihed, og realiserer den med overvældende virtuositet. Det er en oplyst musik, der er fri til at høre sig selv som det menneskeværk, den er. Den

hører ikke sig selv som en fjern guddommelig stemme, der taler om noget hinsides, men som en menneskelig stemme, der taler om vores liv og forhold, og viser modeller for, hvordan vi kan forholde os til dem på en anderledes måde. Den er ikke infantil, men den positivt barnlig i sin manglende ærbødighed, i at kunne stille sig ved siden af autoriteterne og grine ad dem eller prutte på dem eller som barnet i kejserens nye klæder se, at de ikke har noget på, samtidig med, at den på ingen måde overser problemerne i tilværelsen.

Det er ikke til at sige, om Mozarts sigen røv var et tegn på, at han var mere kropsligt frigjort end andre – det var han sikkert ikke. Men i sin musik var han mere frigjort end de fleste andre komponister. Frigjort fra enhver tvang, der lå i de musikalske former og konventioner. Dels fordi han beherskede alle aspekter af musikken så overvældende virtuost. Men også fordi han havde et frigjort, lystfyldt og legende forhold til musikkens sanselige side.

Musikken er den kunst, der påvirker os mest direkte fysisk, toner er svingninger i luften, der direkte påvirker vores ører og vores krop. De kristne har siden Augustin forholdt sig mistroisk eller afvisende til musikkens sanselige side. Den kan være så skøn og behagelig, - det må være syndigt. Søren Kierkegaard bestemte i Enten-Eller efter erfaringen af Mozarts Don Giovanni musikken som noget umiddelbart erotisk og dæmonisk. For teologen Kirkegaard var det umiddelbart erotiske et stadium i menneskeåndens udvikling, der skulle overvindes, så man kunne nå til det modne etiske stade. Mozart ville have sluttet den betragtning af med en hoppende, grinende lille rondo af legesyg sanselighed. Han skulle ikke have noget af et åndeligt etisk stade uden sanselighed.

Sanseligheden ligger i hans musik bl.a. i, at han kan sætte tonerne, så de, selv om de er ganske enkle og i pagt med tidens teknik og konventioner, får en klanglig fylde, som man næsten kan røre ved, og som man ikke finder hos nogen andre komponister.

Det kan man fx betragte i hans brug af blæserne i orkestret. Her var han en nyskaber. I sin instrumentation udnyttede han træblæserne, fløjte, obo, klarinet og fagot på en helt ny måde, - det er noget af det, der er mest karakteristisk for hans instrumentalmusik. Beethoven bruger de samme instrumenter og toner, men hos ham lyder det ofte tørt og sprødt, mens det hos Mozart altid klinger fyldigt, rundt og varmt.

I operaen Cossi fan tutte forlader de to mandlige hovedpersoner deres kærester på skrømt for at komme forklædt tilbage og stille pigernes troskab på prøve. Netop da de er draget bort, synger de to piger og deres ven Don Alfonso (som er den, der driver intrigen) et lille ensemble, hvor de

udtrykker deres længsel efter atter at blive forenet med deres elskede, som de ser sejle bort i det fjerne

”Måtte alle elementer blidt som vinden, roligt som bølgerne velvilligt opfylde vore længsler”, synger de, mens de delte bratscher i orkestret maler de blide bølger og den milde vind lyslevende for vores ører. På ordet *længsler*, italiensk ’desir’ sætter Mozart en spændingsfyldt træblæserakkord ind over strygerne med en umådelig varm, sanselig fylde, der tolker længslen som et ønske om virkelig tæt, fysisk forening med den elskede. Og det er én symbolsk nøgle til Mozarts brug af blæserne. De bruges til mange ting. Men deres karakteristiske Mozartske sødme udtrykker på et meget generelt plan altid ’desir’, længsel efter en fuldstændig, fysisk, materiel, sanselig opfyldelse.

Det er det virkelig skandaløse ved Mozart. Hvad rager det os, om han skrev røv i sine breve, hvad rager det os, hvilken person han var, hvilke syndromer han havde eller ikke havde. Hans musik angår os. Den udfordrer os, fordi den på den ene side er en af menneskeåndens største triumfer; at Mozart kunne forestille sig, fastholde og videregive til os så store skønheder her på vores jammerdal af en jord, står på linje med de største videnskabelige og tekniske opdagelser. Men det er altså en materiel, jordisk, sanselig skønhed, som oven i købet kalder på yderligere sanselig opfyldelse. Og det gælder også hans mest dystre og uhyggelige musik. En amerikansk pianist Charles Rosen har skrevet: ”I alle Mozarts største skildringer af lidelse og rædsel, G-mol symfonien, Don Giovanni, g-mol kvintetten, Pamina’s arie i Tryllefløjten – er der noget chokerende vellystigt. Det trækker ikke noget fra deres effekt; sorgen og sensualiteten forstærker hinanden, så de til sidst bliver uadskillelige, man kan ikke skelne det ene fra det andet.”

Der er ingen askese eller afholdenhed i Mozarts musik, eller rettere, Mozart er en mester i kunstnerisk økonomi. Der er aldrig en node for meget, aldrig virkning for virkningens skyld. Alt tjener kunstværkets formål. Men dette formål er et meget materielt og lystfyldt eller vellystigt formål.

Manglen på askese har stødt mange, både æsteter og, når det drejer sig om Mozarts kirkemusik, kristne, der holder på, at kunst og kirkemusik skal tale til ånden og ikke til sanserne.

Og Mozart har på et centralt sted i sin kirkemusik sagt sin mening ligeud om sammenhængen mellem ånd og sanselighed. Det drejer sig om hans store messe i c-mol, nærmere betegnet det afsnit i trosbekendelsen, der handler om, hvordan gud blev menneske, *et incarnatus est*, han kom i kødet.

Det er et centralt dogme i kristendommen, men et, som de kristne alle dage har haft det vanskeligt med, fordi det støder an mod vores i virkeligheden ukristelige mistænksomhed over for kødet. Vi vil i virkeligheden helst på buddhistisk vis slippe væk fra kødet, som minder for meget om vores dyriskhed, til en rent åndelig eksistens. Det er et almindeligt menneskeligt åndshovmod. Derfor har vi det svært med inkarnationen. Gud blev menneske, okay, men det der med kødet, det for langt ude, kødets opstandelse, det skal vi heller ikke have. Prøv og se på den forargelse, der rejser sig, hver gang en kunstner, som fx Martin Scorsese i hans Jesusfilm, tager tanken alvorligt og viser Jesus som et virkelig menneske af kød og blod. Så går de kristne bananas.

Men tilbage til Mozart. I hans incarnatussats i c-molmessen er denne bliven kød, åndens materialisering i kødet skildret med en klanglig og harmonisk sanselig skønhed af en uhørt og chokerende sødme og fylde. Og netop på stavelsen **na**, midten af ordet in-car-**na**-tus lægger Mozart den blødeste – jeg kunne fristes til at sige vådeste, men nøjes måske med at sige mest sødmefulde akkord, han overhovedet råder over i sit harmoniske vokabular, og karakteristisk nok er akkompagnementet givet til en trio af træblæsere, hvis klang her materialiserer længsel – desir – og opfyldelse for vore øren.

Omstændighederne omkring denne messe er dunkle, men vi antager, at den bl.a. blev skrevet som en art tak til Gud for Mozarts ægteskab med Konstanze, og som en bryllupsmorgengave til hende. Hos Konstanze fandt han virkelig opfyldelse for behov for kærlighed og fysisk kontakt. I en ældre Mozartbiografi kan man sågar læse en nedvurdering af Konstanze, fordi hun kunne give Mozart seksuel tilfredsstillelse. Ja tænk, så uanstændige var Mozart og hans kone!

I 'Christe forbarm dig'-satsen i messen komponerede Mozart en sopransolo til hende, hvor han brugte nogle sangøvelser han havde skrevet til hende i deres forelskelses første tid. Og også denne sats genlyder af usigelig sødme og længsel. Her får I en bid af *et incarnatus*. (Musikeksempel)

Historikere af højre eller venstreobservans strides om Mozarts politiske bevidsthed og engagement. Kan man tage ham til indtægt for det ene eller andet politisk standpunkt? Det er i hvert fald sikkert, at Mozart levede på de amerikanske og franske frihedsrevolutionernes tid, og frihed er et klart tema i mange af hans operaer og sange. Han søgte også at leve som et frit, selvstændig, modent individ. Her var han op imod hårde odds, en far og familie, der ønskede at fastholde ham i stadig barnlighed, og et samfund, der kun gav meget usikre eksistensbetingelser for en kunstner uden fast ansættelse ved autoriteternes institutioner, kirke og stat.

Men den frihed, han realiserede i sin musik, var en ganske særlig frihed. Det var ikke en abstrakt, åndelig frihed, den stiller os ikke over for valget frihed eller død, som nogle amerikanske revolutionære gjorde, og som vi synger om det i frihed er det bedste guld: Dersom du dig selv har kær så hold den (friheden) mer end livet værd. Den frihed, vi hører hos Mozart, er en konkret frihed **til** livet og **i** livet, til materiel sanselig opfyldelse, til lyst og leg. Hvis vi realiserede den frihed i samfundet, ville vores verden komme til at se helt anderledes ud. Så de magthavere, der uddeler Mozart til spædbørn og ammende mødre skal passe på, at børnene ikke hører alt for godt efter og faktisk tager ved lære af Mozart. For i så fald kan man risikere, at de får ideer og udvikler deres intelligens på en måde, der gør, at de aldrig kommer ud på vores vidunderlige arbejdsmarked, - og det vil da utvivlsomt ærgre magthaverne af røven til.

Tak fordi jeg måtte provokere jeres opmærksomhed.