

PASSIONSFÖRESTÄLLNING I – P I

Eva Nässén

I det första delprojektet, **P I**, var passionsbegreppet centralt för min undersökning. Projektet genomfördes i mars 2006 med en grupp studenter på operautbildningen vid Högskolan för scen och musik. Göran Karlsson medverkade som cembalist och deltog även i det musikaliska instuderingsarbetet. Syftet med delprojektet var att finna den dominerande passionen i enskilda sånger från 1600-talet och undersöka röstliga och gestiska/kroppsliga uttrycksmedel för att förkroppsliga – *embody* – dessa passioner.

Valet föll på följande sånger:

Claudio Monteverdi: *Quel sguardo sdegnosetto* (1632):
grundaffekt: energi och passionerad kärlek

Luigi Rossi: *La Gelosia* (1646):
grundaffekt: förtärande svartsjuka

Claudio Monteverdi (1632): *Et è pur dunque vero*:
grundaffekt: patologisk svartsjuka

Claudio Monteverdi (1632): *Ardo e scoprir*:
grundaffekt: brinnande kärlek i kombination med hämmande blyghet

Henry Purcell: *Mad Bess (Bess of Bedlam)* (Orph.Brit. 1698): grundaffekt: galenskap

Giulio Caccini (1602): *Sfogava con le stelle*:
grundaffekt: upphöjt lugn och resignation

Claudio Monteverdi (1632): *Bel pastor*:
grundaffekt: hat.

För att komplettera sångernas affekter och samtidigt använda ett musikdramatiskt avsnitt som omfattade hela ensemblen valde jag delar ur *L'Orfeo*:

Claudio Monteverdi: ur *L'Orfeo* (1607), akt II:
grundaffekt: bottenlös sorg och förtvivlan.

Idén att framföra sånger som musikdramatik kom ur min strävan att undersöka hur affekter kan utföras och låta dem utgöra eller ligga till grund för själva gestaltningen, både den musikaliska och den sceniska. Jag letade efter sånger med en tydlig grundaffekt och där man kan utläsa kompositörens tanke i de musikaliska uttrycksmedlen. En sång på tre-fyra minuter har ett koncentrerat uttryck och kondenserad handling som man känner igen i senare perioders romanser, och passade därför mina syften bättre än operaarior. Jag utgick från musikaliska affekter, harmonik och melodik och försökte förstå hur kompositörerna tänkte när de tonsatte texterna. Mitt syfte var inte att sträva efter "autenticitet" ur uppförandepraktisk synvinkel av bland annat av det skälet att sångerna var lösryckta ur sina sammanhang. *Sfogava con le stelle* sjöngs till luta troligen av ibland andra Caccini själv i kammarmusikaliska sammanhang, och sångerna av Monteverdi för olika rösttyper ingick i samlingen *Scherzi musicale* från 1632 och uppfördes i okända sammanhang. Det går inte heller att arbeta med exakt samma uttrycksmedel i Monteverdi som Purcell eftersom de skiljer sig åt genom olika tidsperioder länder, språk och traditioner. Den enda autenticitet som skulle vara möjlig att uppnå var att söka efter den enskilda sångarens egen uppfattning av äkthet eller – varför inte – känsla av realitet. Gemensamt är däremot sångernas starka, känslomätade innehåll.

Det finns många skäl, bland annat med hjälp av ikonografiska källor, att anta att sångare på 1600-talet även utanför operascenen använde gestik, främst imitativ och expressiv, såvida han/hon inte spelade och

sjöng samtidigt, på plats vid sidan av ackompanjatören. *L'Orfeo* var från början ämnad att uppföras sceniskt och själva den musikdramatiska grundidén lyfter också fram både handling och utförande på ett annat sätt jämfört med sångerna.

Mitt arbete gick ut på att fundera över passionernas framställningssätt och renodla den passion som var den bärande genom varje sång. Ingen av kompositionerna är dock endimensionell, vilket blev tydligt allt eftersom arbetet framskred. Jag prövade olika former för förställningen som helhet och kom fram till att den skulle byggas som en progression i känslor, mot ett slags undergång, som kulminerade i det sorgtyngda avsnittet ur *L'Orfeo*.

Instudering

Eftersom jag under ca 15 år gjort ett flertal projekt med gestik som involverat studenter var jag beredd på de problem som studenterna skulle brottas med. Unga sångare är ovana vid den tidiga barockstilen där texten både är utgångspunkten för musiken och likvärdig med den. Dagens operateknik lägger visserligen stor vikt vid textens uttal, innehåll och undertext, men centralt för operasång är den burna, öppna sångtonen, vilket är diametralt motsatt till den tidiga barocktekniken, där man snarare utgick från tal och taltonen. Detta påverkar själva inställningen till texten och textbehandlingen. Nästa svårighet är den musikaliska stilen med en förrädisk enkel melodik, ovana harmonier och rytmiseringar och ett ackompanjemang som utgår från generalbasen.

Mitt i detta gäller det att hitta och förstå affekterna, dvs. meningen med själva kompositionssättet, och att hitta färger i röstklngen som kan uttrycka affekterna. Därefter eller helst samtidigt måste man känna in i kroppen vilket yttre uttryck som kan motsvara den inre känslan, dvs. att hitta den fysiska gestik som motsvarar den musikaliska och som är inkomponerad av kompositören. Gestiken var i hög grad formaliserad

och byggde på en kulturell överenskommelse, som inbegrep kroppsuppfattning och kroppsspråk. I arbetet ingick att se på bilder från tiden och härma de avbildade kroppshållningarna och gesterna, eftersom det ger inspiration och nya insikter att med sin egen kropp utföra bestämda rörelser med bestämt känslomässigt innehåll och uttryck. Här använde jag mig bland annat av Bulwers *Chirologia - Chironomia* från 1644. En annan viktig anledning till att använda imitation som metod är att imitation var grundläggande för skådespelarkonsten på den här tiden, eftersom själva utförandet väcker de känslor som rörelsen förknippas med¹.

Ytterligare en anledning – vilket verkar vara en paradox – är att få varje sångare att uppleva sig vara unik genom att göra gestiken till sin ”egen”, som ett naturligt sätt att uttrycka och röra sig på. Men eftersom alla människor är olika måste rörelser anpassas individuell, vilket öppnar för arbete med improvisation med utgångspunkt i de givna förutsättningarna.

Som led i träningen övade vi gestik bland annat för ”hot” och ”avvärjande av fara” i olika riktningar och att bilda tablåer med olika teman. Dessa övningar var för det mesta mimiska. Jag använde även improvisation som metod genom att låta studenterna använda spontan kroppsspråk som förberedelse eller som upplösning av spänningar när någon körde fast, vilket visade sig vara en praktisk arbetsmetod. Jag utgick därefter ofta från spontan gestik och prövade tillsammans med studenterna hur ett sådant, ibland flyktigt, uttryck kunde omvandlas till ett konstnärligt, medvetet uttryck som kunde upplevas som ”äka” utan att samtidigt förstöras.

Den fysiska gestik som föddes spontant ur texten och som verkade ligga den affektbärande musikaliska gesten närmast användes som utgångspunkt, eftersom den spontana gesten föds ur en människas erfarenhets-

1. I enlighet med resultaten av min forskning föder rörelser och kroppsställningar motsvarande känslor, men de vetenskapliga bevisen för detta upptäckte jag inte förrän under arbetet med nästa projekt, P II

och kunskapsbank och ligger inbäddade i metaforer – dvs. är *embodied knowledge*. McNeills undersökningar av spontan gestik visar en grundläggande likhet med den retoriska och som jag tolkar som en av anledningarna till retorikernas envisa upprepande av *chirologia* som grund för *chironomia*, dvs. lagen/naturen först, därefter konsten. En spontan gest är uppbyggd i tre steg på samma sätt som en retorisk med förberedelse, genomförande och avslutning. En annan likhet är att slaget, själva genomförandet, faller på den viktigaste stavelsen eller viktigaste ordet i meningen. Gesten är kopplad till ord oavsett om den är spontan eller konstnärlig – abstrakta tankar åtföljs inte av gester. För att en tanke ska följas av gest måste tanken vara ordbunden, ungefär som när vi tyst repeterar ett tal vi ska hålla. För känslor gäller det omvända, dvs. känslor måste visas i kroppsspråk för att kunna speglas i en mottagare och kommuniceras utan ord.

Gestik är nära kopplad med viljan och det är intressant att jämföra gesters tredelade uppbyggnad och indelning med Ricoeurs indelning av viljan: jag vill = beslut, rörelse = jag rör kroppen och, som tredje steg, jag medger. Enligt Ricoeur drivs man av passion i betydelsen begär och inom teatern arbetar man med passionen som drivkraft. Även här utgår man från tre steg: vad vill du – vilka hinder har du – hur uppnår du det du vill. Gester måste dock inte nödvändigtvis ha denna betydelse eftersom narrativa gester kan användas utan att den som berättar själv omfattas av viljan eller begäret som illustreras.

Skillnaden i utförande ligger med andra ord inte i gestikens ursprung utan i det sammanhang som den uppträder i. Inom scenkonsten ser man tydliga skillnader mellan talad teater och musikdramatik. Eftersom musik tar längre tid än tal, även i snabba recitativ, tar även gestiken längre tid att utföra i opera jämfört med teater. Musiken styr till viss grad gestiken eftersom en medveten tonsättare komponerade det känslomässiga innehållet och underlättade för sångaren att hitta ett

adekvat kroppsspråk. Opera tillåter eller rent av förutsätter också kroppsrörelser i annan utsträckning än i talteater eftersom sångaren ofta måste förbereda långa fraser, vilket innebär mer eller mindre medvetna eller ofrivilliga andningsrörelser. Inom modern teater arbetar man bl.a. med att kunna tala direkt, dvs. utan synlig förberedelse, vilket är en diametralt motsatt inställning till förberedelse jämfört med barockens, där aktörens förberedelse även tjänade som förberedelse av publiken.

Tolkning – konstnärliga val

Quel sguardo är en glad och energisk sång som ansluter sig till den gängse höviska och skämtsamma sångtraditionen med en grym och avvisande älskarinna och den trånande älskaren. Hon anklagas för att ha ögon som skjuter förgiftade pilar i hans hjärta, han håller på att dö men räddas av ett leende. Tempot är snabbt och Monteverdi använder uppåtgående koloratur och en blandning av jämn taktart och tretakt på ett dansant sätt. Sångaren måste utstråla triumferande glädje, vitalitet och lekfullhet och kan låtsas skjuta av pilar från en imaginär pilbåge. Gestikens karaktär är snabb och utåtriktad.

I *La Gelosia* föreställer sig sångaren svartsjukan som en orm som försöker krypa in i hans hjärta och förgifta det. Tempot är långsamt och koloraturen slingrar på ett mycket illusoriskt sätt. Sångaren måste kunna se ormen för sitt inre öga och samtidigt visualisera den för publiken med både indikativ och imitativ gestik. I källor från 1600-talet uttyds imitativ gestik träffande *to bring before the eyes*². För att visa vilka hans känslor är – skräck, avsky osv. – måste han använda expressiv gestik. Alla de tre kategorierna av gestik använder händerna men verktygen för den expressiva är främst ögonen, ansiktsuttrycket och hållningen.

I *Et è pur dunque vero* är sångaren inlåst i en nästan patologisk svartsjuka. Han föreställer sig den älskade

2. Dene Barnett, *The Art of Gesture*, 1987:34

i rivalens armar och önskar att avgrunden skulle öppnas och uppsluka honom. Sången omfattar sju strofer med samma baslinje och varierad melodi och med en varierad ritornell mellan stroforna. Här är känslan av klaustrofobi väsentlig, och grubblande avsnitt med plötsliga utbrott avlöses av lugnare men ångestladda partier som måste framställas med hållningen och blicken. Gestiken är blandat återhållsam nära kroppen och snabb, nästan anfallande i utbrotten.

Mad Bess skiljer sig från de övriga genom språk, tid och form. Det är ett av Purcells mest kända solostycken och innehåller en arsenal av känslouttryck. Den grundläggande affekten är galenskap. Bess är övergiven av sin älskade och har inte kunna hantera sin förlust utan blivit galen och tagits in på det kombinerade fångelset och dårhuset Bedlam. Hon har några klara ögonblick, men väljer att fly undan verkligheten. Bess är ett utmärkt exempel på vad som ansågs hända när känslor blir alltför starka. Den antika föreställningen om vätskebalansen som grund för människans hälsa och hälsotillstånd, den fysiska såväl som den psykiska, levde kvar under hela barocken. Det gemensamma för alla passioner är att de sunda vätskorna av någon anledning kommit i obalans, och värst av alla är galenskap. Tecknen på galenskap är att man gör allting ”fel” enligt gällande decorum, och Purcell blandar musikaliska infall och stilar i de olika avsnitten för att understryka Bess märkliga text. I arbetet med Bess använde jag mycket spontangestik för att sångaren skulle våga uttrycka kassen mellan tragik, uppsluppenhet och desperation och öva sin känslighet för ”tillåtet” och ”otillåtet” kroppsspråk – eller decorum och naturalism

Ardo e scoprir och *Bel pastor* är skrivna för två röster men med helt olika förutsättningar för dramatisk gestaltning. *Ardo e scoprir* är för två lika röster men på grund av sammansättningen av studentgruppen sjöngs duetten av en sopran och en tenor. Kompositionen består av flera delar, där varje del är skriven i bågform och innehåller ett större eller mindre känsloutbrott som

kulmen. Den musikaliska gestiken liksom de retoriska medlen är tydliga och Monteverdi använder sekundintervaller, concitatostil, pauseringar och upprepningar som medel för att ta fram textinnehållet. Man ansåg under tidig barock att duetter var en onaturlig musikform som stred mot känslan av realitet, eftersom det är omöjligt att två personer får idén att säga exakt samma saker samtidigt under flera minuter. I *Ardo e scoprir* talar personerna ibland samtidigt – i mun på varandra – och ibland i dialog. Jag valde att tolka duetten som ett inre samtal, en diskussion man för med sig själv i förtvivlan över sina tillkortakommanden. I det här fallet är den talande en man, som på grund av sin blyghet inte kan förmå sig att närma sig den han älskar, och när han äntligen försöker tilltala henne kommer orden bara stötvis. Jag prövade även fysisk spegelvändning för att förstärka bilden av att det är en person som talar, men även för att öka intensiteten och exaktheten i gestiken och i kontakten mellan sångarna.

Bel pastor, som är strofisk med en varierad ritornell, tolkas i allmänhet som ett oförargligt kärleksgnabb mellan en herde och en herdinna, där herdinnan retar herden med upprepade krav på bekräftelse av hans kärlek. I andra delen blir ritornellen allt kortare i ett slags trångföringsteknik, vilket ökar den musikaliska spänningen. Ju mer jag arbetade med duetten desto mer växte känslan av irritation och jag valde att tolka duetten annorlunda, dvs. herden är utled intill bristningsgränsen på herdinnans krav och tjat. Herdens irritation blev extra påtaglig eftersom han här sjöngs av en bariton. Monteverdi har inte angett röstläge men rollernas omfång är i stort sett detsamma – herdinnans går en liten sekund över vid ett tillfälle – vilket innebär att en bariton ligger i övre delen av sitt register under stor del av sången. Jag kunde här jämföra med Monteverdis kompositionssätt några år senare i Poppeas kröning där han låter upprörda känslor visas med högt tonläge hos både Nero och Ottavia, och utnyttjade sångarens röstläge som förstärkning av uttrycket.

Eftersom projektet som helhet kallas *Passionen för det reala, om dokumentarism i konsten*, prövade jag att göra duetten som en modern såpa och lekte med tidsaxeln från tillkomståret till uppförandet, dvs. 1637 – 2006. Vi improviserade fram handlingen genom att diskutera och pröva vilken schablonbild av ett äkta par som kändes typisk, förenklad och fördomsfull i vår tid. De flesta såpor utspelas hemma hos vanliga människor, och vi valde en handling där man kunde se in i ett vardagsrum där ledan tagit överhanden. Han – herden – sitter i en fåtölj med fjärrkontrollen i handen och vill se fotbollsmatchen på tv. Hon – herdinnan – moppar golvet och försöker förgäves få honom att lägga märke till henne genom att ömsom fjäska och ömsom irritera. Duetten slutar med ett praktgräl som under repetitionerna fick olika scenisk utformning. En variant var att han ryckte till sig kvasten och slängde den på golvet för att inte slå till henne medan hon rusar ut i panik. I den variant som finns med som bilaga är det hon som trycker kvasten på honom och rusar ut medan han står kvar och gör hotfulla gester efter henne och – när han upptäcker att han fortfarande håller i kvasten – slänger den ifrån sig.

Vi använde ”modern” kroppsspråk och arbetade fram scenerna genom att improvisera. Studenterna fick öva att hitta sina ”normala” reaktioner, och vi konstaterade hur farligt det är att retas och hur tunn vår kulturella fernissa är.

Mellan duetterna placerade jag Caccinis *Sfogava con le stelle* eftersom den utgör en kontrast till de övriga sångerna genom sin melankoli och känsla av upphöjdhed. Melankoli var ett välkänt och även omhuldat känsloläge, som flera kompositörer och filosofer fördjupade sig i på 1600-talet. Här är sångaren övergiven av sin älskade och vänder sig till stjärnorna för att klaga sin nöd men utan stora utbrott. Utsmyckningen i slutet av sången ser jag som en förstärkning av längtan mer än av sorg och som ökar melankolin. Sångarens hållning är viktig eftersom han måste uppleva längtan som en

sträckning i kroppen och inte låta kroppen falla ihop, vilket skulle signalera uppgivenhet. Gestiken måste vara lugn och sparsam men förstärka sträckningen.

Handlingen och personerna i *L'Orfeo* är hämtade ur grekiska mytologin, men själva ämnet – en man som förlorar sin hustru och är otröstlig – är ett djupt drabbande mänskligt öde. I andra akten berättar Messagera om Euridices död och jag koncentrerade arbetet på uttryck för sorg och sorgearbetets olika stadier. Rummets storlek möjliggjorde inte stora förflyttningar av ensemblen men i stället passade det utmärkt för att öva tablåer. Ensemblen hade dels enskilda roller som herdar och nymfer, dels rollen som kommenterande kör som i det antika dramat. Den återkommande körsatsen byggdes upp som ett tecken på den psykologiska resan: från chocktillstånd via vrede till trotsigt hopp, en illustration av människans förmåga att resa sig ur motgångar och bekämpa sitt öde.

Form

Föreställningens längd var ca en timma med en kort paus före *L'Orfeo*. Under första delen var alla klädda i vitt, dels för att skapa en kontrast till rummets svarta väggar, dels för att fokusera på musiken och uttrycksmedlen hellre än på enskilda sångares personlighet. Sångarna reciterade varandras texter för att skapa rumslig spänning som förberedelse till den passion som skulle framföras. I pausen bytte ensemblen till antikinspirerade kostymer för att underlätta det mer formella, liksom det mer personliga gestiska uttrycket.

Passionsarbetet – summering av P I

Det huvudsakliga arbetet i **P I** gick ut på att diskutera passionsbegreppet ur fysisk och psykisk synvinkel och renodla passionsuttrycken i relation till begreppen det reala och det dokumentära i spannet mellan tidigt 1600-tal och nutid. För att hjälpa sångarna att hitta egna känslor och egen gestik fick de som övningsmetod agera ut sångerna med de gester, rörelser och förflytt-

ningar som föddes i stunden. Det var viktigt att medvetandegöra denna spontangestik, utan att förstöra den. Arbetsättet motverkade distansering och resulterade i tydliga, personliga uttryck för de olika passionerna, vilket ledde till att föreställningens temperatur blev hög och intensiv.

Under arbetets gång diskuterade jag tillsammans med Göran Karlsson och Anders Wiklund vilken opera som skulle utgöra det sista delprojektet, **P III**, och av olika anledningar föll valet på *Lo schiavo di sua moglie* från 1671 av Francesco Provenzale.

Med utgångspunkt i det faktum att *Lo schiavo* är en komisk opera bestämde jag mig för att i nästa delprojekt undersöka olika typer av gestik och utgå ifrån de frågeställningar som uppkommit under arbetet med **P I**:

- Hur medvetandegör man en spontan gest utan att samtidigt förstöra den?
- Hur lär man sig använda dels den spontana, dels den konstfärdiga och, inte minst intressant, hur skiljer man den ena från den andra?
- Finns det "otillåtet" kroppsspråk?
- Vilka skillnader finns mellan konstfärdig, retorisk gestik och komisk gestik?

PASSIONSFÖRESTÄLLNING II – P II

I **P II** stod frågor om det reala i operakonsten i fokus. Föreställningen genomfördes som ett seminarium med musikdramatiska inslag kring text, översättning, gestik och kroppsspråk med utgångspunkt i ett par scener från första akten av Francesco Provenzales opera *Lo schiavo di sua moglie*. Medverkande var förutom mig själv Elisabeth Belgrano och Lena Dahlén, doktorander i scenisk gestaltning, Katarina Karlsson Algsten, doktorand i musikalisk gestaltning, frilanssångaren Tore Sunesson, musikforskaren professor Anders Wiklund, operasångaren och översättaren Iwar Bergkwist samt cembalisten Andreas Edlund.

Passionsföreställning I var det första av två förberedande arbeten inför det större projektet, att uppföra en hel opera från 1600-talet. I projektansökan hade jag angett en opera av Händel, men flera tillfälligheter gjorde att jag ändrade inte bara verk utan delvis även inriktning i projektet. Jag hade under en tioårsperiod uppfört sånger och *opera seria* där jag experimenterat med hövisk-retorisk gestik och hade under arbetet med **PI** blivit nyfiken på komisk gestik och *commedia dell'arte* och dess roll i 1600-talsoperan. Anders Wiklund ville gärna arbeta med en nyutgåva av Provenzales opera *Lo schiavo di sua moglie*. Operan som är en komisk napolitansk opera, skriven 1671 och uppförd året efter, visade sig innehålla starka inslag av *commedia* och dessutom vara av hög musikalisk kvalitet. Vi beslöt att uppföra *Lo schiavo* som slutprojekt, **P III**, och att **P II**, det andra delprojektet, skulle utgöra en förberedelse inom ramen för ett seminarium. Förarbete, genomförande och analyser av operan beskrivs i redovisningen av **P III**. För synopsis och verkkommentarer se bilagor

Rollistan har fyra kvinnoroller av olika karaktär och det visade sig att Elisabeth och Katarina passade röstmässigt till flera av dem. Ävenpagen Lucillos röstläge passar en sopran eller mezzosopran. Eftersom jag ville

undersöka skillnaderna mellan de komiska och höviska rollerna fick Elisabeth sjunga Lucillo och amasonen Menelippa och Katarina den åldrade pigan Melinta och i en kort duett amasonen Ippolita. Trädgårdsmästaren Sciarra är en rent komisk roll och jag anlidade tenoren Tore Sunesson för denna. Jag bad Lena, som är skådespelerska, att följa repetitionerna och fundera över operalibrettets betydelse i de olika språkliga versioner vi kom att jobba med.

Jag valde ut lämpliga scener om ca 20 minuter ur akt I och började repetera i februari 2007.

Under repetitionernas gång växte frågan om vilket språk operan så småningom skulle uppföras på, originalspråket italienska eller i svensk översättning. För att diskutera skillnaderna, fördelarna och nackdelarna, bad jag Iwar att översätta de aktuella delarna i två versioner, en som låg så nära originalet som möjligt och en sångversion. Sångarna lärde in både originalet och den svenska sångversionen. Originaltexten har en speciell svårighet genom att Sciarra sjunger på napolitansk dialekt, som bitvis är så gott som omöjlig att förstå. Under repetitionerna diskuterade vi med Iwar andra komplikationer med översättningar, exempelvis på vilken nivå texten ska ligga. En textnära översättning är onaturlig i flera avseenden eftersom den inte följer vare sig texten eller musiken. Den är dessutom ofta en syntaktisk katastrof med inskjutna bisatser vilket gör den svår att följa och uppfatta. Iwar valde att översätta dels så ordagrant som möjligt och att därefter göra en sångtext på modern svenska. Resultatet blev en blandning av delar med en fungerande direktöversättning och delar där själva meningen är kvar men med hela satser översatta till eller ersatta av svenska idiomatiska uttryck, och vi var nyfikna på vilket intryck seminariedeltagarna skulle få.

Mina frågor inför seminariet koncentrerades kring två grupper av frågeställningar där den ena gällde betydelsen av originaltexten kontra översättning till svenska:

- Hur påverkar italienska respektive svenska föreställningen som helhet om operan framförs på italienska blir förståelsen sämre för publiken, men kanske kan tidsandan förmedlas den napolitanska dialekten kan troligen uppfattas även av personer som inte behärskar italienska, men hur rolig blir den om man inte förstår vad som sägs?

Den andra gällde hur den sceniska aktionen påverkas av den komiska texten:

- Hur påverkar rolltolkningen och rörelsemönstret varandra?
- Hur och var hittar jag rörelsemönster för commedia?
- Hur skiljer sig det komiska kroppsspråket från det höviska?

Jag hade följande frågor från **P I** i beredskap:

- Hur medvetandegör man en spontan gest utan att samtidigt förstöra den?
- Hur lär man sig använda dels de spontana, dels de konstnärliga och, inte minst intressant, hur skiljer man den ena från den andra?
- Finns det ”otillåtet” kroppsspråk?

P II genomfördes 26 april på Högskolan för scen och musik med öppen inbjudan till studenter och personal. Hela seminariet är dokumenterat (bilaga X) med repetitionsbilder, text och videoupptagning, varför jag här gör ett kort sammandrag.

Inledningsvis presenterade jag och Anders projektet och operan liksom huvudfrågorna om originaltext kontra översättning och spelstil. Lena och Elisabeth reciterade växelvis originaltexten och översättningen av de valda avsnitten som därefter framfördes först på italienska och sedan på svenska. Lena intervjuade Iwar om hans arbetssätt för översättning och till sist

diskuterade ensemblen tillsammans med publiken för- och nackdelar med översättningar, både i detta fall och generellt.

Under diskussionen framkom det att de flesta i publiken föredrog en svensk översättning, framför allt när det gäller komiska operor eftersom många skämt annars går förlorade av språkliga skäl. Spelstilen blev också tydligare både för publiken och för sångarna själva, eftersom de agerade utifrån en egen kulturell förståelse som aldrig skulle uppnås i samma utsträckning på ett främmande språk. Det som talar mot översättningar är att de omöjligt kan motsvara originaltexten, fungera som sångtext och dessutom motsvara den musikaliska gestiken fullt ut. Detta är särskilt känsligt under barocken eftersom texten ofta är minutiöst komponerad både vad det gäller rytm, melodik och harmonik. Iwar poängterade att opera bör sjungas på svenska i Sverige eftersom språket måste ”falla ner” i kroppen på sångaren. Språket måste också vara dagsaktuellt eftersom det förändras hela tiden. Det egna språket ”skapar en mobilitet – det skapar fysisk vilja i sig självt” (I.B.) Det är viktigt att översättningen kommer så nära originalet som möjligt, men om det inte går att få den att stämma överens med musiken måste man i stället ta ett likvärdigt uttryck. Exempel på detta är Sciarras napolitanska dialekt som fick motsvarighet i Tores småländska. För ackompanjatören betyder översättningen att det rent samspelsmässigt blir mycket enklare eftersom ”jag känner till tonfallen och vet ungefär vilken tajmning jag kan förvänta mig av hur man säger en viss sak” (A.E.). För sångarna är en av de stora vinsterna med att sjunga på ”publikens språk” att kommunikationen förbättras. Vi diskuterade även möjligheten att använda bakprojektion eller textmaskin men var överens om att ingen av dessa fungerar när det är mycket text eller när texten är snabb. Textmaskin och projektion upplevs ofta dessutom störande och distraherande av publiken. Förut-sättningen för svenska som sångspråk är dock att såväl sångarna som publiken förstår svenska i tillräckligt hög

grad för att kunna tillgodogöra sig språkliga nyanser..

Diskussionen visade att en översättning har stor betydelse för förståelsen, men inte bara rent språkligt. Språket inverkar på spelstilen och att sjunga på sitt modersmål underlättar för sångaren att hitta ett adekvat kroppsspråk. Eftersom Iwars sångtext upplevdes som mycket fri och modern diskuterade vi även textnivån och vikten av att språket är så dagsaktuellt som möjligt – en översättning från 1950-talet är föga mer adekvat än en från 1800-talet i ett verk från 1600-talet.

Summering av P II

Seminarieret P II resulterade i en fördjupning av en del av de frågeställningar som berörts och andra fick tydliga svar. Det var alldeles uppenbart att *Lo schiavo* måste uppföras på svenska för att både sångarna och publiken ska få optimal behållning av verket. Den samstämmighet mellan musik och text som finns i originalversionen kan inte uppnås utan måste åtminstone delvis offras för förståelsens skull.

Jag tolkade hela diskussionen om språket som en strävan efter en förhöjd känsla av realitet, dvs. närheten till verket och mellan verket och den verklighet vi befinner oss i blir påtaglig. Paradoxalt nog upplevs distansen till 1600-talet som mindre i samma omfattning som språket moderniseras – modernt talspråk minskar risken för en ”museal” föreställning genom att det tillåter två tidsåldrar att mötas.

Däremot berördes varken frågorna om spontan-gestik eller spelsätt för *commedia* under seminariet på grund av tidsskäl. Under repetitionerna hade jag diskuterat med ensemblen och visat bilder från bl a Oreglia *La Commedia dell Arte*¹. Vi hade prövat att använda det kroppsspråk som beskrivs, dvs. överdrivet med stora gester, framåtböjning av överkroppen, komiska gångarter, obscena och burleska rörelser, med andra ord en sammanfattning av allt det man inte fick göra på scenen i opera seria. Sångarna tillämpade det-

1. Giacomo Oreglia, 1961

ta i olika hög grad på seminariet, och det framkom i förbifarten i diskussionerna att publiken upplevde att kroppsspråket både överensstämde med det man hörde och underströk rollkaraktärerna. Frågorna om spelstil i commedia måste föras vidare till slutproduktionen *Lo schiavo di sua moglie*, på svenska *Sin hustrus slav*.

PASSIONSFÖRESTÄLLNING III – P III: LO SCHIAVO DI SUA MOGLIE – SIN HUSTRUS SLAV

Seminariet **PII** hade resulterat i övertygelsen att *Lo schiavo di sua moglie – Sin hustrus slav* måste uppföras på svenska, och den samstämmighet mellan musik och text som finns i originalversionen måste delvis offras för förståelsens och behållningens skull.

Iwar Bergkwist åtog sig att översätta hela operan och jag överenskom med operautbildningen att andra årskursens samtliga sex studenter skulle delta. Operan har nio roller av vilka tre kunde dubbleras. Två sångare hyrdes in för rollerna som Sciarra och Atreste/Otio.

Andreas Edlund anställdes som timlärare på HSM som instuderare och musikalisk ledare. Han svarade också för sammansättningen av barockensemblen.

P III dokumenterades under repetitionsarbetet som stillbilder (Royner Norén, Per Buhre och Eva Nässén). Den sista av de fem föreställningarna spelades in på DVD samtidigt med en separat ljudupptagning (Erik Sikkema) vilka senare sammanlagts (Oskar Karlsson).

För medverkande, synopsis, verk- och programkommentarer se DVD/bilagor.

Frågeställningar:

- Hur påverkar rolltolkningen och rörelsemönstret varandra?
- Hur och var hittar jag rörelsemönster för commedia?
- Hur skiljer sig det komiska kroppsspråket från det höviska?
- Hur medvetandegör man en spontan gest utan att samtidigt förstöra den?
- Hur lär man sig använda dels den spontana, dels den konstfärdiga och, inte minst intressant,
- Hur skiljer man den ena från den andra?
- Finns det "otillåtet" kroppsspråk?
- Hur förhåller sig passionsprojektets övergripande frågeställningar till *Sin hustrus slav*?

Frågorna väcktes under de tidigare arbetena och jag fann mer eller mindre tillfredsställande svar under operaprojektet. Ur teatersynvinkel kan t ex den första frågan verka naiv, eftersom teaterns grundidé är fast förankrad i rollens relation till rörelsen. I musikdramatiska sammanhang är det dock inte lika självklart. Inte bara musiken utan även själva sjungandet tar så stor del av både sångarens uppmärksamhet att rolltolkningens sceniska aktion, själva skådespeleriet, i de flesta fall kommer i andra hand. Commedias överdrivna, ofta grova och oanständiga kroppsspråk finns avbildat hos bl a Oreglia. Delar av detta prövades och användes av framför allt Sciarra i akt II.

Skillnaderna mellan höviskt – här i betydelsen artigt och belevat – och komiskt kroppsspråk är ofta både hårfina och omedvetna i det dagliga livet. I operan är det främst Menelippa och Teseo som balanserar på gränsen mellan dessa i andra aktens svimmings- och brevs scen, som måste sägas vara ett mästerverk i subtil komik. I vår version blev den grövre men utan övertramp till fars. Eftersom operan tillhör det komiska facket var det viktigt att intentionen till rörelse var av det ena eller andra slaget och att även det komiska gjordes ”på allvar”. I ett tidigare resonemang har jag fört fram att komik uppstår när någon gör fel enligt *decorum* vilket gäller i högsta grad i denna opera. Eftersom rollerna har olika karaktär var det viktigt att använda och utveckla kontrasterna mellan dem och leta efter ögonblick av ”övertramp” i rörelsemönstret. Arbetet med rörelser och förflyttningar skedde ofta som improvisation utifrån en given idé där jag försökte ta till vara sångarnas spontana reaktioner. Jag har i tidigare arbeten gjort erfarenheten att även sångare som är ovana vid ”period”-gestik ganska snart utvecklar en känslighet för sitt uppträdande och lär sig skilja mellan vad de uppfattar som stilistisk riktigt eller felaktigt. Jag försöker då kombinera min egen erfarenhet som det yttre ögat med deras känsla för ett eget uttryck, vilket brukar vara en framkomlig väg, och jag tillämpade samma tillvägagångssätt i arbetet med *Sin hustrus slav*.

Frågan om det finns otillåtet kroppsspråk kan besvaras med ja, om man med otillåtet menar ett som antingen faller utanför decorum eller är avsiktligt eller oavsiktligt missledande. Att en oanständig rörelse skulle vara otillåten stämmer inte inom commedia, där sådana snarare är självklarheter, men alla varianter av oanständigt uppträdande är klart oanvändbara inom opera seria.

Den sista frågan genomsyrade mina tankar och fanns med som referens under både förberedelsearbetet och föreställningarna – när passionerna ut till publiken, fungerar överföringen – upplever sångarna känslan av realitet i sina kroppar – går det reala och det dokumentära ihop i den här operan, idag?

Musiken

Det musikaliska arbetet blev för studenterna till viss grad ställt på huvudet när repetitionerna med orkestern kom igång. Musikens och musikerna elasticitet, oräddhet och lekfullhet parat med den professionella kunskapens totala allvar, bidrog till en fördjupning av både det musikaliska och sceniska utförandet som inte kan överskattas. Jag kommer dock inte att gå närmare in på orkestern utan hänvisar till inspelningen.

Sceniskt arbete

Spelregler

Vissa regler som exempelvis placering på scenen och grundregler för gestik skulle utföras finns beskrivet i traktat från 1500-talets slut. Bland de viktigaste finns dessa, som enligt ikonografiska källor gäller åtminstone fram till 1800-talet:

- Man får inte vända ryggen åt publiken såvida inte handlingen motiverar att man måste lämna scenen i panik.
- Visa ögonen för publiken så den kan se affekterna.
- Tala med högra handen och låt vänstra förstärka och variera.
- Låt inte armarna hänga döda, såvida det inte är

just död eller total uppgivenhet som ska visas.

- Hela kroppen ska engageras.
- Uppträd som den person du ska föreställa.
- Om man är mer än en person på scenen ska den som talar stå längre upp på scenen än de som lyssnar.
- Ingen gest utan att veta varför den utförs.
- När man är flera på scenen ska man bilda halvcirkel så att ingen skymms.

Eftersom barockens musik i hög grad är retorisk innehåller den ett slags kodifierad regi, där anvisningarna finns inkomponerade i den musikaliska gestiken, dvs. figurerna, melodiken, fraseringen, betoningarna, harmoniken och pauserna. Musiken tillsammans med texten ger minst 50 % av regin, och i en komisk opera som *Lo schiavo* kanske 75 %. Genom barockens regler för scenen kan man utläsa även grundläggande scenerier, dvs. placering, entréer och sortier

Jag har som principiellt arbetssätt att utgå från barockens spelregler, pröva dessa på sångarna, se hur de tas upp och omvandlas av de olika sångarna, förankra dem i rollen kombinerat med sångarens personliga egenskaper och så småningom fördjupa dem i förhållande till texten, musiken, de sceniska förutsättningarna, samspelet med de övriga, den logiska uppbyggnaden av rollen och det psykologiska spelet – innan jag fastlägger regin. Det framkom i utvärderingen med studenterna att de fann mina anvisningar ”suddiga” eftersom jag bestämde ”hur det skulle vara” så sent. Lite förbryllade konstaterade de samtidigt att det ju blivit bra ändå. Regelverket kan uppfattas som hämmande och jag är därför försiktig med att bestämma hur det ”ska vara” på ett tidigt stadium eftersom jag hellre låter spelet växa fram, samtidigt som jag försöker både fördjupa och modifiera reglerna efter de olika situationerna. Om jag bestämmer i ett tidigt skede kommer somliga att göra som jag säger, pröva och fördjupa. Andra kommer att gå emot direkt, antingen för att reglerna

känns stelbenta eller för att det jag bestämt inte passar ihop med den egna personen eller egna uppfattning om rollens personlighet, innehåll eller utveckling. Men om någon scen inte fungerar med det här arbetssättet måste jag bestämma en version att arbeta efter och justera under arbetets gång. Jag är också mer intresserad av den konstnärliga process som växer fram i varje sångare än att hävda en bestämd åsikt.

Anledningen till mina sena beslut låg dels i mitt vanliga arbetssätt, dels i det faktum att det är omöjligt att arbeta sceniskt när sångaren bara har vaga aningar om vad som sägs i texten och musiken. Korta sånger och enstaka scener kan instuderas sceniskt och musikaliskt samtidigt, men komplicerade, otydliga och ibland nästan obegripliga sammanhang måste vara väl grundade musikaliskt innan regin kan fastställas. Eftersom jag arbetar med barockens uttrycksmedel där gestik är ett, är detta en helt nödvändig förutsättning. En gest som inte är motiverad och grundad i musik och text upplevs meningslös, falsk, störande eller direkt löjlig av sångaren, och dessa känslor förmedlas omedelbart till de medagerande och publiken. Ytlig gestik fortplantar sig genom hela arbetet och skapar marionettliknande, schablonmässigt spel och dålig sång och resulterar i konstnärlig katastrof.

För att hitta det personliga rörelsemönstret för varje roll var det nödvändigt att improvisera utifrån en grundläggande karaktär, vilket gjorde att arbetet skilde sig från mina tidigare. Hade vi haft mera tid kunde gestiken ha slipats av och bli mer personlig, men jag fick koncentrera mig på att finna det basala kroppsspråket för varje karaktär.

Arketyper kontra karaktärsanalys och commedia dell'arte

Samtliga personer i *Sin hustrus slav* har motsvarighet inom commedia dell'artes persongalleri. Melinta, Lucillo och Sciarra är rena commediafigurer utan motsvarighet i prologen. Melinta är den typiska pigan som

drömmer om kärlek. Här vill hon helst ha den unge pagen Lucillo, men i brist på bättre duger även den oborstade trädgårdsmästaren Sciarra. Lucillo liknar närmast Brighella, den listige tjänaren, ”förste *zanni*”, som ser om sitt eget hus. Sciarra motsvaras av den dumkloke tjänaren Pulcinella eller möjligen Coviello, som båda gärna är oanständiga och som står med båda fötterna stadigt på jorden. Härföraren Ercole är den djärve mannen med storverken, men i commedias persongalleri återfinns han som Il Capitano, en modig krigare men även skrytsam och fåfång kvinnojägar som tvinnar sina eleganta mustascher. Atreste, den trogne vännen, är den som reflekterar över eländet i världen och har möjligen en närmsta motsvarighet i doktorn, Il Dottore. Commedia dell’artes *primo* och *secondo amoroso* representeras av Teseo och Ippolita som det yngre kärleksparet och Timante och Menelippa som det äldre¹.

På HSM används Yat-tekniken inom samtliga dramatiska och musikdramatiska utbildningar och studenterna är vana vid att skriva processdagböcker, arbeta med karaktärsanalys och rollbiografi². Ingen av dessa metoder är tillämplig i arbetet med komiska operor från 1600-talet. Ett persongalleri som består av mytologiska personer och commedia dell’artefigurer har redan bestämda karaktärer som det gäller att hitta i musiken och texten och gestalta. Eftersom commedia i allra högsta grad är en fysisk teaterform är karaktärsanalys av modernt slag snarare till förfång än till gagn eftersom rollernas kroppsspråk är viktigare än deras psykiska tillstånd. Nu är även detta en sanning med modifikation eftersom det funnits åtskilliga berömda Pulcinellor och Capitani i commedias historia. Ofta spelade en skådespelare samma roll hela livet, utvecklade den och fördjupade karaktärsdragen, men skillnaden kan sägas vara att se Pulcinella personifierad

av X i stället för X i egenskap av Pulcinella. Utmärkande drag för commedia var bland annat bruket av akrobatik och att varje karaktär hade sin egen dialekt och eget kroppsspråk, som ofta var viktigare än orden. I *Lo schiavo* fick Lucillo stå för akrobatiken eftersom plötsliga hopp, språngmarscher och kullerbyttor som uttrycksmedel stämde överens med hans ungdomliga frustration och slängighet.

Detta motsatta synsätt kan vara svårt att plötsligt både förstå och acceptera, men för sångarna fanns hjälp att tillgå i musiken eftersom Provenzales tonsättning hjälpte karaktären att bli tydlig. Själva spelet måste man improvisera fram och även acceptera att en persontolkning är annorlunda i commedia jämfört med opera seria eller romantisk opera.

Om spegling

En avgörande skillnad mellan modernare teater tekniker och barockens är barockens krav på att spelet ska ske mot publiken. Även i dialoger och ensembler var det publiken skådespelaren eller sångaren skulle vända sig till eftersom man ville se aktörernas ögon och så stor del av ansiktet som möjligt. De sceniska reglerna säger att den som talar ska stå lite bakom den tilltalade och när denne svarar byter man plats. Denna lilla dans är beskriven av Lang 1727 och han säger uppmunrande att går riktigt bra efter lite övning. Många av sceniska reglerna finns redan på 1500-talet och gällde i de flesta sammanhang. Det är osäkert hur viktiga de var inom commedia eftersom ikonografin visar att man både spelade utomhus på små primitiva scener och på teaterscener, men komiska operor som uppfördes på riktiga scener följde troligen teaterreglerna, vilket även det framkommer av ikonografin³. Anledningarna till kravet att vända sig mot publiken var flera. Den som oftast framhålls är det retoriska argumentet att försöka övertyga och känslomässigt påverka sina åhörare eftersom man visste av erfarenhet att ansiktsuttrycket, ögo-

1. För utförligare beskrivning och bildmaterial se Giacomo Oreglia: *La Commedia dell’Arte*; 1961.

2. Yat-tekniken är uppkallad efter sin upphovsman Yat Malmgren.

3. Se t.ex. Oreglia a.a. s. 27.

nen och gestiken var de bästa medlen.

När hjärnforskningen i början av 2000-talet upptäckte spegelneuronernas funktion blev det möjligt att neurobiologiskt förstå resonansfenomen, dvs. varför gäspningar, skratt och kroppsställningar ”smittar” till den vi samtalar med. Olika experiment har visat att vi spontant speglar andra personers emotionella uttryck genom att omedvetet imitera den andres sinnesstämningar. Man har också sett dels att en person imiterar kroppsställningen hos den de talar med, dels att känslorna en person utstrålar i ansiktsuttryck och hållning väcker samma känslor i den andre. Det omvända gäller också så att den, som intar en hållning eller ett ansiktsuttryck som signalerar en viss känsla, så småningom upplever samma känsla. Enligt Bauer⁴ är det neuronerna i den sensoriska hjärnbarken som har lagrat föreställningar om kroppsliga förnimmelser som vi kan förvänta oss när vi utför en handling. Men studier har visat att samma neuroner även aktiveras när vi bara iakttar hur en annan person handlar eller bara förnimmer något, vilket är förklaringen till att vi kan veta hur en person känner sig bara genom att betrakta denne. Spegelaktiviteten skapar i betraktaren inte bara en omedelbar förståelse av den andra personens förnimmelser utan producerar även en föreställning om en handlingssekvens även om man bara ser en del av den. Andra neuroner reagerar på smärta och själva centrum för empati och medkänsla, gyrus cinguli, aktiveras när man betraktar någon som tillfogas smärta. Men spegelneuronerna aktiveras även när någon förväntar sig smärta. Sammanfattningsvis betyder detta att olika aspekter av en persons beteende som ögonkontakt, röret, mimik, kropps rörelser och handlingar framkallar ett helt spektrum av spegelreaktioner i oss, eftersom samma neuroner aktiveras när vi ser en människa utföra en viss handling som om vi skulle utföra den själva.

För teatern och filmen har denna kunskap en oerhörd betydelse eftersom en enskild skådespelares såväl

som en hel föreställnings eller films påverkan på sin publik inte alltid tas på allvar. Under repetitionerna med *Sin hustrus slav* arbetade jag med ögonkontakten mellan sångaren och publiken liksom med att höja medvetenhetsgraden om kroppsspråkets, gestikens och ansiktsuttryckets betydelse inom – i det här sammanhanget – främst barockteatern. Med ögonkontakt menar jag inte att sångaren ska sträva efter att möta enskilda åskådares blick utan att ställa sina egna ögon och ”öppna” ansikte till beskådande. Detta ständiga uppvisande av känslor uppfattas till en början ofta av studenten som obehagligt utelämnande. Efter hand skapas en större säkerhet, framför allt om sångaren under repetitioner för en tom salong kan föreställa sig en publik och publikens reaktioner. När en publik är närvarande infinner sig fenomenet spegling åt båda hållen, eftersom de av sångaren gestaltade och ”utsända” känslouttrycken reflekteras tillbaka av åskådarna i en reciprok process.

Spelstil och karakteristik

Nivåer

Ikonografen från 16-1700-talen visar att flera av reglerna för opera seria och teater inte gällde *commedia dell'arte*. I stället uppträdde man med burleskt kroppsspråk och överdrivna gester, gärna oanständiga. Det är svårt att veta hur en komisk opera uppfördes spelmässigt, men en av grundreglerna för teatern var varje person skulle anpassa stilen efter den person man föreställde.

Det säger sig självt att en komisk opera ska vara rolig, men det är inte lika självklart att avgöra vad det är som är roligt. Under barocken var det komiskt när någon uppträdde felaktigt utifrån rollen. Antingen härmade man någon, gärna högt uppsatt person, eller var man fåfång och försökte göra sig finare än man var; man kunde uppträda förklädd eller vara okunnig om decorum och därför bryta mot de sociala reglerna. Det som alltid var roligt och som man normalt fick driva med var lyten och socialt lägre stående personer, ofta

4. Joakim Bauer, *Varför jag känner som du känner*, 2007.

kvinnor, och formen motsvarar närmast vår tids sämre variant av stå upp- och buskiskomik. I opera kan musiken visa vad som ska vara roligt om texten eller sammanhanget inte ger klara besked. Brevscenen mellan Menelippa, Atreste, Timante och Teseo (akt III scen 3) hade kunnat tolkas på allvar, men Menelippas reaktioner och svimning måste vara tänkta som komik, och det är möjligt att operan 1672 åtminstone bitvis var ren fars. Svimningsscenens tragiskt-pataetiska tonfall med suckar och nedåtgående kromatik är i sammanhanget en parodi på musikalisk gestik

I *Lo schiavo* urskilde jag fyra stilistiska karaktärsnivåer:

Nivå 1- hövisk stil, men utan den stramhet som förknippas med opera seria på 1700-talet, Bellezza, Ippolita och Teseo

Nivå 2 – karaktär mellan det höviska och det komiska, Menelippa, Timante och Ercole

Nivå 3 – komisk stil, Lucillo, Sciarra och Melinta

Nivå 4 – oklar eller blandad karaktär, Amore, Otio och Atreste

Karaktärer

Rollkaraktärerna bestäms i högsta grad utifrån musiken. De mest konstfärdiga är de höviska rollerna. Ippolita har mycket *musik*, och till de bästa ariorna hör hennes båda arior i första akten, inledningsarian till andra akten (*Mio cor ci sei colto* – Mitt hjärta är fångslat) och ”klockarian” i tredje akten (*Quanto siete per me* – Åh så långsamt den går, tiden...). Hon är ung och blir lätt svartsjuk och kan bli ointressant genom sin ständiga nyckfullhet. Hennes många arior och arioson visar flera sidor av hennes personlighet, naivitet, styrka, stolthet, kyla och hetta och det var viktigt att välja ut dem som gav rikast bild av hennes personlighet. I slutscenerna är hon sorgsen mitt i lyckan eftersom hon tvivlar på Teseo. Hur ska hon kunna lita på honom, som övergav Ariadne på Naxos?

Teseo är son till kung Egisto, och är genom sin

arrogans och självsäkerhet inte helt sympatisk. Hans nedlåtande kvinnosyn och det kluvna i hans känsloliv/karaktär blir tydligare under operans gång, från hans föraktfulla ”dom är bara kvinnor” (*L'ammazoni son donne*) i första akten till de förälskade duetterna i tredje akten. Hans karaktär och ungdom visar sig bl.a. i den förföriska och kalkylerande ”Följ mig” i första akten (*Vieni, vieni...*) och i utsökta koloraturer i bl.a. andra aktens ”Vinden är du” (*Vento sei...*). Han är yvig i sitt kroppsspråk, svänger gärna med sin hatt, är rak i ryggen och medveten om sin person. I svimningsscenen blir hans agerande extra roligt eftersom hans plötsligt måste lämna sin högre nivå för en lägre.

Den andra nivån har både höviska drag och inslag av komik. Menelippa är både den stridande amasonen och den förföriska kvinnan, som i sin karaktär rymmer såväl höviska drag som handfast komik. Hon är även den som genomgår störst psykologisk utveckling i den mån man kan tala om en sådan. Hon har ett par utmärkta arior, *Lasciate mi morire* (Låt mig hellre dö...) i akt I och sömnscenen i akt III, men vissa scener med Timante, Atreste och Teseo i akt III är mer centrala för handlingen⁵.

Timante klagar genom hela operan, och om man låter klagan vara dominerande blir hans karaktär är föga hjältelik. Jag hade placerat honom i det komiska facket om inte hans musik varit så övertygande känslig och varierad. Den utmärkta kvartetten *Partirò* (Dags att gå...) tillsammans med Ercole, Teseo och Atreste är troligen ämnad att framföras med komiskt patos, men jag valde att låta både denna och övriga klagoarior blandas med flera affekter under operans gång. Den hetsiga *Quest' oscuro* (Den gyllene färgen...) ger honom djupare och farligare känslor som kulminerar i anfallet mot Ercole i slutscenen, och låter honom genomgå en emotionell utveckling. Om jag hade haft möjlighet att uppföra operan i sin helhet skulle Timantes karaktär

5. Sömnscenen är ointressant som handling betraktad och jag valde att stryka den av tidsskäl.

blivit mer komisk. Det är onekligen roligt och i längden över gränsen till fars när någon kommer in och gnäller så snart han öppnar munnen. Själva förförståelsen hade gjort att man skrattat så snart han visat sig.

Ercoles melodilinje följer ofta baslinjen i enlighet med praxis under 1600-talet. Hans arior växlar mellan kraftfulla, beslutsamma tonfall och osäkra delar som visar det dubbla i hans karaktär. Enligt Oreglia är Il Capitano uppblåst och högdragen, han använder stora gester och snurrar sina mustascher. Han skryter om sina bragder med är samtidigt feg och fåfång.

Å ena sidan är han bufflig och skrytsam och väjer inte för att använda våld för att få det han vill ha, men å andra sidan är han osäker på sin manlighet. Han är dock en fighter som ger sig när han vet att han är besegrad, vilket han visar i slutscenen. Ercole är en parodi på den mytologiske Herkules men följer samtidigt traditionen att Il Capitano alltid hade ett ståtligt klingande namn.

Musiken till de tre *comici* skiljer sig markant från de övrigas främst genom en melodisk enkelhet och direkthet i tilltalet. När de uppträder var för sig vänder de sig ofta till publiken och diskuterar sina åsikter och kommer med goda råd. Tillsammans bråkar de med varandra, Lucillo blir jagad av Melinta och Melinta blir hånad av både Lucillo och Sciarra. Lucillos cyniska kvinnoosyn, rädsla, osäkerhet och fräckhet visar sig i både i melodik och rytmiseringar, som, exempelvis i *Zerbinotti, che cercate* (Ni små gossar...) i slutet av första akten, är ganska stökiga.

Sciarras och Melintas förhållande till varandra är oklart, men jag uppfattar dem som arketyper för komiska tjänarroller. Jag tvekade inför Sciarras mer oanständiga arior men blev övertalad och övertygad av ensemblen. Jag blev också övertygad om att de ”värsta” replikerna ligger nära commedias karaktär, respektlös, ofta obscen men med en märklig värme och mänsklighet, det är grovt men inte rått. Deras rättframhet behövdes som kontrast till allt krångel och subtila känslor

– här är det mer pang på och klarspråk.

Atreste tillhör fjärde kategori. Han har dubbla funktioner, dels som den komiske soldaten som är vän med Timante och stöttar honom i hans dubbelspel. Dels har han en motsatt funktion genom att i likhet med Il Dottore kommentera och filosofera över kärleken, livet och Fortunans nyckfullhet. Atrestes arior är till stor del utmärkt musik som inte innehåller någon komik.

Av praktiska skäl behövde sångare och skådespelare på Provenzales tid skapa flera roller och de enda roller som går att dubbla i *Lo schiavo* är prologens. En viktig indikation är röstläget eftersom det inte självklart går att låta en hög sopran sjunga i altläge. Det blev därför naturligt att Amore och Melinta som båda ligger för en mezzosopran fick sjungas av samma sångare liksom sopranrollerna Bellezza och Menelippa. Otio och Atreste ligger båda i altläge. Det finns dessutom karaktärsdrag hos prologens personer som har motsvarighet hos dessa tre personer i operan. Amore motsvaras av Melinta, den kärlekskranka tjänarinnan, som försöker att till varje pris få en karl, men som samtidigt vet att ingen i längden kan stå emot kärlekens lockelser. Men Melinta är samtidigt en äldre amason och har alltså tredubbla funktioner. Bellezza förvandlas till hjältinnan och amasonen Menelippa, som genom sin skönhet är den kvinna som alla män vill ha. Bellezzas replik *Se d'Amazzone armata oggi mi sono* (Som amason klädd till striden ska jag snart stå här...) visar att Bellezza och Menelippa är tänkta att vara samma person. Otio, Lättjan, tycker inte att kärleken är värd att bråka varken om eller för. Han har sin motsvarighet i soldaten och den trogna vännen Atreste, som genom hela operan mediterar över hur lyckan och kärleken förvandlar människorna och styr deras liv.

Jag vet inte hur historiskt riktigt det är att använda samma sångare till Atreste och Otio, men röstläget är det samma i båda rollerna. Det var normalt att manliga altar sjöng ammans roll, men med hänsyn till studentgruppens sammansättning hyrde jag in en counterte-

nor för Otio/Atreste. Andra likheter mellan Otio och Atreste är deras filosofiska läggning och deras inställning till kärleken. Otio anser att kärleken är överreklamerad och för Atreste innebär den att folk mister vett och sans. Båda två står som kommentatorer utanför den direkta handlingen eftersom de inte inlåter sig i något kärleksspel.

Prologens roller, Bellezza, Amore och Otio, passar inte självklart in i något fack men har starka komiska drag. Musiken och den musikaliska uppbyggnaden liksom själva idén med tre personer som diskuterar de kommande händelserna påminner om prologen till Monteverdis opera *L'incoronazione di Poppea*. Trots bråket mellan Bellezza och Amore är tonfallet liksom musiken lekfull och vitsig, och det är tydligt att det roar gudarna att ge människorna problem.

Mask

I commedia bär Brighella och Coviello halvmasker och för att förstärka känslan av commedia fick både Lucillo och Sciarra bära mask liksom Otio. Ercole och Teseo fick sminkade masker medan Timante – som Selim – fick en guldfärgad mask. Ippolitas och Menelippas masker som de bär i inledningen av akt I har funktion mer som stridsmasker än commediamasker.

Jag var nyfiken på hur masken skulle påverka sångarna och resultatet var överväldigande. Samtliga hittade nya drag hos sina roller som fördjupade karaktären. De ansåg att masken gjorde dem friare i sitt kroppsspråk och att den hjälpte dem att hitta dels rollens arketyper, dels egen schattering, dels ett rörelsemönster som passade rollen. Masken dolde den egna personligheten och gav inspiration till en ny som improviserades fram.

Genusaspekten

Man finner även i denna opera den eviga frågan om maktbalansen eller snarare bristen på balans mellan män och kvinnor. I operan besegras amasonerna, den självständiga kvinnan, av Ercole, den manligaste

av män. Ippolita vill gärna bli älskad men sörjer både sin förlorade ära som krigare och sin förlorade frihet i kärleken till Teseo, dvs. från ett oberoende i kvinnogemenskap till beroendet av en enda man. Och hon kanske har rätt i sin tvekan. Teseo övergav Ariadne på Naxos – kommer han att överge även henne? När beskedet om amasonernas slutgiltiga nederlag når Ippolita och Menelippa känner de ångest mitt i sin kärlekslycka, nu finns ingen återvändo utan de måste bli ”endast” kvinnor.

Pigan, här kallad Melinta, var i 1600-talets commedia en äldre kvinna vars längtan efter kärlek hånades av männen, och både Lucillo och Sciarra yttrar sig nedsättande och oanständigt om henne. Lucillos anledning är att han inte vill bli köpt av en äldre kvinna, och Sciarras att han inte vill ha en så gammal kvinna som Melinta. Åldern är alltså främsta anledningen till deras hån. Pigans roll ändrades på 1700-talet och hos Goldoni är hon yngre och klokare och besegrar männen, särskilt adeln, med sin listiga förslagenhet. Både Zerlina och Susanna (Mozart, Don Giovanni resp. Figaros bröllop) är senare exempel på den kloka pigan.

Tidsresan

Det var intressant att skala bort lager efter lager, som på en lök, och börja se kopplingarna mellan mytologins personer och deras motsvarighet på 1600-talet och i vår tid. Man kan fråga sig varför de mytologiska gestalterna fortsatt att fascinera människor under flera tusen år fram till vår tid. Det är kanske så enkelt som att vissa händelser, som upprepas (eller har sin motsvarighet) gång efter gång, eller egenskaper och automatiska, biologiska system, som ligger i våra kroppar, bildar det reala och därmed det igenkännbara, genom alla tidslagren.

Men oavsett orsakerna uppstår det lätt problem när tidigare epokers musikdramatik ska uppföras på scenen, och man måste göra klart för sig vilket syfte man har med uppsättningen. Ska autenticitetsprincipen gälla –

här i betydelse och i alla aspekter så nära ursprunget det någonsin går – eller ska handlingen flyttas till ett annat sekel? Eller ska man blanda och försöka sudda ut lagren genom något slags ”allmän” tid? Autenticitetsidealet omfattar ju inte bara tidstroga instrument och tidstroget spelsätt utan även kostymer, scenografi, teaterteknik och förmåga till lyhört och anpassat sångsätt. Den som vill flytta handlingen i tid brukar ha som anledning att (1) det går inte att vara autentisk, alltså är det lika bra att inte försöka, (2) människan är sig lik genom seklerna och man visar detta genom att byta epok och (3) varje framförande är att betrakta som ett nyskapande och man kan därför göra som man vill.

Den aspekt på autenticitetsbegreppet som alltid kommer att saknas är avståndet till tankens värld. Hur riktiga yttre betingelser och miljöer vi än försöker åter skapa och hur mycket vi än litar på våra gemensamma metaforer i Lakoffs mening, kan vi aldrig gå in i den inre miljö som var Provenzales, och för varje dag blir – givetvis – avståndet längre.

Nu menar jag att det finns ett flertal varianter av vad man kan kalla uppförandepprinciper som öppnar, snarare än stänger. Jag har endast en konstnärlig princip gällande autenticitet, tidsförskjutningar eller annan kontextskapande grundidé, nämligen att oavsett vilken variant man väljer finns det bara en möjlighet att arbeta konstnärligt med ett äldre material: att vara konsekvent i tanken och därmed i genomförandet⁶.

Lo schiavo di sua moglie rör sig som så ofta i barockoperans värld i flera tider samtidigt. Dels finns den mytologiska ramberättelsen i vilken amasonerna och deras drottning Antiope besegras av Herkules och hans här. Dels utspelar sig berättelsen på 1600-talet med hänsyftningar på Vesuvius utbrott som skedde ett par gånger under Provenzales livstid. Den tredje tiden att ta hänsyn till är vår egen realtid, dvs när operan uppfördes 2008. Om jag hade velat flytta handlingen,

dvs Provenzales 1600-tal, till exempelvis nutid, hade jag varit tvungen att göra andra ställningstaganden till hur mytologin kunde förhålla sig till commedian och hur dessa skulle förhålla sig till den nya tiden, vår egen, men i annan kontext. Dessutom måste jag vända på problemställningen och se på Provenzales verk utifrån denna nya kontext. Min erfarenhet från **PI** talade emot en tidsförändring även av en annan anledning. Jag hade arbetat med duetten *Bel pastor* som en dokusåpa, dvs låtit herdens och herdinnans kärleksnabb omvandlas till ett schabloniserat och förenklat husligt gräl i vår egen tid. Det var roligt och intressant att arbeta på det sättet i just det stycket, men för *Sin hustrus slav* kunde jag inte se någon fördel med ett sådant omständligt och förytligande tillvägagångssätt, eftersom det skapade fler problem än de löste. Jag upplevde snarare en ökad distans till både notmaterialet, Provenzales liv, antikens föreställningsvärld och vår tid genom att föra in ytterligare tidsaspekter. Jag kunde inte heller se någon fördel med att byta ut Provenzales obesvärade tidsresor eftersom denna rörlighet ingår i hans tankevärld som en oskiljbar del. Min utgångspunkt var i stället att närma mig operan så direkt som möjligt, och samtidigt erkänna att vi spelar här och nu i vår egen autenticitet...

Det som däremot bidrog till att tidsresan kunde upplevas som obesvärad var språket eftersom den svenska textens olika nivåer anpassade sig både till 1600-tal och nutid. I översättningen finns både drag av dokusåpa och den äkthet i det språkliga tonfallet som gör att man kan tala om ”det reala”.

Klivet mellan antikens mytolog, 1672 och 2008 var förvånansvärt kort, närmare bestämt 20 minuter, som är den tid som prologen och de första scenerna i akt I tar. Jag undrade då och då under föreställningarna om publiken reagerade för att första akten inträffade i två tider samtidigt, tre om man räknar imitationen i vår egen. Det svindlade lite för mig ibland och jag associerade till någonting i stil med Narnias lyktstolpe – en snabb förflyttning i tid med hjälp av något symboliskt

6. En längre diskussion om autenticitet finns i inledningen till min text i denna volym, s. 60.

attribut⁷.

Rollerna själva rör sig obesvärat mellan antiken och 1672, medan sångarna ibland under repetitionstiden hade svårt att orientera sig i de två då-tiderna, nutiden och förhållandet mellan dem. Jag hade valt att förlägga alla roller utom Ippolita och Menelippa, således även Herkules och hans soldater, till 1600-tal och markerade detta med kostymerna. Jag har inte hittat belägg för att *commedia dell'arte* spelades i antika kostymer på Provenzales tid, snarare tvärtom – *comici* uppträder i sina typiska kostymer genomgående på alla bilder från 1600-talet⁸. Å andra sidan var *commedias* ämnen för teatern inte antika dramer utan aktuella händelser och tokiga upptåg, *lazzi*. Ippolitas och Menelippas tidsresa går omärkligt, och det första, orimliga mötet mellan antikens mytiska värld och 1600-talet sker när Sciarra och Lucillo kommer störtande och berättar för dem de senaste nyheterna om kriget som försiggår mellan amasonerna och Herkules här. Slaget inträffade i antik mytologi men vi befinner oss samtidigt på 1600-talet, vilket bekräftas av männens kommentarer. De reagerar båda vid flera tillfällen på att flickorna går i byxor när de borde ha klänningar, och att de slåss som män, en orimlighet för barockens kvinnor men givetvis det enda riktiga för amasoner.

Komiska mansrollerna fanns som gycklare under antiken, men som företeelser hos Provenzale måste de räknas som *commedia*figurer och som sådana fast förankrade i hans egen tid.

Prologen behandlar tidsaspekten annorlunda och mer typiskt för barocken. Amore, Bellezza och Otio uppträder som allegoriska figurer och ingår med andra namn och i andra skepnader i operan. Det är inte direkt angett i partituret vilket samband som finns mellan prologen och operan, men flera omständigheter och några repliker knyter ihop dem. Jag markerade skillnaden mellan prologen och operan genom att ge

Bellezzas och Amores kostymer antika drag.

Scenografi och rekvisita

Den minimala scenografin underlättade tidsresan. Jag ansluter mig till Peter Brooks åsikt att det bästa för fantasin är en tom scen, eftersom den bl.a. tillåter tidsförskjutningar⁹. Det som skapade både realitet och kontext var relationen till publiken i det direkta tilltalet från sångarna. Nu var scenen inte helt tom, utan scenografin bestod av tre ”öar” i oregelbundet uppbyggda former plus ett konstgjort träd som stod i fondens vänstra hörn. Öarna användes att sitta och stå på och för att skapa olika rum. Jag hade ingen önskan att skapa rum för någondera perioden utan hade åter Brooks erfarenhet i tankarna: det bästa sättet att studera Shakespeare var inte att undersöka rekonstruktioner av elisabetanska teatrar utan helt enkelt göra improvisationer runt omkring en matta¹⁰.

Det dagliga livet imiteras i rekvisitan som hjälper till att dels schablonisera, dels begränsa, dels länka in publikens tankar och associationer åt avsett håll. För att inte leda dem fel måste rekvisitan vara exakt, och ju färre saker desto viktigare är de som finns eftersom de blir starkt fokuserade. För att skapa inne-ute-känsla och fler spelplatser i akt II behövdes en bänk. Övrig rekvisita bestod av en korg, en kniv och ett blomkålshuvud för Melintas sysslor och som subjekt för Sciarras blomkålstext. Sciarras attribut var en rödfärgad kvast. Ippolita använde en sybåge i akt II för att genom en traditionell kvinnlig syssla visa graden av domesticering när hon tillfångatagits av Ercole.

Reflektioner

Processen

Alla fick noter i maj-juni men bara med italiensk text. Första aktens översättning var egentligen klar i augusti, andra kom successivt under augusti och jag hade fått

7. C.S.Lewis Berättelser om Narnia, 1956.

8. Se Oreglia a.a.

9. Peter Brook: *Thoughts on Acting and Theatre*, 1995:30.

10. Ibid. 1995:33.

alla delar ca 15 september. Med tanke på materialets omfattning, studenternas arbetsbörda och våra repetitionsmöjligheter var det rent katastrofalt sent. Tidspressen var frustrerande, men föreställningarna måste ju genomföras och dessutom måste kvaliteten vara hög. De första veckorna flöt bra och studenterna kunde det mesta av akt I när vi kom in på teatern efter fyra veckor i studio. Då hade Andreas arbetat med varje ton, harmonik och fras och jag arbetat med sceniska övningar, diskuterat rollkaraktär, gestik osv. När resten av översättningen äntligen var färdig var det dags att lösa det största problemet. Det var omöjligt både tidsmässigt och dramaturgiskt att försöka uppföra hela verket, men frågan var hur en andra akt skulle se ut. Jag satt helgen 20e september och klippte ner akt 2 och 3 från ca två till en timme. Inför mina förra arbeten har jag gjort klippningar och förkortningar i förväg och kunnat presentera ett färdigt material vid repetitionstidens början, men jag hade då haft tillgång till den text jag skulle använda. Nu saknade jag stora delar och var tvungen att invänta framför allt recitativet för att kunna fatta beslut om vilka delar som var nödvändiga för helheten, både ur sammanhangsperspektiv och rent konstnärligt.

Min utgångspunkt var att hålla ihop den röriga handlingen och göra den så begriplig som möjligt, och jag offrade därför en massa irrelevanta småarior, ytterligare en scen med missförstånd mellan Tesevs, Ippolita, Menelippa och Timante liksom Menelippas sömnszen. Vi prövade att sjunga igenom på måndagen och märkte genast att det blev dels för mycket prat, dels för många likartade avsnitt som skulle vara hopplösa att lära in på så kort tid. Både studenterna och Andreas blev besvikna på att så lite musik kommit med. Jag satt nästa natt och gjorde en ny klippning utifrån motsatt princip: så mycket musik som möjligt. Jag arbetade utifrån nygamla idéer: så många bra arior som möjligt, alla skulle ha lika mycket att sjunga så rollerna var i balans, handlingen skulle vara så begriplig som möjligt, onö-

digt prat skulle bort utan att handlingen blev förändrad eller alltför ryckig, tempot i föreställningen måste vara högt men vilostunder var också nödvändiga. Jag skrev ihop en manual med alla scener och taktnummer och skickade först till Andreas för synpunkter, och efter några justeringar skickade jag det till studenterna. Under repetitionernas gång ströks ytterligare några repliker, och några ritorneller tillkom i Andreas fatatur för att underlätta övergången mellan några av scenerna eftersom många är skrivna "kant-i-kant". Jag gjorde ett sjunget brev till ett uppläst vilket sparade in flera dagars instuderingsarbete och minst fem minuter av föreställningen. Jag lät även Timantes långa förklaring i slutet av sista akten berättas istället för att sjungas. Här blev vinsten även dramaturgisk genom förtätning och komprimering.

Instuderingen tog över lag lång tid eftersom musikstilen var okänd för de flesta av sångarna. För att kunna arbeta sceniskt i barockopera är det nödvändigt att sångaren *kan* musiken, och med det menar jag mer än att kunna sjunga sångstämman och förstå och uttala texten. Inte heller var den svenska texten självklar utan fick korrigeras under instuderingen. Prologen och första akten tog längst tid eftersom allt var helt nytt – texten, musikstilen, innehållet med sin blandning av mytologisk tid och 1600-tal – och inte minst karaktärer som inte var menade för nutida karaktärsanalys. Det märktes stor skillnad när vi började med akt II och III eftersom stilen var mer bekant. Två saker var tydliga, svårigheten att vara rytmisk exakt och att samtidigt ta sig friheter på rätt ställen, denna paradox som är så typisk för barockperioden. En av de viktigaste komponenterna i barockmusik är *impulsen*. Musiken är i allmänhet uppbyggd i korta fraser. En ny fras innebär ofta att det tillförs ny mening och ny riktning. I sång startar den med ett nytt ord, och varje ord har sin egen betydelse eller affekt i frasen. Känslan av impuls måste finnas även i kroppen och är central för själva processen för utförande av gestik, dvs. en musikalisk impuls ska

omsättas i en fysisk impuls. Denna ingår i förberedelsen som omfattar tanke, vilja, inandning, förberedelse av rörelse, förberedelse av ord och ton och aktivering av hela kroppen. Processen är snabb, och tillsammans med den musikaliska impulsen skapas vitalitet och det som man kallar närvaro, eftersom hela impulsen är starkt kommunicerande. Jag och Andreas arbetade med att medvetandegöra denna impuls/förberedelse, och jag lade genomgående märke till att denna lilla, och för publiken oftast omärkliga rörelse eller snarare process som alstrades, skapade kontakt inte bara med publiken utan i högsta grad med musikerna.

Jag har förstått, bl.a. genom samtal med en av teaterlärarna vid HSM, att man inom modern teaterteknik arbetar med att undertrycka denna fysiska impuls så att skådespelaren inte låter något han/hon hör styra eller starta en fysisk reaktion. I stället är det inre, psykologiska skeenden och reaktioner som styr. Detta förklarar åtminstone delvis varför jag i ”moderna” uppsättningar med barockopera så ofta saknar impulsen, den innersta kopplingen mellan musikaliska händelser och fysiska reaktioner.

Dagboksanteckningar

10 oktober

Bra: att Andreas är så kunnig, inspirerande och vågar allt rent musikaliskt. Han är även pedagog, tar studenterna rakt av, är ibland the bad guy som ryter. Han lär dem stilen och att våga använda musiken till uttryck och som uttrycksmedel och jag förstår inte vem annars som skulle kunna göra detta rätt omöjliga jobb.

Jobbigt: Minst hälften av regin ligger i musiken, ren text står för 25%, resten är vanligt effektivt regi- arbete, placering på scenen, timing, entré – sorti. Karaktärsarbetet ligger i så hög grad i den musikaliska instuderingen och jag är van att göra allt samtidigt och i princip ensam. Jag har alltid gjort musikalisk instudering tillsammans med placering, timing, gestik, kroppshållning, allmänt uttryck, karaktärsanalys. Att

inte ha full kontroll över instuderingen är oväntat frustrerande samtidigt som det är en stor lättnad att inte dra hela föreställningen själv.

16 oktober

Ibland blir mina anvisningar fördröjda eftersom jag tänkt på ett sätt och det jag sen ser och hör är annorlunda, inte nödvändigtvis bättre eller sämre, men annorlunda. Samtidigt måste jag värdera det jag hör strängt, dvs. är detta bra, bättre än så som jag tänkt, vad tillför det, håller jag kursen om jag gör så här i stället? Men när det kantrar måste jag slå till bromsarna, t ex när Atrestes scen med brevet från Timante håller på att gå omstyr och bli till ren fars. Det är ok för Atreste, han klarar det, men Menelippa klarar inte att fånga upp och låta det gå vidare och rollfiguren tappar trovärdighet och konsekvens.

Vi pratar och pröva: Menelippa får överdriva åt båda hållen – var går gränsen för roligt, tråkigt, allvarligt och fars? Per/Atreste säger egentligen rätt ord – att göra allt på allvar, att mena det roliga, vilket inte är detsamma som att ta bort humorn och bli tråkig. Menelippa kopplar genast och hittar en balans som hon klarar bra. Atreste får stå för överdriften och göra en komisk röst som den ”döende” Timante, och Menelippa får svara med att räta upp nivån när hon fortsätter med nästa replik. Hon balanserar farligt på eggen mellan nivåerna. Men publiken måste känna sig trygg – man ska veta när man får skratta, när det är meningen att det ska vara roligt eller inte. Fniss på fel ställe skapar osäkerhet. Viktigt att hon har full kontroll.

Referenser

- Barnett, Dene, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*. Heidelberg, 1987.
- Bauer, Joachim, *Varför jag känner som du känner. Intuitiv kommunikation och hemligheten med spegel neuronerna*. Stockholm, 2007.
- Brook, Peter, *Thoughts on Acting and Theatre*; 1995:30, New York, 1995.

- Bulwer, John, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, Southern Illinois Un. Press 1974.
- Chamberlain, France and Yarrow, Ralph, eds, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, London 2002.
- Damasio, Antonio, *Descartes misstag*, 2003.
- Fabris, Dinko, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624 – 1704)*, (Ashgate) Burlington, 2007.
- Goleman, Daniel: *Känslans intelligens*, Nörhaven Paperback, 2005.
- Gordon, Mel: Lazzi, *The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, Baltimore, 1983.
- Lakoff, George, *Philosophy in the Flesh*. New York 1999.
- Lecoq, Jacques, *The Moving Body. Teaching creative theatre*, New York, 2001.
- McNeill, David, *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago, 1992.
- Robinson, Micheal F., *Napels and Neapolitan Opera*, Oxford 1972.
- Spech, Reiner, *René Descartes. De stora filosoferna*, ed. O. Höffe, övers. J. Retzlaff. Stockholm, 1995.

PASSIONSFÖRESTÄLLNING II

Ett seminarium med scener ur *Lo schiavo di sua moglie*¹

Introduktion

Eva Nässén: Seminariet kommer att handla om olika aspekter på sammanhanget mellan text, musik och spelstil i en italiensk operabuffa från andra hälften av 1600-talet.

Detta är andra delredovisningen av operadelen i projektet ”Passionen för det reala – om dokumentarism i konst”. Projektet stöds av Vetenskapsrådet och delas mellan HSM, Valand, HDK och Filmhögskolan. Valands del, som Leslie Johnson sköter, utgörs av ett utbildningsprojekt som heter ”Education Annex” och som bland annat har inneburit deltagande i Moskvas konstbiennial. HDK’s Peter Ullmark leder ett köksprojekt, och Göran du Rées på Filmhögskolan håller på och färdigställer en dokumentär om ”Skotten i Vasaparken”.

Operadelen laborerar med det dokumentära inslaget i operakonst, ett inslag som bidrar till förnyandet av operakonstens sociala och estetiska kontext. Det finns ett exempel som både är en film och en operaföreställning, nämligen *The Death of Klinghoffer* (1991; Channel 4, 2003), som utspelar sig på en båt. Filmen har dokumentära inslag från andra världskriget. Dokumentarismen syns också i viljan att rekonstruera tidig opera och ett väldigt viktigt inslag är passionerna – det där som vi känner på insidan och är så starkt att det nästan är plågsamt. Vi har alltså en hög emotionell nivå i opera och som går igen i det som man kallar för dokusåpa i tv. Projektet laborerar med fyra nivåer: rekon-

1. Dokumentationen är utförd av Royner Norén. Texten är en rekonstruktion av Passionsföreställning II, en redovisning den 26 april 2007 inom delprojektet ”Från tidstroget till dokumentarism – nya sociala och estetiska möjligheter för operakonsten”, ingående i forskningsprojektet ”Passionen för det reala – om dokumentarismen och konsten”. Kompletteringar med bl a de bibliografiska hänvisningarna är gjorda i efterhand.

struktion, emotionell nivå, historisk beskrivning, och tidsaxeln som går mellan 1600-talet och vår tid – för att vi ska kunna se vad som är det ena och vad som är det andra, och vad som är likadant.

I *Passionsföreställning I*, som jag gjorde i mars förra året med hjälp av studenter, var syftet att undersöka hur starka känslor som hat, svartsjuka, galenskap och sorg, kan framställas som kroppsliga uttryck, bland annat med hövisk retorisk gestik tillsammans med barockens musikaliska uttrycksmedel. I dag ska vi leka lite med kroppsliga och röstliga uttryck i ett par scener ur en av de tidiga komiska operorna: *Lo schiavo di sua moglie* – ”sin hustrus slav” – av Francesco Provenzale. Vi ska titta på librettot och textöversättningar, och visa och diskutera hur de hänger ihop med musiken och påverkar uttrycket, i kombination med musikens egna möjliga bärare av uttryck och övriga uttrycksmedel.

Presentation av ensemblen

Elisabeth Belgrano: Jag började doktorera i scenisk gestaltning i höstas och mitt ämne handlar om kvinnor, passioner och rösten, och tolkning av 1600-tals vokalmusik. Vad jag vill försöka göra är att utforska röstens möjligheter utifrån känslor och sångerskornas perspektiv. Bland annat är jag lite nyfiken på en av dem som var med och sjöng i originaluppsättningen 1672, nämligen Giulia ”La Ciulla” De Caro, och jag vill försöka tolka musiken genom hennes personlighet.

Katarina A Karlsson: Även jag började som doktorand i höstas, men i musikalisk gestaltning och håller på med kvinnliga berättarjag i tretton sånger av Thomas Campion, som levde 1567-1620 i England – så det är en helt annan genre. Nu har jag upptäckt att sångerna ingår i en tradition: sångerna sjöngs av män för män, men det är en kvinnlig berättare. Det är en tradition av kvinnosatir som går tillbaka till de antika grekerna och som fortsätter än i dag, inte minst i operans värld. Ni som sjunger opera träffar hela tiden på typer ur kvin-

nosatirens historia och det visar sig att finns en sådan kvinna i den här operan: den äldre kvinnan som vill ha en man, men som ingen vill ha. Henne finner vi också hos Stefan & Krister – ”Sivan”. Det där är en diskussion som jag skulle kunna hålla på med hur länge som helst, men det får vi ta en annan gång.

Lena Dahlén: Jag är också doktorand i scenisk gestaltning, men ni är okända ansikten för mig och det är inte så konstigt, för ämnet är lika okänt – jag håller på med talteater och kan ingenting om opera. När jag gick på Avenyn och det var så vackert väder, gick alla sorters människor där. Ni har säkert sett kvinnorna som går och säljer rosor i förhållande till de som går upklädda och så vidare. Då tänkte jag att ingen av dessa människor har fått vara med om det som jag har fått vara med om här, nämligen att höra en sångare repetera en opera, vilket har varit kul och är få förunnat. Mitt eget ämne handlar om monologen som form och den enskilda skådespelarens arbete med text. Jag kommer att följa processer från första mötet med text till det att jag möter publiken, och framförandet kommer att ske i rum där gränsen mellan scen och salong är flytande och nära. Fokus ligger på textprocessen, eftersom det är det som intresserar mig; jag kommer att följa dialogen mellan mig och text, mig och roll, mig och publik. Monologen, som jag ser det, är en dialog. Jag hoppas att få återkomma om detta, men i det här sammanhanget är jag alltså gäst i okänt vatten.

Tore Sunesson: Jag är med och sjunger i den här ensemblen i dag och har annars ingenting med musikvetenskapens människor att göra, även om jag är ganska intresserad av barockmusik. I min profession är jag sångare i vokalkvartetten Vox, som håller på med en massa sorters musik. Den här veckan har vi varit i Lysekil och spelat nyskriven barnopera av Catharina Backman och då spelar jag en kuvad tjänare till kejsaren av Kina – det är en H. C. Andersen-saga och någonting

helt annat än det här, men det är spännande. Annars har jag sjungit barockoperor med Anders Wiklunds hjälp på Läckö slott i början av nittioalet, och under tiden i samarbete med Corona Artis och Andreas ibland – och tillsammans med Eva i Weckmann-ensemblen.

Andreas Edlund: I det här projektet är jag med som cembalist och ska väl hålla i det hela musikaliskt. Jag har hållit på ganska mycket med barockopera i Utomjordiska, alltså det barockoperasällskapet som finns här i stan och som väl de flesta känner till. Första gången som jag spelade där tror jag var -92, men de sista åren har jag varit ledare för det operasällskapet. Akademiskt håller jag på att avsluta en magisterutbildning – den ska bli klar någon gång, har jag tänkt mig.

Lo schiavo och gamla manus

Anders Wiklund: Alla äldre operaverk kommer till oss sentida människor i denna form och vad vi ser är första sidan på *Lo schiavo di sua moglie* av Francesco Provenza-le. Jag ska bara säga att siffrorna är mina noteringar, för när man arbetar med ett sådant här manuskript numererar man alla takter. Allt annat på bilden är handskrift från 1675. Men det är inte Provenzales handskrift – vi har bara ett verk kvar av honom i hans egen handskrift, den så kallade autografen. Mitt arbete handlar om att göra manuskriptet användarvänligt. Kopian, som det är frågan om, är mycket välskriven; det finns ett och annat fel förstås, men det är lätta skrivfel. Längst upp står det 'Prologo: Amore, Bellezza et Otio' och här är den lilla 'Sinfonia avanti Prologo'. Operamanuskripten från 1600-talet innehåller bara tre stämmor, två diskantstämmor och en basstämma, förutom alla sångstämmorna. Instrumentalstämmorna står i klaver kända för oss, alltså f- och g-klaver. Sångstämmorna är skrivna i sopranklav, altklav och basklav. En liten egenhet med manuskriptet är att det på denna sida står 'interlocutori', alltså rollerna, och de är listade, vilket är ganska tacknämligt när man ska arbeta med manus-

kriptet. Vi har tusentals tryckta texthäften – 'libretti' – bevarade från 1607 och fram till slutet av 1800-talet, men väldigt lite musik i relation till dem.

På en annan sida finns en aria och den är skriven med de klassiska ofyllda noterna: 'noti bianci'. Hur man ska tolka detta håller väl musikvetare fortfarande på och tragglar om. Man har många olika idéer och en idé är naturligtvis att det är en tempofråga – snabba satser skrivs aldrig på det här sättet – och ibland står det faktiskt 'lento assai'. I manuskriptet finns väldigt mycket just av vad vi kallar för tempobeteckningar, men under 1600-talet var det mycket sällsynt. Detta är alltså en långsam sats och 'noti bianci' kan tolkas som att det är en tempoangivelse. Om vi läser sångstämman och 'basso continuo', så är det kapellmästaren som får avgöra vilka instrument som ackompanjerar sången i den version som man gör – teorb, lyra, chitarrone, cembalo, orgel eller något annat. Den första arian slutar där och så kommer det en liten ritornell; en avslutande instrumental knorr som i detta fall bara är på fyra takter, men den kan annars vara avsevärt mycket längre. Sångstämman är skriven i sopranklav och Ippolita görs alltså av en sopranist av något slag.

När det gäller texten är den faktiskt väldigt tydligt skriven, men det finns några små egenheter som är klassiskt för 1600-talet. På den här sidan står det 'no ci vuole' och det är inte 'no' utan 'non' – ett 'n' betecknas ofta med en liten krok. Sedan står det '[per] contentare le done', men det är 'don' och jag har aldrig fått någon förklaring till varför man skriver 'per' som en liten figur. Men, som sagt, annars är det här manuskriptet ett mycket tydligt sådant. Den som skrivit kopian har också bemödat sig att ange när varje scen – alltså varje växling av person – börjar, genom att skriva 'scena'. I detta fall har vi 'Lucillo et Pistessi', alltså även de som fanns med i de tidigare scenerna. Ni vet att för varje ny personuppsättning, eller att någon kommer till eller går ifrån scenen, har man en ny 'scena'.

Denna sida är i slutet av operan och där sjunger

alla: Ippolita, Menelippa och de andra. Atreste skrivs i altklav och kan också sjungas av en tenor – att skriva altklav är oftast ett tecken på att man vill ha en tenor. Alla ammor som finns i 1600-tals operor är till exempel skrivna just i altklav och sjungs nästan uteslutande av en tenor; i det här fallet är Melinta också i altklav. Timante är en baryton eller tenor, vilket man vill. Ercole är den enda som är skriven i en ordinarie basklav. Då frågar sig vän av ordning: ”Var finns den instrumentala basstämman någonstans då?” Jo, den är unison med honom hela tiden.

Går vi två sidor längre bort, så är detta sista sidan i hela manuskriptet och det är nästan lite rörande för att här får vi information som vi normalt aldrig får. Där står först ’Francesco Provenzale Fecit Anno Domini 1671’. Operan är skriven det året, men uppförd 1672. Sedan står det lilla roliga: ’Gaetano Venetiano Allievo di S. Maria di Loreto di Napoli scrivea 1675’. Venetiano var Provenzales favoritelev vid konservatoriet S. Maria di Loreto. Det fanns fyra konservatorier i Neapel – på 1500-talet var de sju, men vid den här tiden var det bara dessa kvar – och konservatorierna var en förebild till musikutbildning. Där utbildade man musiker och sångare, men de fick också en komplett skolutbildning – de gick in när de var sju år och gick ut ungefär när de var tjugo år. Det var kyrkan som organiserade det här, för man behövde nämligen röster till den kyrkliga liturgin. Provenzale var också lärare vid konservatoriet i Turchini – det finns ju en ensemble som heter Cappella della Pietà de’ Turchini i dag. Venetiano blev så småningom också hans efterträdare. Provenzale var napoletanare och har skrivit ett flertal operor, men vi har bara två kvar – *Stellidaura vendicante* heter den andra och även den är i en kopia. Han var en stor musiker i Neapel och förväntades att bli hovkapellmästare, men brädades av den unge Alessandro Scarlatti. Detta gjorde att han blev ganska putt och tog tjänst i en landsortskyrka istället. När Scarlatti lämnade kom Provenzale tillbaka, men satt bara ett fåtal

år innan han själv dog och efterträddes av Venetiano. Just sådana där små informationer är mycket sällsynt i 1600-tals manuskript, utan det är mest bara tonerna och texten – och sedan ska man realisera detta till en klangbild eller klangvärld, även orkestralt. Sedan ska jag också säga att det som vi ser där nere är biblioteksstämpeln och biblioteksnumret på manuskriptet.

Att ta sig igenom detta och framför allt texten, är ett långt och mödosamt arbete. Det finns också ett tryckt libretto – där operan inte kallas för ’opera buffa’, som är en genrebeteckning, utan det hette ’melodramma’ rakt upp och ner – och det överensstämmer inte fullt ut med manuskriptet, som kan vara en avskrift av den version som man gjorde vid framförandet. Till exempel skiljer sig scenindelningarna, för personerna kommer inte riktigt ut och in i samma ordning i librettot som de gör i manuskriptet. När man som utgivare ska ta ställning till sådant här är det manuskriptet som är primärkällan; vi kan aldrig veta om librettot någonsin har haft med framförandet att göra, men detta kan vi vara mycket säkrare på att det har haft med framförandet att göra.

Sciarra – trädgårdsmästarens roll – är skriven på napoletanska, och de andra har sådana inslag, så vi har använt en översättning av den napoletanska texten för att få det till normal italienska. Sciarra är alltså den komiska figuren och det är en tradition som sedan går vidare fram till 1700-talet och den klassiska operabuffan. Har man någon napoletansk talande figur, så är det alltid den som har den centrala komiska rollen – ’primo uomo buffo’, som den ibland brukar kallas.

Det här är den enda manuskriptkopian som vi känner till, men annars kan det ibland finnas ett par andra kopior liggande någonstans. Troligtvis beror det på att operan aldrig flyttades utanför Neapel vid denna tid. Däremot spelades den 1973 vid Vadstena-Akademien i Per-Erik Öhrns regidebut; det var en mycket vildvuxen version med klarinett och trombon som lär ha varit fruktansvärt rolig. Att operan är 1600-tal kanske man

känner igen på den röriga handlingen, med mycket mytologi och anspelningar på saker och ting som vi i dag har dålig koll på, men som den tiden hade något bättre koll på. För mig känns den inte alls särskilt gammal på det sättet som man ibland kan uppleva att musik kan vara, och den är så absurd i sin handling att den mycket väl skulle kunna platsa i vår egen tid.

Text – musik – spelstil

Eva Nässén: Jag ska fortsätta med lite bilder så att ni får se hur man retoriskt tänkte om spelstil under den här perioden. I Provenzales opera har vi – som det ofta är i komisk opera och även i tragedier – två lager: dels det högre ståndet och dels de komiska personerna. Det finns genom operahistorien och finns kvar i till exempel *Figaros bröllop* (1786). Vi har ett lager av tjänarfolk som sliter för att de i det andra lagret ska kunna flyta ovanpå så att säga och då har man helt olika uttrycks-sätt. I de komiska operorna, liksom i de andra operorna och No-teater eller andra utomeuropeiska teaterformer, är det typiska former och typgallerier som hela tiden återkommer. Så kan man till exempel spela amman alldeles kolossalt bra från det man är väldigt ung tills man är ganska gammal om man fortfarande har rösten med sig.

Här är en väldigt vacker bild från Engel, som skrev *Ideen zu einer Mimik*, alltså en bok som tar upp hur man kan uppträda på scenen.² Detta är en person som är väldigt deprimerad och som blir tröstad av den andra personen, men som inte riktigt vill ha trösten. Det handlar om Medea, som har bestämt sig för att mörda sina barn. Hon vill inte säga varför hon är så deprimerad och känner därför inte för att bli tröstad eller så kanske hon skäms redan från början. Även i den andra bilden är det väldigt mycket uttryck med armarna i sig, och detta att det hänger en arm ner i den första bilden är ett tecken på att hon är otroligt deprimerad; hon orkar liksom inte att vara enligt dekorum

2. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (Berlin 1785-1786)

och ha händerna så som man skulle ha dem.

Långt in på 1800-talet fick man också veta hur man ska sitta på olika sätt. Det här är en liten pedagogisk teckning med streckade varianter, så att man kan veta hur man får lyfta armarna och peka på olika höjder när man står eller sitter ner – och så flyttar man fötterna i olika positioner så att det ska se vackert ut.

Vad vi ser är ett stick återgivet i *Chirologia: or The natural language of the hand* av John Bulwer, som var retoriker i England, och det här är ganska gamla gester; man gör dem fortfarande väldigt ofta, fast man inte alltid tänker på det.³ Där har vi någon som beundrar och där ber man. Den som är indignerad visar sin känsla genom att dänga ena handen i den andra. Och här exploderar man: knyter ena handen och slår den i den andra så att det blir en smäll. Den här gesten – som vi känner igen från den ledsna Pierrot⁴ som står och hänger med sina händer – är lite rörande, alltså man är helt deprimerad, och den fanns även hos den där damen som stod och hängde med sin arm. Sedan talar man om att man inte alls är skyldig eller att man är ganska uttråkad. Här är en beskyddande hand och där en triumferande hand; i anvisningarna som följer till varje bild står det man att i triumf ska skaka handen – man kan ju inte skaka på en bild, så man får beskriva det istället. Så här försäkrar man, och sedan kallar man på någon eller skjuter bort någon, hotar eller ber om någonting: lägger händerna som en skål. Om ni tänker efter, så gör ni ganska mycket av det här – mer eller mindre medvetet.

Så här tyckte man att en obildad soldat eller möjligtvis en bonde kunde få lov att stå; han begrep inte bättre, utan ska se så här lite lagom fåraktig ut. Soldatkläderna är från något allmänt antikt och han står som man inte ska stå, nämligen med fötterna parallellt, och har armbågarna in. Han bligar liksom rakt fram och

3. John Bulwer, *Chirologia: or The natural language of the hand; and Chironomia: or The art of manual rhetoric* (Carbondale 1974)

4. Pedrolino, också känd som Pierrot eller Pedro, är en karaktär i mim och commedia dell'arte.

har kroppen fullständigt platt istället för att ha den i kontrapost, alltså där alla linjerna är i olika vinklar.

En bild emellan visar också hur man ska stå med fötterna, och då har ni balettpositionerna. Ni känner igen den första positionen här och kanske den tredje, och det där är väl den andra. Detta är ganska snyggt, för det är lite grann åt fjärde hållet. Och de där andra personerna visar, som sagt, hur man sitter och vi ser att linjerna går snett på någon som sitter med sina fötter. Som vi ser var det väldigt tydliga instruktioner.

Så småningom blir man kanske så här. Fötterna står inte på samma linje; den ena foten är framför den andra, lite i fjärde positionen, och han vänder ett knä utåt enligt foten förstås. Händerna är på olika höjd, armbågarna utåt och han vrider på kroppen medan han tittar åt det andra hållet, så det blir väldigt mycket som går åt olika håll. Han står alltså väldigt snyggt och det kan man väl göra; vi står ju gärna lite så och det är ganska likt. Kanske är det lite snyggare om man tänker på det, så att det inte blir fullt så nonchalant. Men det är en viss balans; man lutar sig tillbaka och så vidare – ja, ni vet.

Detta är däremot en bild av en 'lazzo'. 'Lazzi' är komiska, fullkomligt irrelevanta inslag som används i commedia dell'arte, och som även förekommer i komiska operor eller i talpjäser. Plötsligt kan det dyka upp någon och göra någonting burleskt som inte alls har med handlingen att göra, men det finns inget skrivet manus och vi har inga texter bevarade om vad man gör här. Sådana 'lazzi' var indelade i olika områden och det finns de som handlar om natten, så att plötsligt kommer man in och låtsas som att det är alldeles svart. Något annat kan handla om att man ska laga mat: en tjänare kommer plötsligt in och fixar till någon slags sallad, medan de andra gör någonting helt annat. Det är när publiken börjar få tråkigt som man ska göra en 'lazzo' och då är det också ett helt annat kroppsspråk, med jättestora rörelser, överdrivet och fult, precis det där som man inte fick göra i den höviska gestiken eller

skådespelartraditionen. Här är det någon som skuttar runt, för det handlar nämligen om att man ska dra ut tänder på den som är i mitten. Dom två andra försöker verkligen att göra det på olika sätt och han försöker på något vis att skydda sig – de gör det förstås inte på riktigt, men de visar så mycket som möjligt. Dessutom kan ni se att alla bär mask och det hör också till commedia-traditionen, liksom Pantalone-figuren och de andra i det där galleriet. Vi får väl se om vi i Provenzales opera stoppar in en liten extra 'lazzo'.

Den här bilden är egentligen från *Stengästen*, dvs *Dom Juan* (1665) av Molière och den har jag intressant nog även i en spegelvänd version. Där nere har vi en signatur som är alldeles rättvänd, medan den andra bilden faktiskt ser riktigare ut eftersom man gärna gör saker och ting med höger hand. Sedan är det så att ögat halkar in till höger och det handlar lite om vad man ska titta på. Här går man dit och ser honom i mitten där, men vänder man på bilden ser man mest honom med ljuset och den andre blir någon slags bifigur. I den spegelvända bilden, på pjäsens titelsida, står signaturen också rättvänd i texten undertill, så frågan är vem som har vänt på själva sticket. I sin bok *Lazzi: the comic routines of the commedia dell'arte* kallar Mel Gordon detta för en 'lazzo' och han anser att den här personen är den som kommer in och talar om att det brinner, och då ska alla plötsligt rusa omkring medan det pågår någonting annat i bakgrunden.⁵ Då hade publiken jättekul. Eller så stör man sig på en massa avbrott.

Original, översättning, mim och sång

Eva Nässén: Nu ska vi gå över till ett par scener ur Provenzales opera och då kan jag be ensemblen ta plats. Jag ska inte trötta er med handlingen för den är faktiskt väldigt rörig – det är väldigt knepigt att läsa och försöka reda ut, så det får man nästan göra själv – utan bara säga att först är det två kvinnliga amasoner, Ippo-

5. Mel Gordon, *Lazzi: the comic routines of the commedia dell'arte* (New York 1983)

lita och Menelippa, som har varit ute i krig mot männen. Den ena är glad och den andra är ledsen; hon som är ledsen är det för att hon blev förälskad i sin fiende. Sedan har vi tre personer och även om man kan säga att Siarra, alltså trädgårdsmästaren, är den komiska figuren, så är även Lucillo och Melinta komiska – det beror lite grann på vilken analys man läser. Här har vi valt att tolka alla tre som komiska personer och det betyder också att de gärna har ett litet överdrivet kroppsspråk, som inte är så himla elegant.

Seminariet handlar också om text och översättning, och då har vi gjort så att ni ska få höra precis all text läsas, först på svenska och sedan på italienska. Vi ser även de personer som kommer att säga just de där replikerna sedan, så när Elisabeth sitter ner är det någon annan som är personen ifråga och står upp, och när hon själv står upp och läser är det hon som har rollen – det kommer att bli solklart när de sedan sjunger på italienska. Vi har mycket lite rekvisita: en sjal, en jacka och det som ser ut som en hacka, som var det närmaste vi kunde komma en hacka. Inte ens Göteborgsoperan hade en vettig hacka, så vi får ta den jag brukar ha till ogräs. Efter detta ska vi lyssna på Ivars och Lenas samtal om översättningar, innan ni får höra sången framförd på svenska och delta i en avslutande diskussion.

Lena Dahlén: Elisabeth kommer att läsa den italienska sångtexten, medan man kan kalla den svenska text som jag läser för ett handlingsreferat.

Eva Nässén: Vi kommer också att laborera med olika nivåer i sångtexten. Vad är det man egentligen säger i librettot? Vad kan man läsa ut av det om man översätter så direkt som möjligt? Vad gör man sedan för att kunna sjunga en text – och vad händer då? Vi har en italiensk variant och en svensk, med ett annat underlag – ändå måste det handla om samma sak. Så hur bär man sig åt?

Lo schiavo di sua mogli **Akt I, scen VIII (andra hälften)**

Växelvis textläsning på svenska och italienska
Lena Dahlén och Elisabeth Belgrano

Sång på italienska

Katarina A Karlsson (Ippolita)

Elisabeth Belgrano (Menelippa)

Eva Nässén: Något som jag inte nämnde förut är åldern på personerna. Lucillo är en pubertetsyngling som inte riktigt vet vart han ska ta vägen, men han har i vart fall ingen lust att bli köpt av äldre rika kvinnor – kanske är han sexton eller någonting sådant. Melinta som amma är ju på den överblivna kartan och kan vara tjugofem. Sciarra har sett det mesta och är då en åldrig – trettiofemårig – trädgårdsmästare. Man blev tidigt gammal på den tiden.

Lena intervjuar Ivar om översättningar

Lena Dahlén: Känner ni till Ivar? Är det bara jag som inte gör det? Hur som helst ska jag ställa frågor nu. Först kommer det att handla om översättningen som jag läste, vilken är ett slags handlingsreferat. Den är inte sångbar, men utsäger ändå handlingen i korthet och den ligger nära den italienska librettotexten. Däremot är musikhandlingen en handling som är alldeles tydlig. Det är lite knepigt, för det är en slags konstruktion att dela på dem. Men du gör ju ändå det. Vad är det första du gör när du får en sådan här bunt i din hand?

Ivar Bergkwist: Jag försöker ta reda på vad det handlar om – det är ganska trevligt, men har sina problem ibland. Den här operan innehöll till exempel Tores lilla roll, som jag faktiskt inte begrep ett ljud av. Jag har tidigare gjort kortare napoletanska översättningar instuckna i 1600-tals operor och då har jag alltid ägnat mig åt att gissa, men jag måste erkänna att det för mig

verkligen var fullständigt omöjligt att komma in i den här texten och gudskelov lyckades Anders få tag i en italiensk översättning. Men det är ju så, först måste man få ett grepp om vilka personerna är. Och vad det är för "plot": vad händer? Alltså, vad författaren har tänkt sig att berätta med stycket.

Lena Dahlén: Så du gluttar inte på musiken då egentligen?

Ivar Bergkwist: Nej, det är ingen idé. Det blir senare.

Lena Dahlén: Nu plitades ju den här texten ner för så länge sedan och han som plitade ner den är väl tämligen okänd vad jag förstår.⁶ Hur förhåller du dig till det här med tiden? Ordvalörer förändras ju över århundraden och så också karaktärerna, kan jag tro.

Ivar Bergkwist: Man kan ta den eventuella kunskap som man har själv och om det är figurer som man känner att "nu vet inte jag vad han har för funktion" så får man ju läsa sig till det. Oftast tycker jag ändå i det här tidevarvet när commedia dell'arte är förhärskande att det är ganska tydligt att de håller sig på sina egna bitar. Man känner att den är komisk, den är hövisk, den är högre stånd, den är lägre stånd, den har ett snabbt tempo, den har ett långsamt tempo. Ja, är det inte så?

Lena Dahlén: Där har du ackumulerat en hel del genom att känna till musik från den tiden.

Ivar Bergkwist: Jo, men det är klart. Man försöker samla i ladorna så att man kan använda det så småningom.

Lena Dahlén: Jag vet att pjäser ibland kan vara ganska svåra att tolka och om det är riktigt gamla texter kan det hända att man till exempel inte förmår uppfatta det komiska, utan spelar och tolkar det närmast som en tragedi. Tiden förändrar ju till exempel humorn.

Hur förstod du att detta var komiskt? Gjorde du det genast?

Ivar Bergkwist: Nej, men när jag väl fick översättningen kändes det ganska tydligt att tjejkerna i början hade en helt annan livsinställning än de andra som var med här och att författaren har velat olika saker med konstellationerna. Sedan är det naturligtvis viktigt att tänka på att jag inte översätter för en 1600-tals publik, utan jag översätter för en publik under början av 2000-talet. Om man pratar om arkaiseringar, så är det arkaiseringar i förhållande till vår tid.

Lena Dahlén: Vi lever ju nu, vi kommer aldrig ifrån förändringar.

Ivar Bergkwist: Jag är väldigt emot det museala, eftersom jag själv lever i en museal konstart. Så kan man sprattla så mycket som möjligt mot det där är det bra, tror jag.

Lena Dahlén: Alltså, då är det både handlingen och karaktärerna som du till en början kommer fram till.

Ivar Bergkwist: Hoppeligen, ja.

Lena Dahlén: Samlar du på dig material om karaktärernas ton? Eller du kanske luktar dig till dem?

Ivar Bergkwist: Det är som att läsa en roman – jag får bilder, idéer och tankar. Man klär på dem, karaktärerna får tempo och gångsätt, och man får reda på hur de lever och ser ut, sådana saker som när man sedan går in i själva översättningsarbetet hoppeligen har med sig. Man får fylla på och så hoppas man att det är med, för att göra den sångbara översättningen så mångfasetterad som möjligt. Annars är det rätt lätt att det blir platt som en pannkaka och det är inte meningen.

6. Francesco Antonio Paolella.

Lena Dahlén: Hur gör du när du börjar med musikord-handlingen, som jag kallar den lite tafatt.

Ivar Bergkwist: Då brukar jag ta recitativ för recitativ, eller aria för aria, och sedan är det helt andra parametrar; rimorden måste till exempel finnas med. Alltså jag har en upplevelse av vad som ska sägas i en aria och så tar jag fras för fras och gör en helt ny text, eftersom jag har en filosofi att det som ska sjungas ska vara så tydligt som det går. Inskjutna bisatser är i princip förbjudna; det är inget bra, därför att det inte hörs – man fattar det inte. Sedan ska melodin låta som om det vore skrivet på svenska, huvudordet ska sitta på rätt ställe, rimmet ska finnas där – och helst riktigt rim. Den här musiken har några sådana där halvrim och det är svårt. Till exempel 'spela' och 'leka' liknar varandra, men jag menar att i en musik som är mycket bunden hörs inte halvrimmen bra. Det handlar om att skapa en ny svensk mening som jag känner att den går att sjunga något sånär vackert, och jag tycker det är viktigt att det låter svenska, för det ska inte låta som om det vore översatt. Är det bilder, metaforer och så vidare som jag har i en text, försöker jag att skapa metaforer, bilder, tankar som är giltiga för oss. Jag skiter högaktningfullt i om det är tjusiga bilder som inte säger oss någonting.

Lena Dahlén: Får du skäll för det någon gång?

Ivar Bergkwist: Jodå, i en av de tidigaste översättningarna jag gjorde – *Werther* (1892) av Massenet – finns det en liten flicka som kommer in och säger "Pourquoi les hommes noirs ont emporté maman?" Jag menar att de där svarta männen inte är någon bild som vi får, utan jag tog bort det och översatte till "varför är inte mamma här hos oss längre?" eller någonting sådant. Det gillade framför allt inte sångerskan, för det var väldigt tydligt att hon tyckte att det var en så vacker bild. Men den sa ingenting för mig.

Lena Dahlén: Går du omkring och sjunger och ljudar och grejar med orden när du arbetar med en översättning. Det måste vara vissa delar som är svåra att få till, där du förbannar konsonanter och håller på.

Ivar Bergkwist: Det hjälper väldigt mycket att sjunga frasen, för då gör hjärnan sitt eget jobb så att säga och placerar in orden på rätt ställe – jag vet plötsligt hur det ska sitta.

Lena Dahlén: Har det inte varit så att du någon gång haft en väldigt bra lösning på en text och så stämmer det inte riktigt med musiken. Då antar jag att man inte får skriva om musiken alls.

Ivar Bergkwist: Det får man ju om man är fräck – och i viss musik. Men det finns ett gissel att man sätter till åttondelar lite överallt och det är inget bra egentligen därför att det förstör flödet i frasen. Hittar man något förbaskat bra, som berättar mycket, kan det väl hända att man gör något avsteg och lägger till en ton eller tar bort en ton eller någonting sådant där. Ingenting är sant eller osant, utan upplever jag att texten är viktig just i den frasen kan jag tillåta mig det. Text och musik är som kommunicerande kärl i opera, men de är aldrig kungar samtidigt. Alltså i vissa fraser är texten kung, i vissa fraser är musiken kung – har huvudrollen så att säga. Om musiken har huvudrollen är det inget bra om man till exempel har helt fel vokaler. I den gamla tenorarian *Una furtiva lagrima*⁷ har det på svenska blivit "såg jag en tår på hennes kind". Men det är inget bra, därför att vokalerna sitter illa och sådant tycker jag att man måste vara försiktig med.

Lena Dahlén: När du har översatt en opera och sedan hör den, har det någon gång kommit till dig i efterhand att "nämen, så borde det vara istället".

7. Nemorinos aria – "En förstulen tår" – i andra akten av *L'elisir d'amore* (1832).

Ivar Bergkwist: Ja, ja, massor av gånger.

Lena Dahlén: Ringer du då och säger till.

Ivar Bergkwist: Nej, det är för sent.

Lena Dahlén: Men precis som det är med vilket annat arbete som helst så måste det ju hända saker lite överallt i processen.

Ivar Bergkwist: En översättare är så långt i förväg för att en sångare ska kunna komma in och göra det till sitt eget och det tar egentligen månader, så att om man kommer dagen efter premiären och säger att ”kan du inte sjunga det här istället?” blir sångaren bara arg – det är inget bra, så det bästa är tyvärr att hålla käft. Men det har väl hänt att jag har gjort nyöversättning så att säga. Istället för att putsa i mitt verk gör jag en hellre en ny sak, för småförändringar är sällan bra – det förstör flödet.

Lena Dahlén: Jag kanske går till operan ett par gånger om året och då har jag vanligen textremsan som vägledare in i texten. Ofta översätts inte opera, men vad tycker du är fördelen med översatt opera?

Ivar Bergkwist: För mig är det solklart, eftersom den icke-översatta operan faller; den kommer från hjärnan, sipprar inte ner och ger psykiska avtryck i kroppen, alltså allt det som sker av sig själv när vi talar vårt moderspråk. Att göra den processen i ett annat språk är oerhört mycket svårare. Målet är ju att vi ska ha ett kroppsligt uttryck och sjunger man på sitt eget språk blir alla små vändpunkter, alla nya idéer som kommer in i den sceniska aktionen, alltid mycket tydligare. Det finns säkert miljoner människor som tycker tvärtom, men så tycker jag.

Lena Dahlén: Men varför översätts det inte mer?

Ivar Bergkwist: Därför att vi lever i en CD-tid och har sångare som åker runt omkring på en internationell arena. Men jag hävdar också att vi lever i en museal tid där det museala är starkare än det dramatiska uttrycket – och det är synd.

Lena Dahlén: Musikdramatiken har alltså förändrats.

Ivar Bergkwist: Ja, på sextio- och sjuttioalet, och kanske även på åttiotalet, var det självklart – till och med på Stockholmsoperan – att man översatte. Det fanns också en tidskrift som hette Musikdramatik, vilken i början på 2000-talet bytte namn till Tidskriften Opera och det berättar mycket om vilket klimat vi lever i.

Lena Dahlén: Ska vi se om det finns några andra frågor.

Tore Sunesson: Jag tänkte på det här med att det sjungs på originalspråk och som du själv tog upp med exemplet *Una furtiva lagrima* är det skönare att sjunga på originalspråket rent sångligt.

Ivar Bergkwist: Jag håller med om att det är annorlunda. Nu tog jag ett visset exempel, men ’Wie eiskalt ist dies Händchen’ är ett underbart exempel från *Che gelida manina*⁸ och det är inget bra. Däremot finns det fantastiska översättningar som gott lyfter fram och ger nya idéer. Det tråkiga är att översättningar dör mycket fortare än vad originaltexter gör. *Eugene Onegin* (1879) gjorde jag någon gång på åttiotalet och det är en ur gammal översättning som inte går att sjunga, tycker jag, så på något sätt är översättningar mera tidsbundna. När Folkoperan gjorde *La Traviata* (1853) för fyra-fem år sedan, med en spännande scenografi och regi, använde de en översättning från trettiotalet och då visar man att man inte bryr sig eller inte förstår.

8. Rodolfos aria i första akten av *La Bohème* (1896).

Katarina A Karlsson: Måste du tänka politiskt korrekt? Det finns ju operor som innehåller material som inte fungerar i dag. Jag träffade en kille i London som hade en liten roll; han skulle komma in och säga en enda grej och sedan gå ut igen, men vid premiären blev den rollen struken till stor sorg för honom – det han skulle säga handlade om ”negrer” och ”zigenare” och det fick man inte ha med. Har du råkat ut för sådant?

Ivar Bergkwist: Jag har gjort det några gånger och till min skam så har det väl då varit att man försökt flytta över tanken på en annan bild, för att inte använda de värsta orden.

Katarina A Karlsson: Du måste i varje fall tänka att du inte ska stöta dig.

Ivar Bergkwist: En sak är om det är en funktion att man stöter sig, men om det bara är plump kan jag vända på det och skapa en annan bild som berättar ungefär samma sak – är det en funktion att jag är pederast eller någonting sådant där måste jag uttrycka det.

Elisabeth Belgrano: Jag hittade ett exempel med en fransk kompositör som säger att italienska inte kan översättas till franska, och vad han gjorde var att han komponerade om hela melodin och gjorde den fransk.

Ivar Bergkwist: Det är klart att det finns sådant som är ideomatiskt för till exempel det svenska språket och då får också den sjungna frasen en annan tyngd än vad den skulle ha om den är fransk, engelsk, tysk eller italiensk.

Elisabeth Belgrano: Svenskan brukar jag säga är ganska lik italienska; det är ganska mycket öppna vokaler och den är på något sätt lätt att sjunga, men så kanske det inte är med danska.

Ivar Bergkwist: Danska har jag sjungit på rätt så

mycket. Det finns en gammal basbaryton som heter Holger Boland och han har skrivit ett enormt antal översättningar, men det är en väldig skillnad på hans översättningar och de översättningar som inte är gjorda av honom. Till exempel ’presto, presto’ i *Don Pasquale* (1843) är på danska ’hurtig, hurtig’ och det skulle inte Boland ha gjort, så det är frågan om kvaliteten.

Elisabeth Belgrano: En italienska sa att man inte kan göra upprepning i italiensk musik på franska. Man kan säga ’un fatto, un fatto, un fatto’ men inte lika gärna ’ce fait, ce fait, ce fait’.

Lena Dahlén: Andreas hade någon fråga också.

Andreas Edlund: Du säger att du befinner dig i en museal konstform och att översättningen ofta har en kortare livslängd än originalet. Själv tycker jag att en översättning till viss del öppnar för att förhålla sig mindre musealt även till musiken. Det kan finnas en så stor respekt för verket: man får inte ändra något, utan det är liksom skrivet och från tonsättarna oss givet. Men om man ska översätta texten är det som att då sätts det andra i svang också, tycker jag. Det kan vara ett sätt att förhålla sig mindre musealt till materialet.

Ivar Bergkwist: Jag hävdar att om man använder originaltext öppnar man bara musiken, medan kroppen och texten förblir stängd. Det är därför jag tycker att vi gör en museal konstform. Men öppnar du även de andra parametrarna får du helt plötsligt tillgång till hela verket. Jag är med i *Parsifal* (1882) just nu och tycker det är svårartat att inte sjunga den på svenska.

Andreas Edlund: Hur är det – ändrar ofta den som ska sjunga texten själv?

Ivar Bergkwist: Nej, jag försöker undvika det.

Tore Sunesson: Vi kommer så småningom till den svens-

ka översättningen som vi ska sjunga och där har jag ändrat på ett ställe.

Ivar Bergkwist: Självklart, det måste man göra.

Tore Sunesson: Så det kan väl hända att sångaren vill diskutera med dig i förväg eller under repetitionsprocessen.

Ivar Bergkwist: Det är bäst att man gör det tillsammans med översättaren. I översättningar finns en helsikes massa fel, och kanske konstiga betoningar och så vidare, och som en sångare som dyker ner djupare än vad översättaren har gjort hittar. Framför allt hittar man saker som att ”nä, det här skulle inte jag säga”. Men samtidigt finns det en typ av svenska som medför att om det är för många människor som ramlar in den förfaller den svenska som ändå har ett visst flöde och det är inget bra.

Anders Wiklund: Det där med italienskan och franskan har varit känt i hela operahistorien, därför att så fort italienarna skulle till Paris – som var det stora målet för alla italienska tonsättare, framför allt under 1800-talet – och uppföra en opera, så skrevs den alltid om. För det går inte att översätta italienskan till franskan, och det går heller inte att göra tvärtom.

Elisabeth Belgrano: Man de översatte operorna?

Anders Wiklund: De översattes, men tonsättarna gjorde helt nya versioner. *Mosè in Egitto* (1818) av Rossini blev *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* i Frankrike och med helt ny musik. Går man åt andra hållet och tar *Wilhelm Tell* som Rossini skriver på franska⁹, så blir det en helt annan opera när den översätts till italienska. Han var tvungen att skriva om vokallinjer och allting, och avskydde den italienska versionen för att det inte stämde.

9. Guillaume Tell (1829).

Elisabeth Belgrano: Rossi sa en gång att han älskade att höra sina italienska arior sjungas av franska munnar.

Anders Wiklund: Det inrättades också en italiensk teater – Théâtre des Italiens – i Paris. Men sedan är det en annan sak jag inte riktigt köper: var ligger det museala i opera?

Ivar Bergkwist: Det museala ligger i att vi bara använder oss av en bit av det som operakonsten innehåller.

Gunilla Gårdfeldt (lärare på HSM): Du menar att vi inte har tillgång till vårt eget språk?

Anders Wiklund: Om det vore ett museum skulle vi ju inte hålla på.

Ivar Bergkwist: Operakonsten i sig är revolutionär – jag tror att det är en av de absolut mest drabbande konstarter som finns. Och det är det som är så tråkigt, att man bara drabbar på en sida av liket så att säga.

Anders Wiklund: Det köper jag däremot.

Gunilla Gårdfeldt: Jag är helt av samma åsikt som du på den punkten Ivar. Men detta med färskvara och översättning stämmer inte alltid. Om vi till exempel tar den gamla och nya översättningen av *Figaro*, som de flesta av er säkert känner till, så tycker jag att den nya självklart har många vinster, men den är också mer sitt eget självändamål och jag tycker verkligen inte om den många gånger.

Ivar Bergkwist: Man kan jämföra med de gamla och nya bibelöversättningarna.

Gunilla Gårdfeldt: Det finns fall där en gammal mening kan hålla bättre än en modern, för då kan det verkligen bli färskvara.

Ivar Bergkwist: Vi har många exempel på att det finns fantastiska vändningar med en större skicklighet i språket än vad vi har i dag. Men själva sättet att behandla språket förändras fort och det går ännu fortare i en sådan internationell värld som vi lever i: fasta uttryck splittras, sätt att skapa en mening blir snabbt obsoleta och så vidare.

Gunilla Gårdfeldt: Ett annat problem är att det är så mycket felöversättningar i operor, alltså verkligen rena felaktigheter. För ett tiotal år sedan när vi jobbade med *Rigoletto* (1851) hittade vi någon gammal konstig översättning. Nu vet jag att det finns flera översättningar, men då hade vi inte tillgång till det och det var fel helt enkelt.

Ivar Bergkwist: Sådant förekommer ju, men det får man kämpa mot.

Martin Lögdström (student på HSM): Språket i opera tycker jag är som en ytterligare stämma, som vävs in i musiken.

Ivar Bergkwist: Det håller jag med dig om.

Martin Lögdström: Wagner skrev sina libretton själv, just därför att musiken och texten ska integreras. Om man ska göra det på svenska tycker jag att hela hans filosofi skulle falla – det skulle inte riktigt fungera.

Ivar Bergkwist: Det vet vi ju inte, eftersom Wagner sedan femtiotalet inte spelas på svenska.

Lena Dahlén: Så fort någonting blir en sträng regel börjar man känna sig instängd och det kanske är dags att översätta lite mer och se vad man vinner på det, alltså att inte förhålla sig så dogmatiskt.

Elisabeth Belgrano: Hur mycket språk läser man på skolan?

Martin Lögdström: Det är ingen språkundervisning i ordets bemärkelse.

Elisabeth Belgrano: Det är ändå väldigt viktigt.

Andreas Edlund: Apropos det här med Wagners filosofi är det väl en springande punkt vilken intention man har. Om man vill nå förståelse, att folk ska fatta på ett direkt sätt, är en översättning naturligtvis given.

Ivar Bergkwist: Jag brukar säga att går man djupt i originalspråket blir det också ungefär likadant, men när man har en vilja i sin kropp och den faller ner syns det i kroppen för tredje raden även om sångaren textar taskigt. Problemet med originalspråk är att få det att sippra ner i fötterna, i könet, i hela kroppen, så att man ser den vilja som finns. Jag tycker att det är en stor skillnad i förhållande till det egna språket, som skapar en mobilitet – det skapar fysisk vilja av sig självt. Egentligen är jag inte så intresserad av själva texten, för det är svårt att texta på höga c och allting sådant där, men viljan – idén i meningen – kan man se, även om man inte hör texten. Det är klart att denna process också kan förekomma i användandet av originalspråk, fast det tar mycket längre tid.

Lena Dahlén: Det där kan jag förstå som skådespelare, för det skulle vara en väldig ansträngning att spela på engelska. Jag skulle nog också gotta mig åt vissa saker som lät lite bra.

Ivar Bergkwist: Ja, exakt.

Lena Dahlén: Alltså lura mig för att jag inte har ordens kött i mig.

Eva Nässén: När vi kommunicerar med någon på vårt eget språk har vi hela paketet av underförstådda betydelse bakom orden och alla de undertexter som vi delar i vår kultur. Det händer ju när folk pratar svenska

att vi plötsligt upplever att någonting blir fel för att den där förstäelsen som vi har inte finns hos den andra personen.

Elisabeth Belgrano: Det finns ju i gester också.

Eva Nässén: Ja, i röstklang – allt.

Elisabeth Belgrano: Om vi gör någonting här, kanske det betyder någonting helt annat i en annan kultur.

Eva Nässén: Det var ett tag sedan som det varje sommar inför turistsäsongen – nu är den liksom året runt – publicerades varningar för att man inte får göra det och det när man kommer till Italien, Spanien och så vidare, för då skulle man bli utkastad från krogen eller vad som helst.

Bengt Nässén (publik): Alltså, menar ni att kroppsspråket skulle bli olika om man gör en aria på ett originalspråk och om man gör en aria på sitt eget språk?

Eva Nässén: Det är en perfekt fråga för det är precis vad vi ska göra. Vi har ju en svensk variant. Till saken hör att Sciarra sjunger på napoletanska och då har vi bett Tore att sjunga på en för honom närstående dialekt för att få det så nära som möjligt. Vi har själva också diskuterat det här med kroppsspråket och spelsätt. Kan man göra likadant på svenska? Vad är det som kolliderar? Blir det väldigt underligt? Speciellt när gäller det den höviska biten: hur man bär sig åt då? Nu får vi se vad ni tycker helt enkelt. Observera att det är ett seminarium och ingen färdig föreställning, men vi har i alla fall kommit riktigt långt.

Lo schiavo på dialekt Akt I, scen VIII (andra hälften), XVII och XVIII

Sång på svenska och småländska

Katarina A Karlsson (Ippolita och Melinta)

Elisabeth Belgrano (Menelippa och Lucillo)

Tore Sunesson (Sciarra)

Den reala diskussionen

Eva Nässén: Nu tycker jag att det vore jättetrevligt om ni ställde allmänna frågor till ensemblen som kan diskuteras. Vad gäller det som Ivar tog upp angående vad som landar när man sjunger på det ena eller andra språket, så vet jag inte om ni har fått en känsla av hur det sitter bäst med språket, kroppsspråket och spelet.

Gunilla Gårdfeldt: Jag tänkte väldigt mycket på det och jag skulle framför allt vilja fråga er i ensemblen vad ni känner för skillnad i kommunikation med varandra, publiken och musiken, i svenskan alternativt italienskan. Nu är det lite speciellt med Elisabeth därför att hon behärskar italienska så bra, även om Katarina och Tore i varje fall lurade mig väldigt mycket.

Tore Sunesson: Det är naturligtvis så att jag inte alls behärskar italienska, så jag får gå flera omvägar för att förstå vad jag sjunger och dessutom förstå vad de andra sjunger.

Gunilla Gårdfeldt: Stämmer det för dig, som Ivar sa, att det ramlar ner någonting i kroppen?

Tore Sunesson: Ja, det gör det, även om vi inte har jobbat så mycket med detta.

Gunilla Gårdfeldt: Jag menar alltså att det kommer självklara saker som du inte behöver tänka på.

Tore Sunesson: Sedan är det rent konkret så att det är vissa meningar som vi sjunger på svenska som inte betyder detsamma på italienska och där får vi göra andra saker.

Gunilla Gårdfeldt: Det är en väldigt rolig översättning. Vad säger flickorna om det? Håller ni med?

Katarina A Karlsson: Jo, det är mycket som känns roligt. Men sedan finns det vissa frågetecken och jag tänker till exempel på en replik som jag har: ”Ändå vill han inte lämna in utan tänder”. Vad har tänderna där att göra? Jag kommer inte över dessa tänder för de finns inte med i originalet.

Gunilla Gårdfeldt: Står det inte så, alltså.

Katarina A Karlsson: Det är ett så speciellt ord att det liksom ställer sig som ett staket mitt i repliken och blir någonting helt annat, för det handlar egentligen om att alla älskar livet – även de döende älskar att leva.

Gunilla Gårdfeldt: Så det blir en vits till självändamål.

Katarina A Karlsson: Jag skulle behövt prata med Ivar om det, för där får jag inte ihop det; meningen ramlar inte ner i kroppen liksom.

Eva Nässén: Han har förklarat det så att man inte vill dö och se risig ut, utan man vill dö med flaggan i topp medan man lever med full kraft istället för att det är ett långsamt förfall.

Gunilla Gårdfeldt: Man vill inte dö när man är helt utsliten och inga tänder har. Jag tänkte nog ändå så, men för dig var det en hämning. Ja, det är spännande.

Elisabeth Belgrano: Det stämmer säkert att vårt modersmål är svenskan. Men jag tänker också på att om jag tar originaltexten och visar för min man, som är italienare, så förstår inte han allt heller. Jag visade den napoletanska texten för en man som är från Istia – det är han som har visat mig lite mer hur man kan uttala napoletanska – och det var likadant med honom. Det är liksom från en annan tid då de använde andra ord och på 1600-talet i Sverige använde man inte heller samma ord som vi gör i dag.

Gunilla Gårdfeldt: Exakt.

Andreas Edlund: Engelsmännen brukar om Shakespeare säga att det härligt att vi till exempel får översätta till svenska. Då blir det naturligt en modernisering som folk kanske begriper, men med engelskan är det en barriär till den tiden.

Eva Nässén: Sedan har vi också uttryck som glider i betydelse och min favorit är att man slår sig för bröstet. Gör man det i gammal litteratur så klagar man våldsamt. Slår man sig för bröstet nu då skryter man. Det kan bli förödande missförstånd om man använder ett sådant uttryck utan att veta vilken tid man använder det i.

Gunilla Gårdfeldt: Nu är inte Ivar här och kan försvara sig, men i samband med en uppfräschning och att man medvetet förändrar bilder kan det ju också ge en ny dimension till den gamla musiken för att det inte ska bli musealt. Så man vinner och förlorar, och man får ta och ge på något sätt.

Eva Nässén: Lucillo säger att ”om du gör så här, så pisser du dig själv i örat”. Förlåt, vad menar du med det? Kanske är det något slanguttryck som en sådan här ung kille kan använda och som känns så väldigt modernt.

Gunilla Gårdfeldt: Att du får spottloskan tillbaka.

Elisabeth Belgrano: Å andra sidan vet man inte på vilken nivå det låg på 1600-talet när de framförde det här heller.

Gunilla Gårdfeldt: Det kan mycket väl ha varit burleskt.

Elisabeth Belgrano: Sångerskan ”La Ciulla” var tydligen bordellmamma, samtidigt som hon var sångerska och

impresario.

Katarina A Karlsson: Men den jättestora vinsten med att sjunga på svenska är att vi får kontakt med er – att ha en publik överhuvudtaget är liksom a och o.

Eva Nässén: Det var intressant med spontana skratt, för om man håller på med något roligt länge är det inte roligt längre. Men plötsligt är det någon som skrattar och det tycker jag är en fantastisk upplevelse.

Gunilla Gårdfeldt: Nu kunde man ta emot det på ett helt annat sätt: vi visste vad det handlade om efter det jättefina upplägget med att ni först talade och sedan sjöng.

Lena Dahlén: Jag kan inte avgöra utifrån det ena eller andra, men jag läste av era rörelser mycket bättre på svenska. När ni sjunger på italienska använder jag lyssnandet och när jag inte förstår det så blir det lite apart med rörelserna. De hänger inte ihop med någon mening för mig och blir alltså främliggjorda för den betraktare som inte förstår dem.

Andreas Edlund: Från mitt perspektiv blir det en mer direkt förståelse när jag förstår vad texten handlar om. Men en annan intressant sak som jag faktiskt aldrig har tänkt på förut i och med att jag aldrig har varit med om att göra en översättning och originalspråk så tätt inpå varandra är att allting rent samspelsmässigt blir så mycket enklare på svenska. Jag känner till tonfallen och vet ungefär vilken tajming jag kan förvänta mig av hur man säger en viss sak. I recitativet, som i och för sig är skrivna för det italienska språket, kan jag i alla fall lättare följa vad som sägs därför att den svenska rytmiseringen eller språkmelodin smittar av sig på de italienska noterna.

Gunilla Gårdfeldt: Det är tydligt att det blev så, ja.

Martin Lögdström: Jag håller med om fördelarna att översätta, men är förespråkare av originalspråk därför att jag tycker att man tyvärr förlorar en hel del estetik med en översättning. Om vi tar Shakespeare så är ju hans språk som musik, och jag menar att det inte går att översätta till svenska och behålla den musiken i orden.

Eva-Lotta Ohlsson (student på HSM): Självklart förstår man mycket lättare på svenska, men jag kan tycka att man tappar lite av den musikaliska linjen. Man kan känna att ”ja, men så här säger jag det” och då blir det spontant på ett annat sätt än att man värnar om musiken som den är skriven.

Andreas Edlund: Det är intressant vad du säger, men jämförelsen måste göras med en infödd italienare. Förmodligen vågade man i Italien gå mycket mer i en talad riktning och tala mer uppbrutet i recitativet än vad vi vågar göra som inte gör det på vårt eget språk.

Elisabeth Belgrano: Kanske har det att göra med tradition. Sångerskorna var ofta skådespelare från början, och skolorna på den tiden hade antagligen inte vår uppfattning om ljud och sångsätt. Jag tänkte också på att de som komponerar musik ofta sitter och målar bilder. Om vi ska få höra ett djup lägger de detta ofta på låga noter och om man tar en himmel blir det höga noter eller om det är gråt kan man höra att det går ner kromatiskt. Själva språket som finns i originalet kommer inte alltid fram, men Ivar gjorde bra grejer där också och hittade sådana ord som passar in.

Eva Nässén: Man kan väl säga att vem som helst inte kan översätta alla typer av operor och att varje tid kräver att man verkligen känner till hur musiken är gjord. Ett ord som ’gråter’ kan man sjunga på ’pianto’ – det är ju samma ord.

Elisabeth Belgrano: Man liksom hör dissonansen. Vi hade med 'begråta' och det låter inte riktigt likadant, men tanken är ändå där.

Bengt Nässén: Ju roligare det ska vara, desto mera skratt ska det vara, och skratten ska komma på rätt ställe, men det gör de inte på något vis i världen om man hör det på italienska och inte är italienare själv. När det är något burleskt eller något skoj eller någonting sådant där är det absolut att föredra att det är på svenska – det är ingen tvekan om det. Men då ska man höra orden. Och det är det gamla vanliga, att det är så svårt att höra höga sopraner, för även om de sjunger på svenska hör man inte vad de säger; man sjunger vokaler och slarvar bort alla konsonanter. Detta har kanske inte spelat så stor roll förut, därför att vi kände till de vanligaste slagdängorna ur de gamla kära opera- och operettbitarna. Och för musikerna och sångarna är det aldrig något bekymmer, därför att de kan varandras texter. Men om de har släckt ljuset när man sitter ute i salongen med ett program eller rentav hela översättningen kan man inte se vad det står och då är det också påfallande mycket som går bort även om det sjungs på svenska. Om ni ska sjunga på svenska ska ni för det första inte sjunga mot någon annan än publiken, alltså utåt och inte för varandra, och för det andra ju högre man är så måste man bemöda sig om artikulationen – det är absolut bombsäkert. Baryton är toppen, för där hör man nästan alltid vad de sjunger, och Tore går jättebra. Bemöda er också om konsonanterna, för vokalerna kan man förut och de hörs så väldigt bra ändå. Om det sedan är burleskt måste det inte nödvändigtvis vara vokaler som är vackra, med skönsång och sådant där, för i så fall handlar det ju om texten och då betyder konsonanterna. Spraka!

Martin Lögdström: Jag håller med om att skratten ska komma på rätt ställe, men jag såg ju amerikanska

komedier på tv innan jag kunde engelska. Eftersom jag kunde läsa på svenska, läste jag översättningen på textremsan och tyckte att det var jättekul och skrattade på rätt ställe. Därför håller jag inte riktigt med om att man måste kunna språket perfekt. Det är en viss skillnad med musikdramatik, men jag tycker att det fungerar ganska bra när man översätter komedi.

Anders Wiklund: Problemet med att man inte hör är egentligen inte operakonstens fel, eftersom alla satt och hade 'libretti'. Eländet kommer när gasljuset införs på teatern och man släcker i salongen – det är ett sent problem från mitten av 1800-talet och då kan man plötsligt inte läsa librettot längre. Tidigare behövde man inte alls höra de höga tonerna, utan man hade läst sin text och sedan satt man och njöt av den. Lösningen är att återinföra ett ljus i salongen.

Andreas Edlund: Diskussionen är rätt intressant, för det känns som att du har en inställning och så finns det en annan inställning till vad det är man egentligen vill – vad det är som är viktigt. Jag menar att det för många här kanske är självklart att det måste bli bra teater, att man måste förstå vad som sägs. Men för någon annan kanske det räcker att det är vackra ljud och vacker musik och att det rör på sig, alltså en slags konstupplevelse i sig som inte har någonting med förståelse att göra. Man kan säga att det ska vara så eller så, men det finns nog väldigt olika attityder till det där. Om du säger att Shakespeare inte går att översätta för att det liksom är musik i sig, har du tagit ställning för att betydelsen inte är lika viktig som klangen av originalspråket.

Martin Lögdström: Jag menar att man ofta tappar mycket estetik i en översättningsfas.

Andreas Edlund: Har man en annan attityd kanske man offerar estetiken för förståelsens skull. Sedan finns för-

stås de som menar att vi måste lära oss originalspråket för att få hela konstupplevelsen.

Elisabeth Belgrano: Oftast hör man nog barockoperor och sådant sjungas på originalspråk, men det kan vara spännande att se om man kan hitta nya sätt att se det på.

Tommy Jonsson (student på HSM): Jag funderar på att om man gör det på originalspråk för att det ska vara autentiskt, blir det ju rätt om man är i Italien. Nu faller det här lite med 'libretti'-poängen, men i den autentiska världen förstod man vad som sas så att upplevelsen blev större. På ett sätt kanske det därför är mer autentiskt att sjunga på svenska, för då är man med i det hela.

Anders Wiklund: Man får inte glömma att vi spelar för en betalande publik. Estetik i all ära, men vi ska faktiskt förmedla någonting ut till en publik och man kan inte förutsätta att publiken kan både det ena och det andra. Innan man börjar sin uppsättning gör man därför ett val om man vill göra den på italienska, tyska eller något annat språk.

Gunilla Gårdfeldt: Mångfalden är nog nödvändig för att operan ska överleva.

Elisabeth Belgrano: Och just för att man ska kunna få inspirera varandra.

Karin Fjellander (student på HSM): Förutom att det som ni gör är väldigt roligt, blir jag alldeles upprymd över vilket fantastiskt språk vi har när man får höra en översättning på det här sättet och får dessa bilder och så vidare. Jag hade samma upplevelse igår kväll när jag satt på ett förberedande genrep för *City of Angels* (1989) som musikalutbildningen gör, för där är det också en alldeles fantastiskt blodfull översättning. Man

kan liksom ta i språket och göra det till sitt, medan det språk som vi använder i vardagen lätt blir väldigt fattigt för att vi inte har motsvarande bilder och aforismer – vi har inte riktigt den kulturen. Så jag får en utökad upplevelse av verket genom språket, alltså vårt svenska språk.

Katarina A Karlsson: Eftersom jag förstår att det finns operaelever här måste jag bara få säga att det inte hjälper med någon förståelse i världen om det inte låter vackert. Ni får ju inte ett jobb någonstans, hur förstådda ni än blir, om ni inte sjunger vackert, och det är det som är operaelevens dilemma gentemot teatern. Om det är min framtid och min försörjning det hänger på, måste jag sjunga bra. Javisst, det är jätteviktigt med förståelse. Men tak över huvudet och att inte bo under en sten i skogen beror på hur jag låter. Så det är lite lyxdiskussion vi har just nu, även om den också behövs.

Eva-Lotta Ohlsson: Inte bara att det låter, utan även att man kan uttrycka med sig själv, precis som ni gjorde i båda delarna – för jag tycker att det fungerar. Men sedan är det också så att för att jag ska få ut mesta möjliga av det jag väljer att se känner jag att det är lite upp till mig att läsa på för att verkligen kunna suga åt mig det som framförs. Det finns ju regissörer som gör andra saker än det man har tänkt sig och man kanske inte riktigt får se jättekla bilder hela vägen. Det är också en tanke i det hela, så det har inte bara med språket att göra.

Eva Nässén: Då tänker jag att om vi ska göra hela operan 2008 kommer spänningen att stiga fruktansvärt angående vilken version vi kommer att göra. Vi får se hur vi i så fall ska ta oss an detta, för det finns en massa grejer att göra. Det var jättetrevligt att ni kom och tack alla som medverkat!

Litteratur

Bulwer, John, *Chirologia: or The natural language of the hand; and Chironomia: or The art of manual rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, cop. 1974.

Engel, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin: Auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1785-1786.

Mel Gordon, *Lazzi, the comic routines of the commedia dell'arte*, New York: Performing Arts Journal Publ., 1983.