



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

SÅNGAREN SOM KOMPONIST
EN STUDIE AV VOKALLINJENS SCENISKA INNEHÅLL

EMIL ROIJER

Version 2.5

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera

Vårterminen 2013

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2013

Författare: Emil Roijer

Arbetets titel: Sångaren som komponist. En studie av vokallinjens sceniska innehåll

Handledare: Anders Wiklund

Examinator: Harald Stenström

ABSTRACT

Nyckelord: opera, sångstämma, dramatik, vokallinje, scenisk aktion

Uppsatsen "Sångaren som komponist" tittar närmare på hur vokallinjen är konstruerad i dels min egen musik, och dels i existerande operor. Bakgrunden till uppsatsen är en känsla från sångarnas sida att operatonsättare idag inte förstår deras hantverk, eller inte ens är intresserade av vad opera är för något.

Grundfrågan är om mitt tonsättarjag har påverkats av mitt operasångarjag i hur jag skriver för röster, och i så fall på vilket sätt. Jag analyserar min operascen *The Pride of Character* med hjälp av på förhand definierade kriterier, så som "linje", "tonhöjd" och "tempo". Resultatet jämför jag med vokalhanteringen i *Le Nozze di Figaro* av W A Mozart och *Rigoletto* av G Verdi.

Jämförelsen visade att fastän vokalstämmorna på många sätt är väldigt olika, hade de också större generella likheter. De studerade vokallinjerna visade sig inte bara ha en instrumentell funktion, utan lika mycket innehålla en scenisk aktion. Hur rollkaraktären agerar visar sig inte alltid i text eller i den musik de sjunger i, utan i vokallinjen. Dessutom visar jag att den sceniska aktionen förändras om vokallinjen förändras.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INNEHÅLLSFÖRTECKNING	3
FÖRORD	5
"JAG TYCKER INTE OM OPERA, MEN..."	5
INTRODUKTIONSKAPITEL	6
UPPSÄTTNINGAR I SVERIGE 2000 - 2012	6
SYFTE/PROBLEMFÖRMULERING	7
PROBLEMBACKGRUND	7
FORSKNINGSFRÅGOR	11
VAD KARAKTÄRISERAR EN SÅNGSTÄMMA INOM OPERA?	11
VAD ÄR SCENISK AKTION?	12
METOD	13
VAL AV METOD	13
KRITISK GRANSKNING AV METODEN	14
VAL AV ANALYSOBJEKT	14
MOTIV FÖR VAL AV ANALYSOBJEKT	14
TEORI	17
TIDIGARE FORSKNING	17
EMPIRI/EGEN UNDERSÖKNING	18
TERMER	18
RESULTAT	19
<i>LE NOZZE DI FIGARO</i> - AKT 1, SCEN 1-3	19
<i>RIGOLETTO</i> - AKT 2, SCEN 12-14	21
<i>THE PRIDE OF CHARACTER</i>	24
ANALYS OCH TOLKNING	25
SLUTSATSER / AVSLUTANDE DISKUSSION	29
LITTERATURFÖRTECKNING	31
BILAGOR	31

FÖRORD

"JAG TYCKER INTE OM OPERA, MEN..."

We need to keep in mind that the human voice has almost always been at the centre of operatic experience. – Carolyn Abbate & Roger Parker

Det händer att jag och andra operasångare kommer in på samtalsämnet ”nyskriven opera”. Det är ett tacksamt ämne, eftersom snart sagt alla operasångare har historier att berätta från möten med operatonsättare. Uttalanden som ”kan du låta mer som en flöjt?”, ”det här är osångbart, men här har du noterna”, eller ”jag har googlat på tenoromfång” är tyvärr inga ovanliga kommentarer. Tvärt om verkar historierna nästan alltid handla om hur oförstående operatonsättare är inför konstformen och sångarens hantverk. Operatonsättare har väl alltid velat utmana sångarens kapacitet till viss mån, och ska så göra. Konstformer måste få utvecklas. Men det går inte att utveckla en konstform en inte vet något om, och som baseras på ett hantverk en föraktar. Det finns vissa beståndsdelar som är essentiella för att ett verk ska kunna kallas för en opera, och inte transformeras till en helt annan eller ny genre. Jag ska inte ägna mig åt att förklara eller försöka precisera dem här, det finns redan en del sådan litteratur, men jag kommer att titta närmare på några de beståndsdelarna längre fram.

Inuti konstformen ”opera” finns hantverket ”operasång” som en operatonsättare måste ha kunskaper om. Det vi lärt oss under tre år av operasångsutbildning är det hantverket. Jag hoppas att några av de kunskaper vi har som operasångare som kan vara till nytta när det skapas nya operaverk.

Tack till Gustav Ågren, för bollande av idéer; Elisabeth Wanngård för stilistisk- och akademisk formhjälp; Maria Sundqvist, Jonas Forssell, Paula af Malmberg Ward, Hans Gefors och Mira Bartov för inspirerande och intressanta samtal; Anders Wiklund, för handledning och litteraturförslag.

Emil Roijer

INTRODUKTIONSKAPITEL

UPPSÄTTNINGAR I SVERIGE 2000 - 2012

Mellan 1/1 2000 och 31/12 2012 har det skrivits och framförts 36 operor på Kungliga Operan, Göteborgsoperan, Malmö Opera, Norrlandsoperan, Värmlandsoperan och Folkoperan tillsammans.¹ Vissa hus har framfört fler och andra färre, men att det ändå finns knappt tre nyskrivna operor att besöka på stora operahus varje år får en ändå säga är rätt bra för ett så pass litet land som Sverige, även om långt ifrån alla operor gick på de stora scenerna. De tonsättare, librettister och regissörer som jag har intervjuat verkar också ganska överrens om att operakonsten mår bra just nu:

Sånt här drag under galoscherna har det ju aldrig varit.²

[Det är] hyfsat bra tror jag. Inte vansinnigt bra, men jag har nog varit med om att det varit betydligt värre.³

Men kommer folk och tittar då? Enligt årsredovisningarna från Kungliga Operan är antalet föreställningar och antalet besökare på nyskriven svensk opera hos dem båda väldigt låga. De är inte sämst besökta. Janacek, Prokofjev och Ravel ligger i botten, samt en del äldre produktioner som redan har gått flera säsonger. Tonsättarna själva skyller på operahusen och marknadsföringen:

Det handlar om mod... Att våga tro så pass mycket... Nu kör vi inte slut den här föreställningen på tre veckor, utan nu lägger vi ut den här med två föreställningar i veckan i ett halvår.⁴

Malmöoperans marknadsavdelning hade så vansinnigt mycket annat för sig, så de hann liksom inte... när de gjorde Death and the Maiden så hade de en månad senare premiär på Jesus Christ Superstar... och det ägnade de sin marknadsföringsenergi åt.

¹ Bilaga "Sammanställning av nyskriven opera i Sverige 2000-2012"

² (Gefors, Inspirationsmaterial, 2012)

³ (Forssell, 2012)

⁴ (Malmborg, 2012)

Lasse Tibell sa att de hade kunnat sätta ut en skylt på gatan, det var ju utsålt direkt. De behövde inte göra nånting.⁵

Att publiksiffrorna är låga för nyskriven svensk opera är egentligen inte en del av den här uppsatsen, men det bildar en problematisk bakgrund och en anledning till att göra de här undersökningarna. Är publiken verkligen så ointresserad av nyskriven opera som besöksstatistiken visar? Kan det vara så att nyskrivna operor inte får den tid på scen som krävs för att publiken ska hitta dit? Eller finns det strukturella problem i de nyskrivna verken som gör att folk hellre väljer att se på *Rigoletto* eller *Le Nozze di Figaro* när de går på opera? Det finns ingen anledning att acceptera att nyskrivna svenska operor nästan aldrig är föremål för återuppsättningar eller att publiken inte hittar vägen in i salongen. Vi måste förändra det.

SYFTE/PROBLEMFÖRMULERING

Syftet med uppsatsen är att utforska hur sången påverkar, skapar eller eventuellt underminerar dramats utformning. Var i operan befinner sig sångaren? På vilket sätt påverkar sångstämman det som händer på scen? Eller vad som händer med publiken? Jag är intresserad av om komponister ställer sig frågan vad sångaren har för roll och funktion, hur dramat ändras med till exempel tonhöjden på sången.

PROBLEMLÅGGRUND

Det nyskapande med den nya konstformen opera, som uppkom runt år 1600, var inte att den innehöll sång eller att större delen av dramat sjöngs. Mycket av teaterkulturen innan dess runt om i världen sjöngs fram, eller innehöll stora delar musik.⁶ Däremot var den västerländska konstmusiken relativt instrumentell till sin karaktär och innan operans tillkomst betraktades sången som ett instrument bland de andra. Det skrevs mer och mer komplex polyfon musik, främst madrigaler, där sången inte hade någon annan roll än att just musicera. När Peri och Monteverdi runt år 1600 var med och skapade operan så använde de den västerländska

⁵ (Forssell, 2012)

⁶ (Abbate & Parker, 2012) sid 14.

konstmusiken som utgångspunkt, men ersatte madrigalen med monodin och på så sätt framhävde de den enskilda sångaren, och den rollkaraktär som sångaren skulle föreställa.

In this new style, the text dominates the music; while sinfonias and instrumental ritornelli illustrate the action, the audience's attention is always drawn primarily to the words. The singers are required to do more than produce pleasant vocal sounds; they must represent their characters in depth and convey appropriate emotions.⁷

Tanken om sångaren som en del av ett drama kommer från Italien i slutet på 1500-talet, och syftade till att återuppliva de gamla antika dramerna. Framförallt greve Bardi var övertygad om att bara orden i ett drama inte är tillräckliga för att beröra publiken, och kom till slutsatsen att de måste ha sjungits.⁸ Abbate och Parker skriver också:

This would not be music between the acts, or songs or dances or madrigals thrown in as a diversion. It would have words, and a scenic backdrop and costumes; but it would make music carry the essential burden of the drama.⁹

Det är intressant att Abbate och Parker inte gör någon skillnad mellan *musik* och *sång*. Det ska vi återkomma till längre fram. Den viktigaste scenen i Monteverdis *Orfeo*, en av de första operorna, var när Orfeus försöker få Euridice frisläppt genom att övertala underjordens härskare; och han gör så med sång:

Orpheus' power over the dark rulers, his power to sway them through song, resonated with opera's power over its audience; operatic music was meant to induce the listeners extremes of emotion, so much so that they would be lost, cast into a state which reason gave way to the miraculous.¹⁰

Oavsett om det är *sången*, eller *musiken* som helhet, som bär med sig dessa känslor, så är det tydligt att orden, dramat och handlingens personer står i centrum. Och det har de fortsatt att göra i operan.

Kyrkomusiken, däremot, fortsatte att betrakta sången som ett instrument. I till exempel J.S. Bachs musik finns det inget som skiljer vokallinjer från andra instrument, och den traditionen har fortsatt oberoende av operan, ända fram till idag.

⁷ (Ringer, 2006)

⁸ (Abbate & Parker, 2012) sid 43.

⁹ (Abbate & Parker, 2012) sid 43.

¹⁰ (Abbate & Parker, 2012) sid 44.

Operans betoning på dramat, rollerna och därmed också sångaren resulterade i en spiral av ökad sångarkult, som kulminerade i Italien från slutet på 1700-talet och fram till ungefär 1840-talet, under det som en kallar ”Bel canto”-tiden. Arior av Donizetti eller Bellini går inte att framföra utan sångare för orkesterstämmorna är väldigt sparsmakade, ibland till och med överflödiga. Nästan all dramatik ligger i sångstämman. I slutscenen av Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* är orkestern reducerad till några enstaka ackord och hela dramat förs fram av vokallinjerna och den sceniska aktionen, inte helt olikt Montiverdis *Orfeo*.

Sedan dess har kompositören fått mer och mer plats i operans utformning, framförallt på grund av Richard Wagner. Han hade nya idéer om hur en borde uppleva opera, som vi lever efter än idag, t.ex. den släckta salongen och tillkomsten av orkesterdiket.¹¹ Däremot var han alltid väldigt mån om att dramat skulle komma i första hand. Wagner behandlade sångaren som både en scenisk karaktär och som ett instrument i en orkestersats, och skapade, paradoxalt nog, musik där sångaren ibland helt kunde plockas bort utan att själva musiken tog allt för stor skada. T.ex. Isolde's *Liebestod* framförs ibland konsertant utan sångare. Wagner influerade hela operakonsten, både fransk, tysk och italiensk så till den grad att det försatte den kommande generationens operatonsättare i en hård situation. Hur skulle en utveckla en operakonst som är helt genomsyrad av Wagner, både till libretti, orkesterklanger och musikteori? En var tvungen att hitta en ny väg. Det började tonsättas dramer, utan att först skriva om dem till libretti (*Pelléas et Mélisande*, *Salome*), orkesteranvändningen ändrades (*L'Heure Espagnole*) och tonaliteten övergavs tillslut fullständigt (*Erwartung*). Arnold Schönberg skrev i sin *Harmonielehre* att tonhöjden i en melodi hade mist sin plats i musikskrivandet, och att istället skulle fokusera mer på klangfärger.¹² Det här, och en del andra faktorer, ledde till att opera skrevs av tonsättare som hade sin specialitet inom instrumentell musik, och inte, som Verdi och Wagner, levde sitt liv på och med teatern, eller som Rosssini och Bellini, som tydligt skrev musik för sångare. Operakonsten under 1900-talet kom istället att domineras av en lång rad experiment av kompositörer vars främsta intresse låg inom instrumentell konstmusik.¹³

Detta har även satt sina spår på kompositörsutbildningen. Operakomposition finns att studera utomlands, men i Sverige finns det inte. Örebro Universitet har i samarbete med Opera på Skäret en fristående sommarkurs, Malmö Musikhögskola har haft projekt tillsammans med

¹¹ (Abbate & Parker, 2012) sid 31.

¹² (Abbate & Parker, 2012) sid 445.

¹³ (Abbate & Parker, 2012) sid 500.

Dramatiska Institutet och Verkstan' på Malmö Opera, och Kungliga Musikhögskolan i Stockholm har en mastersutbildning i filmmusikkomposition. Kurslitteraturen är dock försvinnande liten. Den kanske största orkestreringsboken för tonsättare idag rymmer bara ett litet kapitel om sång, och det handlar om körsång. Operasolister nämns i ett litet stycke.¹⁴ Tonsättarna Berlioz och Rimsky-Korsakov, som båda skrivit varsin bibel i ämnet, berör inte alls sång.¹⁵

¹⁴ (Adler, 2003)

¹⁵ (Berlioz, 1905), (Rimsky-Korsakov, 1922)

FORSKNINGSFRÅGOR

VAD KARAKTÄRISERAR EN SÅNGSTÄMMA INOM OPERA?

Tonsättaren Hans Gefors har i sin doktorsavhandling *Operans dubbla tidsförlopp* visat att musik till handling skiljer sig från konsertmusik¹⁶. Han menar att ”konsertmusik” är dramatisk i sig själv, medan det i ”musik till handling” inte främst är musiken som behöver vara dramatisk, utan kontrasten mellan musiken, handlingen och vad publiken redan vet har hänt eller kommer att hända skapar den spänning som vi kallar dramatik.

I opera är sång och musik, handling och text och allt det visuella funktioner för att ett drama ska bli ett verkligt musikaliskt drama.¹⁷

Gefors presenterar en triangel med de tre hörnen ”Sång och musik”, ”Handling och text” och ”Spektakel och regi”. Tanken är att dessa tre beståndsdelar tillsammans skapar operadramat. Musikhistorikern Carl Dahlhaus nöjer sig med två beståndsdelar:

The distribution of emphasis between the scenic and musical present on the one hand and mere pre-history or unseen action on the other is characteristic of opera. This has consequences which must not be acknowledged in any retelling of the 'content' that takes into account not only the libretto but also the aesthetic reality of the theatre. The determining element is the action realized in music, not the action that can be read in the text alone.¹⁸

För operasångaren skulle jag vilja presentera en snarlik konstruktion: Opera är en tredelad konstform bestående av: sång, text och scenisk aktion.

Utan någon av dessa beståndsdelar hamnar vi i något som inte längre är ett operadrama. Utan scenisk aktion får vi ett oratorium eller en sångcykel och utan text blir det möjligen dansteater, eller ”musik till bilder” som Helmut Lachenmann(f.1935) kallar sin *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988-96).

¹⁶ (Gefors, 2011), sid 58-f.

¹⁷ (Gefors, 2011), sid 15.

¹⁸ (Dalhaus, 1989) sid 102.

Min hypotes är att sångare inte främst är instrument. De är rollkaraktärer. Det är i rummet *mellan* rollkaraktärerna som dramat uppstår, och det är där musiken måste finnas. Utan dem finns det inget drama, och utan drama finns det ingen opera.

Jag vill undersöka om dessa tre beståndsdelar, sång, text och scenisk aktion, går att hitta i sångstämman hos karaktärerna i en opera. Att tonerna finns där vet vi redan. Texten också. Men den sceniska aktionen? Kan vi urskilja handlingen genom sången? Och hur är den beskriven i så fall? Jag ska titta närmare på några operascener ur operahistorien och analysera deras sångstämmor.

Dessutom vill jag undersöka om dessa samband finns i min egen musikdramatik. Hur har jag använt de erfarenheter jag har som operasångare i mitt musikskapande? Jag kommer därför att undersöka en av mina egna kompositioner för att se på vilket sätt mitt operasångarjag har influerat mitt konstmusikertonsättarjag, och på vilket sätt jag ändrar dramat när jag ändrar i sångstämman.

VAD ÄR SCENISK AKTION?

”Allt vi gör på en scen är i relation till något eller i relation till en partner; alltid i relation till en annan människa,”¹⁹ sa den tyske teaterpedagogen och regissören Rudolf Penka i en intervju för SVT 1988. Stanislavskij refererar till alla handlingar, såväl inre som yttre, som verb.²⁰ Aristoteles skrev i sin *Om Diktkonsten* om vad som karaktäriserade ”drama”, ”tragedi” och ”komedi”, och konstaterade att

lycka och olycka ligger i handling [och] lyckliga och olyckliga blir de [människorna] efter sina handlingar.²¹

En ”scenisk aktion” är alltså en handling, eller ett verb, orsakad av en rollkaraktär som förändrar balansen mellan lycka och olycka.

¹⁹ (Den Mänskliga Teatern, Sveriges Television, 1988)

²⁰ (Rumjantsev, 1993) sid 157.

²¹ (Aristoteles, 1994) kap 6.

METOD

VAL AV METOD

Som metod har jag valt att använda en variant av McKees steganalys²², som Gefors anpassat för att analysera operascener.²³ Det är en metod som han utvecklar i sin avhandling och använder för att koppla samman sceniskt skeende med musikaliskt skeende.

En scen i betydelsen ”avgränsat händelseförlopp” är tonsättarens viktigaste formelement i opera. En scen är den enhet som bygger upp akten. [...] Det viktigaste redskapet för att upptäcka dramatisk förändring är att bestämma varje enskilt *steg* (*beat*) i en scen.²⁴

McKee definierar steg (beat) så här:

*A Beat is an exchange of behavior in action/reaction. Beat by Beat these changing behaviors shape the turning of a scene.*²⁵

Gefors anpassar det till opera så här:

Ett *steg* är ett mänskligt görande i dramat kopplat till en märkbar musikalisk förändring. Steg för steg får kombinationen av musikaliska förändringar och följdriktiga göranden människor emellan, en scen att vända.²⁶

Jag skrev ovan: ”Opera är [för operasångaren] en tredelad konstform bestående av: sång, text och scenisk aktion.” Med det menar jag att operasångarens arbete, det arbete som syftar till att berätta dramat, består av tre komponenter. Att den mesta av informationen som behövs för att utföra själva ljudandet finns i noterna ser jag som självklart. Att texten står där är uppenbart. Men finns den sceniska aktionen angiven? Hur mycket av affekter och handling kan en hitta genom att studera sångstämman i operan?

Jag kommer därför att analysera operascenerna genom att koppla ihop sceniskt skeende (*Handling*) med den utskrivna vokallinjen (*Sångstämman*).

²² (McKee, 2005), kap 9.

²³ (Gefors, 2011), sid 79-ff.

²⁴ (Gefors, 2011), sid 79-80.

²⁵ (McKee, 2005) sid 37.

²⁶ (Gefors, 2011), sid 81.

KRITISK GRANSKNING AV METODEN

Ett dramatiskt skeende är ingen objektiv företeelse som kan mätas speciellt exakt. Vi kanske kan vara överrens om att något händer, men inte exakt vad. Däremot kan en se vad det får för effekt för karaktärerna, för vi vet ju hur de handlar efteråt. Jag har försökt att hålla mig så sparsmakad som möjligt med att värdera handlingens betydelse och bara beskrivit skeendet så tematiskt som möjligt.

Dessutom är ”musikaliska förändringar” ett ganska obestämt begrepp.

Tema, motiv, modulation, instrumentation, tempo, taktart, klangfärd, stil, genre, uttryck – praktiskt taget allt kan bidra till musikalisk förändring. Ibland kan det vara svårt att avgöra *vilken* av alla förändringar i en scen som utgör ett steg.²⁷

VAL AV ANALYSOBJEKT

Jag har valt tre stycken för analys av sångstämmorna:

Le Nozze di Figaro, ur akt 1, scen 1-3, av Wolfgang Amadeus Mozart²⁸

Rigoletto, ur akt 2, scen 12-14, av Giuseppe Verdi²⁹

The Pride of Character, scen, av Emil Roijer³⁰

MOTIV FÖR VAL AV ANALYSOBJEKT

Mozart och Verdi är utan tvekan två av de största operakompositörerna genom tiderna. Ska en undersöka beståndsdelarna i opera ligger det därför nära till hands att titta på hur de arbetade, och på resultatet av deras arbete.

²⁷ (Gefors, 2011), sid 82.

²⁸ (Mozart & DaPonte, 2001)

²⁹ (Verdi, 2000)

³⁰ Noter: Bilaga 1; Inspelning: Bilaga 2

Det finns givetvis fler kompositörer och fler operor som skulle behövas gå igenom i den här undersökningen för att få fram ordentliga resultat, men på grund av arbetets begränsade storlek har jag valt att inskränka mina undersökningar till dessa två.

Le Nozze di Figaro och *Rigoletto* är två av de mest spelade operorna på repertoaren, två av de mest välbesökta om en ska tro årsredovisningarna på Kungliga Operan, kommer från två skilda epoker, behandlar två väldigt olika teman och representerar två olika genrer: *Le Nozze di Figaro* är en komedi om kärlek och intriger, med klassklyftor som underliggande drivkraft. *Rigoletto* är en tragedi om hur den maktfullkomlige härskaren krossar allt i sin väg.

Jag har valt att titta på två klassiska operor, som både sångare och publik verkar tycka bra om. Det finns med andra ord ingen som helst kontrovers med att studera dessa verk. Det skulle varit intressant att titta på nyare verk, både ur den delen av repertoaren som spelas i Sverige men som publiken sviker eller på helt nyskrivna verk, för att undersöka om det finns strukturella likheter/skillnader och hur de ser ut. Det skulle vara intressant att få se vidare akademiska arbeten i ämnet.

För att ändå poängtera skillnaderna mellan operorna har jag valt att analysera scener ur två helt olika skeden i det dramatiska skeendet. Givetvis finns det likheter också: Båda operorna drivs framåt av kärlek och hat och av statusskillnader mellan rollkaraktärerna.

Ur *Le Nozze di Figaro* tittar jag närmare på inledningsscenen fram till och med Figaros första aria *Se vuol balare*. Det är inledningen, där vi får träffa två av huvudpersonerna, Figaro och Susanna, för första gången och operans huvudintrig, eller huvudproblem, presenteras. Figaro och Susanna ska gifta sig samma dag, och har fått ett rum i slottet som ligger mellan Greven och Grevinnans rum. Figaro tycker att det är väldigt praktiskt, medan Susanna anar oråd eftersom hon vet att Greven egentligen är ute efter att skicka bort Figaro och sen obemärkt kunna smyga in till Susanna på nätterna. När hon berättar det för Figaro tror han först henne inte; Figaro och Greven är ju gamla vänner, men inser sedan att hon har rätt. Han blir då rasande och utbrister i arian *Se vuol balare*, där han förklarar krig mot greven.

Som kontrast har jag ur *Rigoletto* valt tre scener ur akt två: Hovnarren Rigoletto, i tjänst hos Hertigen av Mantua, upptäcker att hans dotter Gilda har blivit bortrövad av Hertigen och kommer till slottet för att med alla tillgängliga medel befria henne. Det är alltså en bra bit in i handlingen där vi är väl förtrogna med alla inblandade och tumskrubarna har börjat dras åt. Han kommer dit och försöker först tyst att luska ut hur mycket hovmännen vet, vem som är

ansvarig och var Gilda är. När han får reda på att Gilda är inne hos Hertigen blir han utom sig och befaller först rasande och med pondus att få tillbaka sin dotter, men i takt med att hovmännen nekar honom sinar hans kraft, och till slut ber han på sina bara knän. När sen Gilda kommer utrusande ur Hertigens sovrums berättar hon om vad som hänt henne; hur hon träffade Hertigen i kyrkan och trodde att han var en fattig student, och hur hon sedan blev bortrövad och våldtagen. Rigoletto tröstar sin dotter.

I scenen förekommer även hovmännen Marullo, Borsa, Ceprano, ytterligare onamngivna hovmän, och en page, men fokus i analysen kommer ligga på Rigoletto och Gilda.

The Pride of Character är en fri bearbetning av *Who's Afraid of Virginia Woolf?* av Edward Albee. Hans pjäs handlar om George och Martha, ett medelålders par i 50-talets USA. De har en väldigt laddad relation med bitande verbala strider, fastän de båda är tydligt känslomässigt beroende av varandra. En kväll, efter en fest på universitetet, där George arbetar som historieprofessor och Marthas pappa är rektor, bjuder de hem ett yngre par som blir indragna i George och Marthas sarkastiska lekar. I en scen i akt 2 har George lekt en sarkastisk lek med gästerna, som därefter upprörda lämnat rummet. Kvar är George och Martha i en bitter uppgörelse som leder till att de kastar de få hämningar, spelregler och betänkligheter de dittills haft över bord och ger sig in i totalt krig med varandra. Jag har använt den scenen till att skriva *The Pride of Character*. Det är inte en egen opera, utan en fristående operascen. Den har egentligen ett väldigt specifikt syfte, nämligen att prova att skriva en operascen utan könsbestämda karaktärer. Det kommer sig utav att teaterscenen länge, och med betydligt större lätthet än operan, kan rollbesätta en kvinna till att spela en roll ursprungligen skriven för en man och vice versa. Av sångtekniska skäl är det inte så lätt inom operan. Vissa roller är helt enkelt inte sångbara för det andra könet. Det jag var intresserad av primärt var alltså att se om det gick att skriva opera utan att definiera röstlägena mer än till hög eller låg, och lyrisk eller dramatisk. Jag valde *Who's Afraid of Virginia Woolf?* som libretto av två anledningar. Dels för att Albee har skapat två väldigt tydliga men samtidigt mångbottnade karaktärer, som är djupt engagerade i sin situation. Dels för att könsrollerna där var så otroligt tydliga, att det skulle vara intressant att sätta upp den med rollerna ombytta. Men det är alltså inte det jag ska titta på i den här uppsatsen.

Det finns en praktisk likhet mellan de här scenerna som gör dem lämpliga för jämförelse, nämligen röstlägena:

Figaro (basbaryton) och **Susanna** (subrett)

Rigoletto (dramatisk baryton) och **Gilda** (lyrisk koloratursopran)

John/Jane (kavaljersbaryton/lyrisk mezzosopran) och **Martha/Martin** (lyriskdramatisk sopran/dramatisk tenor)

Figaro-Susanna ligger en aning lägre än både Rigoletto-Gilda och John/Jane-Martha/Martin, men det inbördes förhållandet är relativt lika och jag anser att de är tillräckligt jämförbara partier.

Eftersom jag endast analyserar sångstämman har jag valt att utesluta orkestersatsen och endast titta på klaverutdragen. *The Pride of Character*, som ursprungligen är skriven för orkester, fick jag därför skriva om till klaverutdragsform. I den processen har jag insett hur mycket information som finns i en orkestersats som aldrig når klaverutdragen. Klaverutdrag har visat sig vara en grov förenkling av en opera.

TEORI

TIDIGARE FORSKNING

Tonsättaren Hans Gefors avhandling handlar delvis om skillnaden mellan konstmusik och musik till handling. Musikprofessorerna Abbate & Parker har skrivit om vad som definierar opera som konstform, och skriver ofta om sången som medel för dramatiska uttryck, och därigenom alltså ett dramatiskt verktyg. Musikhistorikern Carl Dalhaus skriver om att ställa musiken, och framförallt musikens form, i relation till de rådande idéerna om dramatik³¹, men mig veterligen finns ingen forskning som direkt binder samman sångstämmor med dramatik. Jag är således ute på ganska outforskat vatten, vilket är anmärkningsvärt eftersom tanken att sång och dramatik hänger ihop väcktes i slutet på 1500-talet.

³¹ (Dalhaus, 1989) sid 110.

EMPIRI/EGEN UNDERSÖKNING

TERMER

Dessa faktorer har jag tittat på för att analysera sångstämman:

Sångarens tonhöjd har jag delat upp i *lågt läge*, *mellanläge*, *högt läge* och *höjdtoner*. Jag har valt att inte klarare definiera tonhöjderna på de olika lägena, av några olika anledningar.

Dels för att fackindelningen av styckena är något godtycklig. Gilda sägs traditionellt sätt vara en lyrisk koloratorsopran, men skulle även kunna gestaltas av lyriska sopraner, dramatiska koloratorsopraner och möjligen spintas³².

En annan faktor som gör det komplicerat att ange exakta tonhöjder är att stämningen har ändrats genom åren, och de faktiska tonhöjderna därigenom varierat rätt kraftigt. Ett A4 under 1700-talet kunde sträcka sig mellan 400 och 450 Hz, och den rådande tonhöjdsanarkin fick den franska regeringen att införa en lag 1859 som definierade ett A4 till 435 Hz.

Jag vill inte heller riskera att hamna i en diskussion om olika röstlägens register. Sångpedagogen och författaren till en uppsjö böcker om sångteknik, Richard Miller, definierar till exempel en Verdibaryton som en baryton med ett passaggio mellan Bb3-Eb4.³³ Alla sångare vet att det inte riktigt är så enkelt, men jag skulle ändå kunnat ha valt den definitionen på *högt läge* för att ha en lätt avgränsad ton att leta efter. Passagiot är en del av röstläget när sångaren når ovanför sitt normala talläge, i alla fall manliga sångare, så det hade varit en passande plats att lägga skillnaden mellan *högt läge* och *mellanläge*. Allt under är *mellanläge* och allt ovanför är *högt läge*. Tyvärr är det inte riktigt så enkelt. Det finns fler faktorer att ta hänsyn till i bestämmandet om en verkligen behöver gå upp i passagiot eller inte, och hur en väljer att behandla tonerna i passagiot.

Jag har alltså utelämnat den diskussionen och definierar istället tonhöjderna på en mer glidande, och i vis mån överlappande, skala.

Mellanläge: i sångarens mellanläge har en störst möjlighet att nyansera och förändra klangen.

Lågt läge: i sångarens låga läge blir tonerna svagare, och därför minskar möjligheterna att färga tonerna och fortfarande nå ut i salongen över orkesterklangen.

³² *Spinta*, kallas även *soprano spirito lirico* eller Jungelich dramatischer Sopran. Röstfack mellan lyrisk och dramatisk sopran.

³³ (Miller, 2008)

Högt läge: i sångarens höga läge blir tonerna starkare eftersom det är mer ansträngande att producera ljudet. Det minskar också möjligheten att nyansera och förändra klangen, och texten riskerar att försvinna.

Höjdtton: enskild ton i övre delen av röstläget.

Linje: längden på den musikaliska sångfrasen. Ju kortare linje, desto mer lättsjunget och desto mer likt tal. Omvänt blir en lång linje mer olik tal och därför mer poetisk, abstrakt eller ambivalent.

Tempo: hastigheten på stycket vid given tidpunkt.

Man skulle kunnat använda sig av fler termer att analysera med, som t.ex. intervallstorlek, rytmiken i sångstämman och dynamik. Jag har dock fått begränsa mig, och valde därför en analysfaktor som var vertikal, *tonhöjden*, en som var horisontell, *linjen*, och en som var mer allmänmusikalisk, *tempot*.

RESULTAT

LE NOZZE DI FIGARO - AKT 1, SCEN 1-3

Takt	Handling	Sångstämma
No.1 20-30	Le Nozze di Figaro börjar med att Figaro mäter ut platsen där hans och Susannas bröllopsäng ska stå. Det är hans bröllopsdag, så någon sorts nervositet finns det nog, men just nu är han fullt upptagen med att mäta ut en säng.	I mellanläget, utan några linjer. Bara enkla, korta konstateranden: ”cinque”, ”dieci” o.s.v.
30-88	Susanna verkar mer uppe i varv över den stora dagen än Figaro (och över sin nya hatt). Figaro faller in så småningom i samma stil som Susanna.	Mer variation i tonhöjd, men fortfarande i ett bekvämt mellanläge.
Recitativ	Figaro berättar för Susanna att Greven har avsatt ”det bekvämaste rummet i hela slottet” för dem. Susanna vill inte ha det,	Mellanläge för båda. Inga linjer alls, eftersom det är recitativ.

	men vill inte riktigt berätta varför.	
No.2 1-39	Figaro berättar för Susanna hur smart han och Greven har tänkt: I det här rummet kan Susanna snabbt var hos Grevinnan när hon plingar med sin klocka, och Figaro kan vara snabbt på plats hos Greven när han plingar.	Fortfarande bekväm, men med lite längre linjer och ungefär en hel ton högre än första duetten. Dessutom spänner den över ett större register, eftersom Figaro härmar ringklockor av olika slag.
40-68	Susanna blir irriterad, eftersom hon inte alls tycker att förslaget är smart, utan uselt, eftersom hon fruktar att Greven ska våldta henne.	Hon börjar lite insinuant högre än förra duetten, för att sen lugna ner sig och härma Figaros stämma. Men när irritationen blir för stor byts den mot några fräsande F5.
69-82	Figaro försöker lugna Susanna (och sig själv).	Lägre och lägre ner till ett Bb2.
83-144	Susanna är fortfarande irriterad, men vill förklara varför hon anklagar Greven så, om Figaro kan låta bli att vara så misstänksam. Figaro däremot kan inte låta bli att vara orolig över vad han kommer att få höra om sin gamle vän Greven.	Susanna i samma läge och med samma linjer som förut. Figaro däremot ligger i nedre mellanläget, mot lågt läge. Hans fraser har stundtals kortats av till att vara en tredjedel så långa som Susannas.
Recitativ	Susanna förklarar att Greven tänker skicka bort Figaro för att kunna förföra/våldta Susanna, och hon lägger fram sina bevis.	Ganska låg, nästan normal samtalston. Däremot har Figaro ett Eb4 (övre mellanläge), när han utbrister ”oh birbante!” om Basilio. Inga linjer.
Recitativ	Figaro blir lämnad ensam och tänker över situationen	Fortfarande samtalston, men längre linjer än förut.
No.3 1-63	Arg på greven bestämmer sig Figaro för att hämnas och lura Greven. Han sjunger att om greven vill dansa så är minsann inte Figaro den som tackar nej.	Det här är de längsta linjerna Figaro har i början av akt 1. Arian börjar ganska lågt och undertryckt, i form av en menuett (Allegretto). Men Figaro klarar inte trycket och

		utbrister i ett par höga F4 och Eb4.
64-103	Han beskriver mer explicit vad han ska göra.	Tempot ökas till ”Presto”. Linjerna är ungefär lika långa som förut, men spänner över större intervall.
104-131	Slutligen återgår han till den mer hotande, tryckande menuetten.	Tempot går tillbaka till menuetten, och Figaro upprepar de inledande takterna igen.

RIGOLETTO - AKT 2, SCEN 12-14

Takt	Handling	Sångstämma
No 12 1-8	Det är morgon. Rigoletto kommer till Hertigens slott. Han låtsas oberörd, och trallar förstrött.	Extremt korta fraser, från högt till lågt mellanläge. Låter nästan nynnande eller trallande, fast i moll. Tempot är ”Allegro assai moderato”. Trall-temat kommer tillbaka flera gånger under scenen.
9-47	Han pratar dels med sig själv, dels tillsynes artigt med hovfolket, och försöker utröna var hans dotter är. Han frågar efter Hertigen, och hovmännen säger att han fortfarande sover. Det kommer en page och säger att han såg Hertigen alldeles nyss. Hovmännen kör undan pagen.	Lite längre fraser, i bekvämt mellanläge. Hovmännen fungerar i det här sammanhanget som körstämmor, och Marullo, Ceprano och Borsa har alla enkla fraser i mellanläget. Pagen likaså.
48-64	Rigoletto förstår att Hertigen inte alls sover, och att Gilda är därinne med honom. Han konfronterar hovmännen och kräver att få tillbaka sin dotter.	Längre linjer, övre mellanläget, som går upp mot högt läge på ”Io va mia figlia!” Tempot ökar till ”Allegro vivo”
65-76	Hovmännen, som trodde de fångat Rigolettos älskarinna, är tillfälligt mållösa, och Rigoletto hamnar i överläge. Han hånar dem och befäller dem att låta honom gå in	Korta fraser, omväxlande mellan lågt mellanläge (Eb3-Fb3) och högt läge (Eb4).

	till Hertigen. Hovmännen ställer sig i vägen.	
77-92	Rigoletto skäller ut hovet, och försöker skrämman det till lydnad.	Korta men kraftfulla fraser, som sträcker sig mellan Eb4 och Eb3. Tempo: "Andante mosso agitato".
93-98	Han befäller skrikande att de ska öppna dörren.	Hela stycket sjungs på ett C4, en ton som är väldigt, väldigt lätt att göra mycket ljud på för en Verdibaryton.
99-102	Han förstår att det inte går, att alla är emot honom. Hans kraft är slut och han flämtar.	Också det här paritet sjungs nästan uteslutande på ett C4, men fraserna är ytterst korta, utmattade och fragmentariska.
103-113	Rigoletto vädjar till sin vän Marullo om hjälp, men inser snart att han inte får någon.	Börjar med långa fraser, som blir kortare och kortare, lägre och lägre ju mer hans inser att han inte får någon hjälp. Tempot sjunker något: "meno mosso".
114-123	Han vädjar gråtande till hovmännen om förlåtelse och nåd för sitt utbrott...	Långa linjer i högt läge, som låter gnidande, kvidande. Går i princip aldrig lägre än Ab3.
124-slut	...och ber om att hovmännen ska ha förbarmade och ge tillbaka hans dotter.	Kulmen på arian, med flera höjdtöner (F4 och Gb4).
Scen 13 1-29	Gilda kommer in, Rigoletto möter henne. Han säger att de inget har att frukta längre, men frågar varför hon fortfarande gråter. Hon säger att hon har förlorat sin heder, och Rigoletto utbrister i ett "O Cielo!" [O himmel!].	Båda ligger i övre mellanläget. Korta fraser. Enda höjdtönen är Rigolettos "O Cielo!" på ett F4. Tempot går upp till "Allegro assai vivo ed agitato"
30-33	Gilda ber om att få vara ensam med sin pappa.	Lågt läge, allt på ett G4.
34-62	Rigoletto befäller hovmännen att försvinna, och hovmännen tycker det är bäst att iakttä	Det mesta ligger på ett C4, otäckt likt Monterones förbannelse i akt 1.

	från lite längre håll och drar sig tillbaka.	Hovmännen har korta fraser i bekvämt läge.
No 14 1-6	De är ensamma och Rigoletto ber Gilda berätta vad som hänt. Gilda ber om styrka från Gud och börjar berätta.	Rigolettos första replik är i lägre mellanläget. Gildas bön om styrka börjar i övre mellanläget men rör sig neråt mot lågt läge.
16-47	Gilda berättar att varje gång hon gick i kyrkan var där en ung man som iakttog henne, och hans ögon talade till hennes hjärta.	Mellanläge, långa linjer. Det kommer två stycken A5 också, som får betraktas som övre mellanläge, ett på "ögon" och ett på "kärlek". Tempot sjunker till "Andantino".
48-57	Hon berättar vidare hur hon blev bortförd.	Melodin stiger till övre mellanläget och slutar med kraft på ett A5, i detta fall en höjdtön.
57-69	Rigoletto ber till Gud att vanäran bara ska drabba honom och inte hans dotter.	Övre mellanläget, mellan Ab3 och F4. Långa linjer. Tempot stiger: "Più mosso".
70-74	Mer och mer orkeslöst och uppgivet pratar han om att allt har gått sönder.	Korta fraser, lägre och lägre.
75-103	Vänder sig till Gilda och tröstar henne. Gilda blir tröstad.	Rigoletto ligger på långa linjer i ett högt mellanläge. Gildas linjer är korta, ofta bara en L2 som intervall mellan tonerna. Högt mellanläge, fast med plötsliga språng mot höjdtöner på Bb5. Tempot sjunker igen: "Più Lento".

THE PRIDE OF CHARACTER

Takt	Handling	Sångstämma
1-16	Båda pika varandra. Sarkastiskt och elakt.	Korta linjer i mellanläge.
17-24	J anklagar M för att bara M får ha roligt.	Medellånga linjer, som spänner över hela registret. Högt tempo.
25-40	J ironiserar, och påstår lismande att J gjorde allt för Ms skull. Det övergår sen i en ångande och stönande provokation.	Högt läge. Lyriskt och serenadlikt. Långa linjer och ganska långsamt tempo. Sedan mellanläge som sakta stiger och accelererar mot höjdpunkten på E#.
40-43	M försvarar sig, och försöker kontra med att J gjort bort sig. J ironisk.	Korta linjer, högt mellanläge för båda. Högt tempo.
44-58	J tar upp sin torra, pratsamma nästan akademiska ton igen tills M blir tillräckligt provocerad för att avbryta.	Mellanläge, ganska korta linjer. Tonhöjden stegras och linjerna blir längre efterhand som J blir mer anklagande. Tempot sjunker.
58-64	M avbryter, och kontrar med att säga att J minsann visste vad hen gav sig in på när hen gifte sig med M. J förnekar.	Ms utbrott är högt, Ab och G#, medan Js svar är lågt och linjelöst.
65-70	M provocerar J.	Korta linjer, högt läge. Tempot stiger.
71-79	De hotar varandra och hittar på nya saker att hota varandra med hela tiden. Slutar i Js triumfatoriska påhitt att hen ska få M inlagd på mentalklinik.	Korta, ganska låga fraser. Stegras. J sista är något längre, och den sätter också punkt för den delen av scenen.
80-103	M är förvånad/arg, J fortsätter lugnt att utveckla sin inläggningsidé. M försöker kontra, men känslorna tar över, och Ms sarkastiska skal bryts.	Först har vi Ms förvånade/arga utrop (B-G#). J har ett lugnt tempo i talläge. Ms svar är en enda lång fras som börjar i mellanläget men sträcker sig ända upp till ett A.

104-137	M öppnar sig. Ett ögonblick av ärlighet där hen får förklara och försöka nå fram till J.	Övre mellanläget, fast det stundtals sträcker sig upp på höjdtoner på G# och Bb. Långa linjer. Långsamt tempo.
137-166	J blir provocerad av ärligheten, eller tar den för ett skämt. Det provocerar i sin tur M, och hen hotar till sist med att avsluta hela deras spel i katastrof.	Långa linjer, men med en rörlighet som rör sig över större delen av registret. Ms sista ultimata hot stiger slutligen till scenens högsta ton; ett B. Tempot stegras hela tiden.
167-171	Undertryckt och hotande enas de tillslut om det enda som de kan enas om: totalt krig.	Linjelöst och i lågt läge.

ANALYS OCH TOLKNING

Ett av de mest gemensamma och samtidigt mest anmärkningsvärda resultaten är den sparsmakade användningen av höjdtoner och extrema partier för sångarna. En kan också konstatera att de gånger de förekommer är det dessutom i exakt samma typer av partier, nämligen i känslomässigt intensiva partier där texten får stå tillbaka. Det är partier där rollkaraktärerna slutar att vara rationella och istället utbrister i utrop eller kraftuttryck. Utrop och skrik sker i lägen där ord inte når. Och om det sker på text, så är det text som inte är viktig för att vi ska förstå handlingen.

Både Mozart och Verdi ser till att det mesta av karaktärernas sångstämmor ligger i mellanläget. I Mozart möter vi två relativt lugna karaktärer så det är kanske inte så konstigt. Men även Figaro och Susanna får sina utbrott då och då (Susanna i andra duetten, Figaro i arian). De sjunger nästan uteslutande i mellanläget och bara ett fåtal gånger låter Mozart dem få använda några högre toner. Höjdtonerna i det här fallet är placerade dels som onomatopoetiska uttryck (No 2, takt 14), eller när känslorna blir för stora (No 3, takt 18). Figaros F i *Se vuol balare* är en höjdtön, medan samma ton hos Susanna, när hon skäller lite grann på Figaro i duetten innan, ligger i hennes övre mellanläge. Effekten blir inte lika känsloladdad som Figaros ”Si!”.

I *Rigoletto* är stämningen uppskruvad och känsloutspelen många och stora. Det är däremot intressant att se att Verdi är återhållsam med höjdttonerna, precis som Mozart. En skulle kunna tänka sig att Rigoletto skulle ha ett högre läge under ”Quella porta”, han skriker ju ändå åt hovmännen att öppna dörren. Till det tänker jag att det finns en instrumentell/musikalisk och en dramatisk anledning: Den musikaliska anledningen är att vänta med höjdpunkten till senare. Scenen har precis börjat och fastän tonspråket är häftigt vill tonsättaren inte ta udden av höjdpunkten. Den dramatiska anledningen är att Rigoletto fortfarande tror att han är i överläge och befäller med myndig stämma hovfolket att flytta på sig. Ett högre tonläge skulle eventuellt låta mer desperat och alltså signalera en svagare status.

Det mesta läggs i ett högt mellanläge, och bara vid ett fåtal tillfällen tillåts Rigoletto skrika ut sin ilska/smärta/frustration på höjdttonerna F och Gb. Han passerar även höjdtönen F när han ber till Gud (Ah, solo per me).

I *The Pride of Character* finns det fyra möjliga kombinationer av röster som kan spela scenen, och varje kombination kommer att inneha sina speciella klangfärger och betydelser. Men det finns trots det en del strukturella data att analysera.

Tonläget i scenen är högt redan från början, så utvecklingen från korta fraser mot långa linjer som finns i Figaroscenen är inte lika tydligt här. Det är också en scen som böljar betydligt mer, både i status och i tonläge, än Figaro. Likheter med Rigoletto är därmed större, eftersom scenerna handlar om situationer där saker ställs på sin spets.

Antalet höjdpunkter i *The Pride of Character* är större än i de båda andra scenerna: 18 stycken. På den tid scenen tar hinner den också skifta mellan perioder i mellanläget med kortare linjer, och längre linjer och högre tonhöjd oftare än *Le Nozze di Figaro* och *Rigoletto*.

De långa linjerna uppkommer på ställen där känslorna tar överhanden, och tonhöjden blir en aning högre (takterna 104-137 och 147-153 och 162-166). Höjdttonerna kommer, förutom i förutnämnda takter, på ställen där karaktärerna plötsligt utbrister något (takt 42, 58, 70 och 82). Det är alltså samtliga placerade på ställen där själva orden har mist lite av sin betydelse för karaktären, och känsloutspelet tar över. Det är dessutom nästan bara M som har höjdtöner. Av de 18 förekommande har J bara tre stycken, och två av dem ligger i scenens absoluta början.

Fraser i mellanläget med korta linjer i ett medellågt tempo förekommer 17 gånger. Merparten av dem är sansade repliker med ett rätt så direkt textligt innehåll (t.ex. takt 46, 47, 87-88), och de flesta sådana fraser står J för.


M är alltså mer känslostyrd än J, som i sin tur är mer kontrollerad än M.

Däremot är tendensen i hela scenen att varje nytt statusskifte börjar med kortare linjer och lägre tonhöjd för att sedan växa uppåt, antingen till klimax eller, betydligt oftare, för att bli avbrutet av en ny händelse.

Det kan också konstateras att riktigt låga lägen bara förekommer två gånger: i takt 63-64 och i de sista takterna av scenen. Js ”that is a desperately sick lie!” är en mörk förnekelse av ett faktum han vet är sant, och ”total war” är den mörkaste förbannelsen de kan sätta på sitt gemensamma liv.

Vad skulle hända med karaktären och känslolagret i en fras om en ändrade tonhöjden på den? Om takt 138 skulle sett ut så här:

Exempel 1.1 *mf* col canto a tempo



Oh, come off it. You are a monster.

Eller så här:

Exempel 1.2 *mf* col canto a tempo



Oh, come off it. You are a monster.

Exempel 1.1 placerar J i högt mellanläge och med en höjdtton (G) som startton. Det skulle, enligt ovanstående resonemang, signalera ett högt känsloutspel och en mer osäker individ. Exempel 1.2 i lågt läge. Till och med mycket lågt läge. Det skulle signalera antingen en nästan ondskefull njutning i Ms ärliga smärta i föregående steg, eller möjligen ett patologiskt ointresse. Dessutom ligger ett lågt G så lågt för en baryton att det kan finnas svårigheter att komma över orkesterns ljudbild. Som tur är har orkestern paus här. Mellanlägets B, som jag har valt, signalerar ett lågt känslomässigt deltagande, men med en tillräcklig höjd för att J ska kunna låta sarkastisk om hen vill.

En annan aspekt som blir tydlig här är hur dramat inte nödvändigtvis förs framåt av texten, utan av sångstämman och musiken. Inför den här uppsatsen har jag intervjuat tonsättarna Hans Gefors, Paula af Malmborg Ward och Jonas Forssell och alla tre har uttryckt svårigheterna med att arbeta med en för mångbottnad text:

Hon har allting egentligen som behöver finnas i en dramatisk text. Och vi har haft jättemycket diskussioner. [...] kan vi inte ta bort...? Kan vi inte ta bort lite här? Det blir för *mycket*.³⁴

Då får vi göra musikaliska prototyper, för jag måste vara så inihelvete tydlig med min musik när din text är så mångbottnad.³⁵

Om en text är för mättad, för god i sig, [...] vad ska *jag* ta mig till *då*?³⁶

Jag brukar säga att en helaftonsopera ska vara högst 40 sidor text, därför att annars måste man springa fram i texten. [...] Är det för mycket text, att bara löpa igenom texten med musik till kan i sig ta så lång tid att operaverket blir för stort, därför ska man vara mycket hård på att skära och skära och skära.³⁷

Librettot är en plan för musiken. Inte en direkt skiss [...], utan tanken på musik som ska göra helheten till en fantasieggande musikdramatisk upplevelse.³⁸

Erik Lindegren lär ha sagt: att göra ett operalibretto är att göra en buljongtärning av en oxe.³⁹

Jag tror man stirrar sig blind på ordet ”text”. Det är dramat, det är storyn som är viktig.⁴⁰

Om texten innehåller information om både *vad* och *hur* kan den bli för ”tjock”, och uttrycka för mycket. Mycket av handlingen i operan framgår av librettotexten, men inte *hur* den förs framåt. Där finns svaren snarare i sångstämman, eller möjligen i partituret.

³⁴ (Malmborg, 2012)

³⁵ (Malmborg, 2012)

³⁶ (Forssell, 2012)

³⁷ (Forssell, 2012)

³⁸ (Gefors, 2011) sid 8.

³⁹ (Gefors, Inspirationsmaterial, 2012)

⁴⁰ (Gefors, Inspirationsmaterial, 2012)

SLUTSATSER / AVSLUTANDE DISKUSSION

Det här arbetet är egentligen alldeles för begränsat för att en ska kunna dra några större slutsatser av det. Jag tycker ändå en kan säga att sambandet mellan sångstämman och ett dramatiskt innehåll är väldigt tydligt. Hade tonsättaren betraktat sångstämman rent instrumentellt så tror jag inte att vi hade sett samma korrelation mellan sångläge och dramainnehåll.

Det går inte att se exakt vad som händer eller exakt vilka handlingar som utförs. För det skulle det behövas att sångaren själv beskriver vad hen gör, eller att någon annan kommenterar förloppet. Men det konsekventa användandet av vokallinjen som ett dramatiskt verktyg för inre eller yttre aktion ger sångaren stora möjligheter för att bestämma passande sceniska aktioner.

Vidare kan en konstatera att text som är viktig för förståelsen av händelseförloppet sker i mellanläget för alla sångare i undersökningen. Mest tydligt är det hos Mozart, som använder recitativ för händelseförloppsintensiva partier, och låter duetterna och ariorna ha text som upprepas flera gånger. Effekten av längre linjer och ett högre tonläge blir att känslolinnehållet ökar.

I *The Pride of Character* exempel 1.1 och 1.2 ser en dessutom att förändring av tonhöjd förändrar det dramatiska innehållet. Jag vill egentligen inte gå in på någon djupare diskussion om vad som skulle hända med karaktärerna om en ändrade tonhöjder, men ämnet är alldeles för intressant, och ligger tillräckligt nära min ursprungliga frågeställning, för att helt utelämnas. Enligt min analys förändras innehållet i sångstämmorna radikalt om en ändrar tonhöjden. Det kan låta trivialt och enkelt, men en så liten skiftning som en helton upp eller ner förändrar karaktären på sången avsevärt och bär plötsligt med sig helt andra känslor och associationer, och inte bara en instrumentell funktion. Det vore intressant att se vidare undersökande/akademiska arbeten inom denna frågeställning.

Vidare kan en alltså definiera två tydligt åtskilda funktioner för sångstämman: bärare av händelseförloppet och bärare av rollkaraktärens känslor. De finns båda samtidigt i sångstämman, men proportionerna kan ändras i takt med att dramat framskrider. Ett högt händelseförloppsvärde förutsätter ett lågt känslovärde för att vi ska uppfatta de mer tekniska

bitarna i operan. Ett lågt händelseförloppsläge ger utrymme för ett högt känsloläge och ett mer extremt tonläge.

För mig som sångare känns det väldigt tydligt att text i olika röstlägen betyder olika saker, och det ger upphov till olika handlingar eller undertexter på en scen. Den här undersökningen har visat att de stora musikdramatikerna Verdi och Mozart har använt sig av sångstämman just på det sättet.

Den genomgående frågan har varit ”Vad karaktäriserar en sångstämma inom opera?”. Jag har tittat på i vilket sångligt register sångaren befinner sig vid olika känslolägen, och kan konstatera att ett lågt känsloläge ger upphov till ett lågt register med relativt mycket text. Omvänt kan konstateras att ett högt känsloläge oftast ger upphov till ett högt röstläge, men inte alltid.

Ett högt känsloläge kan fortfarande innehålla mycket text, men då får texten ge vika för känslan, av två anledningar: Dels försämras den rent faktiska texthörbarheten i höga lägen, men kanske ännu viktigare är att en mänsklig röst i ett högt läge uttrycker en mer extrem känsla i större utsträckning än i ett lågt läge. Det går helt enkelt inte att låta lugn i det övre registret. Försöker en låta lugn i ett högt läge får det antagligen motsatt effekt.

Sångstämman definierar alltså, till stor del, känsloläget, och därigenom rollkaraktärens handlingar. Det i sin tur driver dramat framåt och häri ligger min tydligaste slutledning. Verdi och Mozart är inte bara medvetna om vad deras rollkaraktärer känner eller säger, utan även vad de *gör*. En rollkaraktär på en scen måste ha en scenisk aktion. En dramatisk text måste alltså ha plats för *både* musik och aktion, och musiken måste tjäna *både* texten och den sceniska aktionen. Den sceniska aktionen har sin grund i texten och musiken, men kompletterar de båda andra två och skapar upphovet till aktionen i sången, och genom sångaren visualiseras dramat på den fysiska scenen.

LITTERATURFÖRTECKNING

- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A History of Opera - the Last 400 Years*. London: Penguin Books Ltd.
- Adler, S. (2003). *The Study of Orchestration*. New York: Norton.
- Aristoteles. (1994). *Om diktkonsten; ny översättning av Jan Stolpe*. Göteborg: Anamma.
- Bartov, M. (den 25 oktober 2012). Inspirationsmaterial. (E. Roijer, Intervjuare)
- Berlioz, H. (1905). *Treatise on Instrumentati, revised by Richard Strauss*. New York: Kalmus.
- Dalhaus, C. (Vol.1 Nr.2 1989). What is musical drama? *Cambridge Opera Journal* , ss. 95-111.
- Den Mänskliga Teatern, Sveriges Television* (1988). [Film].
- Forssell, J. (den 11 mars 2012). Inspirationsmaterial. (E. Roijer, & G. Ågren, Intervjuare)
- Gefors, H. (den 10 juni 2012). Inspirationsmaterial. (E. Roijer, & G. Ågren, Intervjuare)
- Gefors, H. (2011). *Operans dubbla tidsförlopp - Musikdramaturgin i bilradiooperan "Själens rening genom lek och skoj"*. Lund: Lunds Universitet.
- Malmborg, P. a. (den 04 april 2012). Inspirationsmaterial. (E. Roijer, & G. Ågren, Intervjuare)
- McKee, R. (2005). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Methuen Publishing.
- Miller, R. (2008). *Who is a baritone? Who a bass-baritone? Who a bass?* New York: Oxford University Press.
- Mozart, W. A., & DaPonte, L. (2001). *Le Nozze di Figaro, klaverutdrag, KV 492*. Bärenreiter.
- Rimsky-Korsakov, N. (1922). *Principles of Orchestration*. Berlin: Editions Russes de Musique.
- Ringer, M. (2006). *Opera's first master: The musical dramas of Claudio Monteverdi, vol 1*. Pompton Plains, USA: Amadeus Press.
- Rumjantsev, P. (1993). *Stanislavskij repeterar Rigoletto*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Verdi, G. (2000). *Rigoletto, klaverutdrag*. Ricordi.

BILAGOR

Bilaga 1 - *The Pride of Character* – Klaverutdrag av scen.

Bilaga 2 – inspelning av *The Pride of Character*

Bilaga 3 - Sammanställning av nyskriven svensk opera i Sverige 2000-2012