



# Högskolan för scen och musik

## Kormästaren och körledaren

Några likheter och olikheter mellan olika typer av körer och körledare.

**Amanda Elvin**

Självständigt arbete, 15 högskolepoäng  
Konstnärligt magisterprogram i musik, inriktning kördirigering, 60 hp  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.  
Vårterminen 2018

Författare: Amanda Elvin

Arbetets rubrik: Kormästaren och körledaren- Några likheter och olikheter mellan olika typer av körer och körledare.

Arbetets titel på engelska: The chorusmaster and the choral conductor- some similarities and differences between different types of choirs and choral-conductors.

Handledare: Universitetsadjunkt Ulrika Davidsson, Universitetslektor Joel Eriksson

Examinator: Universitetslektor Johan Norrback

## **ABSTRACT**

Nyckelord: körledning, kormästare, dirigering, operakör, madrigal, italienska.

The aim of this study is to examine the work of the chorus master and the choral conductor, with a main focus on the chorus master in an opera house. I show how they prepare for the first meeting with the singers, and give examples of similarities and differences between the two roles in both preparation and the rehearsals that follows. One part of the study is an auscultation at Göteborgsoperan in the fall of 2017. I followed their work with *Norma*, an opera by V Bellini, and got the possibility to study how different conductors and chorus masters work with a professional choir. In the second part of the paper I describe how I used the tools and methods observed at the opera in my own work with the madrigal *Sestina* by C Monteverdi, sung by Göteborgs Motettkör. Here I also examine one essential aspect of the work of the chorus master: singing in Italian.

<b>1 Inledning</b> .....	<b>5</b>
1.1 Syfte.....	5
1.2 Frågeställningar .....	5
1.3 Material och metoder .....	6
<b>2 Jämförelse av olika körledarroller</b> .....	<b>7</b>
2.1 Verkets kontext, bakgrund och samtid.....	7
2.2 Repertoarval .....	7
2.3 Struktur och disposition.....	7
2.4 Förhållande till texten.....	8
2.5 Musikalisk instudering .....	8
2.6 Planering av repetitioner.....	9
2.7 Övningar och aktivering av passiva stämmor .....	10
2.8 Memorering och sceniska förutsättningar .....	10
2.9 Sammanfattning .....	10
<b>3 Kormästarens arbete på ett operahus</b> .....	<b>12</b>
3.1 Upplägg av repetitionerna .....	12
3.2 Samtal med kormästare Alberto Malazzi .....	14
3.3 Erfarenheter jag tar med mig från auskultationen .....	15
<b>4 Att sjunga på italienska</b> .....	<b>18</b>
4.1 Viktiga språkliga aspekter inom italienskan .....	18
<i>Skillnaden mellan öppna och slutna vokaler på betonade stavelser</i> .....	18
<i>Skillnaden i flödet mellan italienskan och svenskan</i> .....	19
<i>Dubbelkonsonanter</i> .....	19
<i>Betoning</i> .....	20
<i>Diftonger (dubbelvokaler) och dess betoningshierarki</i> .....	21
4.2 Instuderingsarbetet med Sestina .....	21
<i>Processens upplägg</i> .....	21
<i>Hjälpmedel i språkarbetet</i> .....	22
4.3 Exempel på arbetet med italienskan från Sestinas olika satser .....	22
<i>Sats 1: Incenerite spoglie, avara tomba</i> .....	23
<i>Sats 2: Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco</i> .....	26
<i>Sats 3: Darà la notte il sol lume alla terra</i> .....	27
<i>Sats 4: Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il cielo</i> .....	30
<i>Sats 5: O chiome d'or, neve gentil del seno</i> .....	32
<i>Sats 6: Dunque, amate reliquie, un mar di pianto</i> .....	34
4.4 Sammanfattning.....	38
<b>5 Resultat</b> .....	<b>39</b>
5.1 Likheter och olikheter mellan de tre yrkesrollerna.....	39

<i>Planering och disposition</i> .....	39
<i>Kännedom om rösten och sångteknik</i> .....	40
<i>Dirigeringsteknik och ledarens roll på repetition kontra framträdande</i> .....	40
<i>Förhållandet till texten</i> .....	41
5.2 Rollen som kormästare.....	42
<i>Förberedelse, personliga egenskaper och samarbeten</i> .....	42
<i>Stilkänsla och tradition</i> .....	43
5.3 Italienskans betydelse för musiken.....	43
<i>Viktiga element i italienskan</i> .....	44
<i>Elementens effekt på det musikaliska uttrycket</i> .....	44
<i>Begränsningar och vidare forskning</i> .....	46
5.4 Avslutning.....	46
<b>Bibliografi</b> .....	<b>48</b>
<b>Ljudexempel</b> .....	<b>49</b>
<b>Bilaga: Uttal och översättning Sestina (C Monteverdi)</b> .....	<b>50</b>

# 1 Inledning

Att arbeta med text, och textens förhållande till musiken, har gått som en röd tråd genom alla mina olika studie- och yrkesinriktningar. Innan jag började magisterprogrammet i kördirigering utbildade jag mig till pianist, med särskild inriktning på att arbeta med sångare i olika former. Jag gick en masterutbildning i ackompanjemang där mycket fokus låg på romansinterpretation, men har också arbetat som operarepetitör. I dessa sammanhang har jag uteslutande arbetat med solister och mindre ensembler, men en stor del av operarepertoaren innefattar även kör.

I samband med mitt självständiga arbete på kördirigeringsutbildningen uppmanades jag att välja ett ämne som breddar min yrkesutövning. Jag såg då en möjlighet att kombinera min pågående utbildning med mina tidigare erfarenheter av att arbeta med opera och musikdramatik.

Med olika typer av körer avser jag i detta arbete fristående körer och operakörer. Den förstnämnda består ofta av amatörsångare, arbetar huvudsakligen med körlyrik och framträder vid konserter. Ledaren för denna typ av kör kallas i detta arbete för körledare. Operakören som den avses här är knuten till ett operahus, medverkar i sceniska produktioner och består till största del av utbildade, professionella sångare. Deras ledare benämns här kormästare. När jag talar om dirigenten, avser jag i detta arbete den som under en operaföreställning dirigerar både orkestern, solisterna och kören och har det huvudsakliga musikaliska ansvaret för produktionen.

## 1.1 Syfte

Syftet med detta examensarbete är att undersöka likheter och olikheter mellan yrkesrollerna körledare och kormästare, med fokus på kormästaren. I mitt egna praktiska arbete inriktar jag mig på en viktig aspekt i kormästarens arbete, nämligen arbetet med italienskan som sångspråk.

## 1.2 Frågeställningar

- Vilka likheter och olikheter finns det mellan yrkesrollerna körledare och kormästare, och vilka erfarenheter kan man plocka med sig från en yrkesroll in i en annan?
- Hur kan man förbereda sig för rollen som kormästare i en operaproduktion, och hur arbetar man under produktionen för att nå de musikaliska och konstnärliga målen?

- Vilken relation finns mellan språkuttal och musik, och vilka effekter kan arbete med italienskt uttal ge på det musikaliska resultatet?

### 1.3 Material och metoder

Min utforskning av kormästarens roll delades in i två faser, vilka också liknar de faser arbetet i verkligheten innebär. Under första delen av arbetet låg mitt fokus på teoretiskt förarbete och på min egna musikaliska instudering. Här utgick jag från klaverutdrag samt partitur, och gjorde förberedelser för instuderingen av verken i examensarbetet. Förutom de musikaliska manuskripten läste jag litteratur kring verkens ursprung, upphovsmän, uppförandep Praxis och så vidare. Jag läste även litteratur kring kormästarens och körledarens arbete och förberedelser.

Därefter följde den praktiska delen av arbetet. Under hösten 2017 följde jag Göteborgsoperans kör under arbetet med operan *Norma* av V Bellini. Jag var med vid alla delar av produktionen, och förde under tiden anteckningar kring arbetet. Jag fick också chansen att prata med några av de som arbetar med kören och fick därigenom ta del av deras erfarenheter och tankar kring yrket.

*Norma* har inga a capella-partier som kan göras utan orkester, och körens roll i operan är sådan att musiken inte passar att göra konsertant eller med en amatörcör. Istället valde jag att applicera de metoder jag observerat på operan på madrigalen *Lagrime d'Amante al sepolcro dell'Amata* (som i resten av denna text kommer benämnas *Sestina*) av C Monteverdi, som jag tillsammans med Göteborgs motettkör arbetade med under hösten 2017 och vintern 2018. Främst låg vårt fokus på att arbeta med det italienska språket, då jag ville undersöka vilka effekter språket kan ha på det musikaliska uttrycket. Jag läste litteratur kring att sjunga på italienska, och pratade med personer som har italienska som modersmål för att få en djupare förståelse för språket.

I samband med repetitionerna av *Sestina* gjorde jag inspelningar, både på delar av verket samt hela genomdrag, för att kunna lyssna och analysera resultatet av de olika repetitionerna och metoderna. Stycket framfördes vid två olika konserter, den första i november 2017 och den andra i januari 2018. Båda dessa tillfällen spelades också in.

## 2 Jämförelse av olika körledarroller

Så hur förbereder sig en kormästare inför arbetet med operakören, och skiljer sig den instuderingen från den process jag brukar göra som körledare för mina amatörcörer? Jag har jämfört mina egna erfarenheter med två texter i ämnet: Kapitlet ”Instuderingsmetodik” ur boken *På slaget! En bok om körledning* av Thomas Caplin<sup>1</sup>, samt en uppsats med titeln *The role of the chorus master in opera production* av Jonathan Draper<sup>2</sup>.

### 2.1 Verkets kontext, bakgrund och samtid

Att läsa på om tonsättarens bakgrund och musikens tillkomst är något de flesta musiker och sångare får lära sig under utbildningstiden, inte bara de yrkesgrupper som behandlas i detta examensarbete. Dock har det kanske ännu större vikt för de yrken som har ett konstnärligt ansvar för helheten. För att få en övergripande förståelse för verket, historien och musiken krävs kunskaper kring samtiden och kontexten verket skrevs i. Det behövs också en överblick av den musikaliska strukturen, verket som helhet, instrumentering samt kännedom om berättelsen, dramaturgi och eventuella litterära förlagor. Utifrån dessa kunskaper kan utövaren sedan göra genomtänkta, motiverade interpretationsval, och tydligt förmedla dem till sina sångare.

### 2.2 Repertoarval

En stor skillnad mellan kormästaren och körledarens arbetsförutsättningar gäller repertoaren de arbetar med. Körledaren är oftast ansvarig för att välja repertoar till kören, och Caplin menar att det är av högsta vikt att noga överväga varför kören bör arbeta med ett specifikt stycke<sup>3</sup>. Motiveringar kan vara allt ifrån att utveckla klangen, körens dynamik och förbättra textbehandling till tematiska eller psykologiskt strategiska val. Kormästaren har sällan det valet, utan måste arbeta med repertoar som istället har bestämts av operaledningen och som ingår i husets säsongsprogram.

### 2.3 Struktur och disposition

Att skaffa sig en överblick av materialet som ska förberedas är nödvändigt, och kanske blir det extra viktigt för kormästaren med tanke på att mängden musik de arbetar med är så omfattande. Draper skriver att jämförelser bör göras mellan partitur och klaverutdrag, och eventuella avvikelser noteras<sup>4</sup>. Kormästaren bör även notera detaljer som repsiffror, sidnummer för varje scen samt vilka solister respektive besättning i kören som medverkar i de

---

<sup>1</sup>Thomas Chaplin, *På slaget! En bok om körledning* (Stockholm: Gehrmans musikförlag, 2000), 47-55.

<sup>2</sup> Jonathan Draper, *The role of the chorus master in opera production* (D.M.A University of southern California, 1995).

<sup>3</sup> Caplin, *På slaget!*, 47.

<sup>4</sup> Draper, *The role of the chorus master*, 8.

olika scenerna. Alla förberedelser syftar till att underlätta arbetet och kommunikationen mellan alla inblandade i processen som kommer till repetitionerna med olika material och förberedelser.

## 2.4 Förhållande till texten

Både kormästaren och körledaren måste förhålla sig till texten, inom opera kallat librettot. De behöver vara väl insatta både i språkuttal och i översättningen för att kunna guida sångarna musikaliskt och gestaltningsmässigt. Det finns också en hel del tekniska aspekter som de måste ta beslut kring, såsom slutkonsonanters placering, andning och frasering.

Både Caplin och Draper lyfter fram textens betydelse i förberedelsearbetet. Dels rent tekniska aspekter såsom uttal och konsonantplaceringar, men också tolkningsfrågor och textförståelse. De är överens om att man alltid bör utgå från textens ursprungliga källa, men hur denna källa ser ut skiljer sig ofta åt mellan a cappella-musik och operaverk.

I körsånger är texten ofta baserad på en dikt, och Caplin menar att körledaren bör försöka sätta sig in i textförfattarens tankar och intentioner genom att forska om vem personen var, i vilket sammanhang texten kom till samt skriva av själva källan till texten<sup>5</sup>. På detta sätt bör man försöka förstå hur musiken kom till och föreställa sig vilka känslor texten väckte i kompositören under tonsättningen.

Operalibretton har istället ofta en pjäs eller en roman som förlaga, och Draper menar att kormästaren om möjligt bör läsa denna för att få en överblick över handlingen och karaktärernas drivkrafter och underliggande känslor<sup>6</sup>. Förberedelsearbetet med texten innebär i detta fall snarare en förberedelse för den sceniska processen än en konstnärlig tolkning.

## 2.5 Musikalisk instudering

Musikaliskt måste båda yrkesgrupperna arbeta med tekniska aspekter- hur påverkar tessituran<sup>7</sup> fraseringen och flödet för solisten eller kören, vilken instrumentering ska sången bära ut över och hur balanseras en hög, genomträngande tenorstämman mot en melodi i lågt sopranläge? För att kunna genomföra effektiva repetitioner och nå de konstnärliga målen måste ledaren ha en tydlig bild av alla dessa aspekter redan innan första mötet med kören.

Caplin pratar om två olika delar i arbetet för att som körledare studera in musiken: horisontell instudering, som innebär att man går igenom varje stämman för sig, och vertikal instudering

---

<sup>5</sup> Caplin, *På slaget!*, 48.

<sup>6</sup> Draper, *The role of the chorusmaster*, 7-8.

<sup>7</sup> Tessitura: Sångteknisk term som anger inom vilket tonomfång ett sångparti, t.ex. en operaroll, övervägande rör sig i. Nationalencyklopedin, s.v. "tessitura". Hämtad 28 maj, 2018. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/tessitura>



där målet är att kunna sjunga satsen vertikalt, det vill säga ackorden uppifrån och ner från alla ställen i satsen<sup>8</sup>. I både den horisontella och den vertikala instuderingen bör noteringar gällande dynamik, tempo, artikulation och konsonantplacering göras. Caplin påpekar att körledaren ska kunna alla stämmorna i partituret, samt rekommenderar övningen att sjunga en stämma samtidigt som man spelar en eller flera av de andra. I samband med att man separat går igenom varje stämma bör man även dirigera och på så sätt notera vilka impulser som behövs för att hjälpa koristerna. Dessa bör man sedan ha med även när man dirigerar satsen som helhet.

## 2.6 Planering av repetitioner

Både körledaren och kormästaren har ansvar att planera och genomföra repetitionsprocessen, och ansvarar också för att slutresultatet håller eftersträvd kvalitet. Vägen dit är beroende av musikens svårighetsgrad, körens eller solisternas kunskaper och repetitionsperiodens längd. Caplin anser att körledaren i regel bör vänta med instruktioner kring interpretation, andningar, dynamik, konsonantplacering och så vidare i början av processen<sup>9</sup>. De tidiga repetitionerna ska enligt Caplin vikas åt att låta koristerna fokusera på vad de ska sjunga, hur det ska sjungas tillkommer senare.

Draper delar in repetitionsprocessen i fyra olika faser<sup>10</sup>, nämligen:

1. Bekantande (familiarization)

Den första repetitionen viks åt a vista-läsning av alla körsatser i verket. Syftet är att kören ska bekanta sig med verket, ges utrymme att diskutera handlingen och körens olika roller i operan.

2. Repetition

Härefter följer repetitioner där huvudfokuset ligger på textuttal, först enbart genom läsning men så småningom integreras även musikens rytm, andningar, frasering, dynamik och uttryck. Dessa repetitioner bör ske i olika konstellationer av kören, till exempel med uppdelad dam- respektive herrkör eller om behov finns vid separata stämrepetitioner.

3. Detaljerad förberedelse

Den tredje fasen av repetitionerna innebär detaljarbete av aspekter som karaktär, klangfärger, artikulation, dynamik och arbete med körklängen. Detta kan ske både i fullkör, sektionsvis eller genom en kombination av de båda, beroende på verkets svårigheter och körens process.

4. Memorering och flexibilitet

I repetitionsfasens slutskede läggs tonvikten på memorering av text och musik, ett arbete som pågått under hela processen men som nu når sitt klimax. Här ingår också

---

<sup>8</sup> Caplin, *På slaget!*, 48.

<sup>9</sup> Caplin, *På slaget!*, 51.

<sup>10</sup> Draper, *The role of the chorusmaster*, 11-12.

en djupgående förståelse för handlingen och karaktärernas drivkrafter, samt utvecklandet av musikalisk, fysisk, dramatisk och känslomässig flexibilitet i tolkningen.

## 2.7 Övningar och aktivering av passiva stämmor

Förutom den övergripande planen som säkerställer att allt hinns med, hur utnyttjas på bästa sätt tiden på varje repetition? Caplin uppmanar till att hela tiden involvera alla stämmor i så stor utsträckning som möjligt, genom så kallad passiv aktivitet<sup>11</sup>. Till exempel kan man vid repetition av en stämma låta de andra stämmorna nynna eller rytmiskt läsa sina respektive stämmor, för att på så sätt främja helhetsupplevelsen av musiken samt minska väntetiden. Caplin rekommenderar också att körledaren förbereder övningar, hämtade från den aktuella körsatsen, som främjar exempelvis klang, intonation och rytmiska moment.

## 2.8 Memorering och sceniska förutsättningar

En kormästare måste även ha körens memorering av text och musik i åtanke under instuderingsarbetet, eftersom all musik på operascenen framförs utantill. För körledaren är det till stor del beroende på vilken kör man leder om denna aspekt finns med i processen. Vissa körer sjunger allt utantill, några har alltid pärmen i händerna och en tredje variant är att man växlar mellan att sjunga med noter eller utantill beroende på stycke och sammanhang.

En annan aspekt som skiljer kormästarens arbete från körledarrollen är de sceniska och dramatiska elementen. I de flesta sammanhang kan körledaren styra över körens placering i rummet och stämmornas uppställning. På operan bestäms mycket av detta istället av regissörer, scenografer och orkesterdirigenten, vilket innebär att kormästaren inte alltid i förväg vet hur förutsättningarna kommer se ut. Koristerna rör sig över hela scenen, och det går inte alltid att räkna med att alla sångare kan se dirigenten eller höra den samlade ljudbilden. Detta ställer stora krav på att varje enskild sångare måste vara så bra förberedd att den musikaliska helheten inte blir lidande av sikt- eller medhörningsproblematik.

## 2.9 Sammanfattning

Det finns många likheter och gemensamma beröringspunkter, och till stor del tror jag att de olika elementen i en instuderingsprocess är likartade för de två yrkena. Även om det finns vissa detaljer som skiljer förberedelsearbetet åt är det slutgiltiga målet det samma, nämligen att förbereda sångarna för att kunna göra ett så trovärdigt musikaliskt framförande som möjligt.

Både kormästaren och körledaren måste vara insatta i musikens bakgrund och kontext, och för kormästaren som arbetar med en stor mängd musik gäller det att ha en tydlig överblick över allt material och svårigheter som behöver tas upp under repetitionerna. Både kormästaren och körledaren måste också sätta sig in både i musiken och texten innan de möter kören första

---

<sup>11</sup>Caplin, *På slaget!*, 50.

gången. I förberedelsearbetet kring texten ingår också kunskaper om språkuttal och översättning i de fall då texten inte är på sångarnas modersmål.

När det gäller att planera repetitionerna talar Draper om fyra faser som processen kan delas in i. När jag reflekterar över hur jag själv brukar lägga upp repetitionen av ett större verk finns många likheter med Drapers tankar. Jag fann även att repetitionsprocessen på operan till stor del följde detta upplägg.

Kormästaren måste även ha i åtanke att repetitionsprocessen ska leda fram till att kören kan framföra musiken utantill under föreställningarna, någon som körledaren inte alltid behöver ta med i beräkningen då många kören sjunger med noter. Körledaren kan i stor utsträckning bestämma över hur kören ska placeras vid konserttillfällen för att få en optimal ljudbild och kontakt. De sceniska förutsättningarna för operakören bestäms av regissören och koreografen, och därför i många fall utom kormästarens kontroll. Kormästaren måste därför förbereda kören så väl att de kan prestera oavsett placering på scen.

### 3 Kormästarens arbete på ett operahus

Under tiden då jag följde kören vid Göteborgsoperan arbetade de med operan *Norma* av Vincenzo Bellini (1801-1835)<sup>12</sup> med libretto av Felice Romani (1788-1865)<sup>13</sup>, baserat på en pjäs av Alexandre Soumet. Handlingen utspelas i Gallien runt år 50 f.kr, då landet är ockuperat av romarna. Översteprästinna Norma har i hemlighet ett förhållande med den romerske prokonsuln Pollione, men det visar sig att han bedragit henne med en yngre prästinna. Norma slits mellan sin plikt som ledare för gallerna och sin egen kärlek.

#### 3.1 Upplägg av repetitionerna

Repetitionerna av *Norma* påbörjades 24 augusti 2017. De första veckorna leddes repetitionerna av Martin Toft, Göteborgsoperans kormästare. Till sin hjälp hade han en pianist och en språkcoach.

*Norma* är en opera där kören har en betydande roll, och till denna produktion hade ett antal extrakorister anställts för att utöka körens storlek. På den första repetitionen presenterades dessa samt övriga personer som skulle arbeta i produktionen, och repetitionsarbetets upplägg gick igenom. Precis som i Drapers uppställning av repetitionsprocessen<sup>14</sup> var fokuset på den första repetitionen att kören skulle bekanta sig med musiken. Många sjöng *a vista* (det vill säga såg noterna för första gången), och de arbetade sig igenom större delen av verket. Redan här sattes det språkliga uttalet i fokus, både teoretiskt genom att kormästaren och språkcoachen gick igenom sina intentioner, men också praktiskt i repetitionsarbetet genom korrigeringar och genomgång av uttalet.

I förväg hade språkcoachen gjort ett dokument med librettot, där han markerat två centrala element i det italienska uttalet: öppna respektive slutna vokaler, samt när det i början av ett ord blir dubbelkonsonant på grund av föregående ord. Detta dokument fick samtliga sångare, och det användes som referens under det fortsatta instuderingsarbetet.

De första två veckornas repetitioner kan sorteras in under punkt två i Drapers uppställning av processen. Precis som Draper beskriver låg stort fokus på textuttalet, och vid många tillfällen fick kören repetera genom att läsa texten rytmiskt. Genom denna metod övades många olika aspekter och fokuset skiftades nästan varje gång övningen gjordes. Fokuset kunde till exempel ligga på skillnaden mellan öppna/slutna vokaler, rytmen, memorering med mera. Efter att ett element lästs följdes det upp med att kören fick sjunga samma parti med motsvarande fokus. På detta sätt isoleras svårigheter som kören kan sätta på plats utan att

---

<sup>12</sup> Grove Music online, s.v. "Bellini, Vincenzo", hämtad 17 april, 2017.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900513>

<sup>13</sup> Grove Music online, s.v. "Romani, Felice", hämtad 17 april, 2017.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23733>

<sup>14</sup> Draper, *The role of the chorusmaster*, 11-12.

behöva tänka på att sjunga rätt toner, de behöver inte hindras av sångtekniska svårigheter och samtidigt undviker man att trötta ut rösterna genom att sjunga påfrestande partier många gånger i rad.

Efter några veckor gick arbetet in i nästa fas, vilken Draper beskriver som den detaljerade förberedelsen där fokuset ligger på arbete kring klang, karaktär, nyanser och artikulation. Här lämnades huvudansvaret över till en gästande kormästare, Alberto Malazzi, i vanliga fall anställd vid La Scala i Milano. Han började omedelbart arbeta med nyanser och frasering, och varvade detaljarbetet med genomsjungningar och memorering. Till stor del korrelerade de språkliga instruktioner han gav kören med det arbete de gjort tidigare under produktionen, men jag upplevde att Malazzi har ett klangideal med väldigt egaliserade och runda vokalplaceringar. Detta gjorde att skillnaden mellan öppna och slutna vokaler blev otydligare än tidigare då man dragit ytterligheterna till sin spets.

Malazzi arbetade också mycket med klangen, och som han även påpekade när jag pratade med honom kring hans arbete (se nedan) eftersträvade han att körens klang ska illustrera dramatiken i verket redan innan det sceniska arbetet inletts. Detta åstadkommer han dels genom att arbeta med stämmorna separat för att finslipa olika detaljer och intonation, genom att ofta uppmana till sk. sotto voce-klang<sup>15</sup> och genom att utnyttja uttalet. Ett exempel är i operans sista scen, då kören ackompanjerar solisterna med korta, rytmiska inpass.

265

N  
-rò. Pa - dre, ah

P  
-rò. Più non chie.do, oh ciel... oh!...

O  
-trò. sottovoce

-lor. sottovoce Si, pian - ge!... che mai

-lor. sottovoce Si, pian - ge!... che mai

-lor. Si, pian - ge!... che mai

Exempel 1 V Bellini: *Norma*, Akt 2 scen 11, klaverutdrag sid 265.

<sup>15</sup> Sotto voce (italienska, av sotto, under, och voce, röst): med dämpad röst (*Bonniers musiklexikon*, 2003).

Bellini har anvisat sotto voce-klang, och genom att uppmana kören att sjunga på konsonanten och göra tydliga n i ord som piange och spinta åstadkom Malazzi dels en transparent klang som inte konkurrerade med solisterna, och skapade också illusionen av ett eko liknande efterklangen det ett tempel där scenen utspelas.

Efter två veckors detaljarbete och memorering väntade de första musikaliska repetitionerna med produktionens dirigent, Giancarlo Andretta. Andretta förbereder alltid sina produktioner genom att i förväg skriva in detaljerade anvisningar i partitur, klaverutdrag och orkesterstämmor. Dessa instruktioner hade förmedlats till kören under hela produktionen från både kormästaren och den gästade kormästaren. Andrettas musikaliska rep blev främst en bekräftelse på att arbetet drog åt samma håll, och han fick chansen att förtydliga och befästa sina intensioner till kören.

Parallellt med att de musikaliska repetitionerna kom in i slutskedet inleddes även de sceniska repetitionerna. Under dessa låg fokuset enbart på hur sångarna agerade på scenen, alla eventuella musikaliska anmärkningar togs upp på isolerade körrepetitioner. Vid den här punkten i processen var kormästaren i princip klar med sin del av instuderingsarbetet, och under resten av produktionen föll det musikaliska ansvaret på dirigenten. Kormästaren fanns dock fortsatt med i arbetet, dels för att själv lyssna men också för att kunna förmedla dirigentens anmärkningar till kören. *Norma* har också ett antal partier där kören sjunger bakom scenen, och även vissa så kallade Banda-insatser (en mindre instrumentgrupp som spelar bakom scenen). Dessa dirigerade kormästaren i samspel med dirigenten.

De sista veckorna flyttade repetitionerna in på scenen, och scenografi, kostym, mask och ljus teknik tillkom. Med ungefär två veckor kvar till premiär var det dags för samsjungning, det tillfälle då sångarna och kören sjunger till orkester för första gången. Vid detta tillfälle agerar man inte på scenen, utan sångarna sitter med noter och kan enbart fokusera på sången och samspelet med dirigent och orkester. Efter detta tillfälle gjordes några genomdrag och genrep. Lördagen 2 december 2017 hade *Norma* premiär på Göteborgsoperans stora scen.

### **3.2 Samtal med kormästare Alberto Malazzi<sup>16</sup>**

I samband med repetitionerna av *Norma* fick jag möjlighet att under en kort stund prata med Alberto Malazzi, kormästare vid La Scala i Rom. Han berättade lite om sin bakgrund som repetitör, och att han även arbetat med bl. a. franska radiokören.

Jag frågade honom om hur han förbereder sig inför en produktion, och vad han anser är det viktigaste i sin roll som kormästare. Han svarade då att han hämtar mycket kunskap och information från den operatradition som finns på La Scala, och genom att studera äldre dirigenter med mer erfarenhet och kunskap. Musikaliskt tycker han framför allt det är viktigt att skapa en homogen klang, något han främst åstadkommer genom att arbeta med varje

---

<sup>16</sup> Samtal med Alberto Malazzi, Göteborgsoperan 3 oktober 2017.

stämma och sektion separat. Denna metod använde han i stor utsträckning med kören i Göteborg. Han strävar också efter ett väldigt egaliserat ideal där alla vokaler har samma placering och är ganska rundade. Han påpekade också att det rent pedagogiskt är viktigt för honom att inte bara säga vad som är dåligt eller vad som behöver förbättras, utan han vill också kunna ge en konkret lösning på hur detta ska åstadkommas.

Vi pratade även om hans syn på italienskan som sångspråk, och vilka aspekter han tycker är de viktigaste att arbeta med när man sjunger på italienska. Han nämnde samma aspekter som jag tidigare fokuserat på, nämligen dubbelkonsonanterna och skillnaden mellan öppna och slutna vokalljud, även om han samtidigt eftersträvar en egaliserad klang. Han lyfte också fram legatot, till exempel att man använder konsonanterna m, n och l för att skapa ett legato även genom konsonanterna.

### **3.3 Erfarenheter jag tar med mig från auskultationen**

Under produktionen av *Norma* hade jag förmånen att se flera olika kormästare och dirigenter arbeta med samma musik, vilket var mycket lärorikt och inspirerande. Vissa tekniker de använde sig av hängde ihop med var i processen arbetet befann sig vid det specifika tillfället, men det var också tydligt att varje ledare har sin egen stil och metod för att få kören och orkestern att uppnå önskat resultat.

En gemensam egenskap som var central hos dem alla var förmågan att följa upp muntliga instruktioner med gestik. Framförallt i början av processen då kören fick mycket muntliga instruktioner gällande t.ex frasering och artikulation, var kormästaren mycket tydlig med att även betona samma element i sin dirigering under efterföljande genomsjungning. Detta gjorde det mycket tydligt vad kören behövde tänka på, och genom att kormästaren använde samma gestik i ett senare skede påmindes kören om tidigare instruktioner som glömts bort under arbetet.

Denna frihet i min dirigeringsteknik, att kunna förmedla alla instruktioner enbart genom gestik och därmed kunna minimera behovet av muntliga instruktioner, är något jag verkligen vill utveckla i mitt egna arbete. Detta kräver såklart att kören verkligen tittar på dirigenten, något som amatörkörer är olika duktiga på, särskilt i tidigt instuderingsarbete då många har sitt största fokus på notläsning. Jag tycker ändå att man som körledare ska sträva efter att hela tiden hålla en så hög nivå på sin gestik som möjligt. Att minska de muntliga instruktionerna till förmån för en förmedlande och tydlig gestik ger också mer tid till aktivt sjungande och effektivt utnyttjande av repetitionstiden.

Ett annat knep och exempel på flexibilitet i gestiken, i syfte att tydliggöra den musikaliska fraseringen och underlätta körens memorering, observerade jag att Malazzi gjorde då de repeterade den stora krigs-kören i akt 2. Ett snabbt tempo, med ett slag i takten, och ett långt förspel med ojämn period innebar vissa svårigheter för kören att komma in på rätt ställe i musiken.

Allegro feroce *ff* *marcatissimo*

4-takt 4-takt

4-takt

3-takt

NORMA

Guer-ra, guer-ra!

OROVESO

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li-che sel-ve quan-te han

Soprano! *(con feroce marcata)*

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li-che sel-ve quan-te han

Tenori

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li-che sel-ve quan-te han

Bassi

Guer-ra, guer-ra! Le gal-li-che sel-ve quan-te han

Exempel 2 V Bellini: *Norma*, akt 2 scen 7, klaverutdrag sid 214.

Han åskådliggjorde då musikens perioder genom att slå varje fras istället för varje enskild takt enligt följande: en fyrtaktersfras slogs som en fyrtakt, en tretaktersfras som en tretakt och så vidare. Med andra ord omvandlades varje takt i det snabba tempot till ett slag i den större figuren. Detta tyckte jag blev en tydligt visuellt hjälpmedel för sångarna att memorera musiken, och något som kan hjälpa dem även i ett senare skede då det inte dirigeras på samma sätt.

Precis som i en amatörkör var sångarnas förkunskaper kring musiken och verket väldigt varierande under första repetitionen på operan. Några hade sjungit musiken många gånger förut samtidigt som en stor del av sångarna lästa a vista. Även om de professionella sångarna i



operakören naturligtvis lärde sig musiken snabbare än en amatörcör, där man i många fall behöver gå igenom varje stämma separat och lägga mycket tid på notinlärningen, finns det vissa element som jag plockat med mig från arbetet på operan in i mitt egna arbete. Att tidigt fokusera på texten och rytmen tror jag främjar det musikaliska slutresultatet i och med att man på det sättet kan arbeta med frasering och musikaliska intensioner redan innan tonmaterialet sitter, något som kan vara svårt om det finns sångtekniska svårigheter i början av instuderingen. Det ger också en variation i repetitionerna, och avslappning från perioder av att ”bara sjunga rätt toner”.

Att vara påläst som ledare och omedelbart korrigera slarvfel som tonlängd i frasslut och andra småfel innan de ”sätter sig” är också viktigt och tidseffektivt. På samma sätt har jag försökt att bli mer effektiv och uppmuntra till ett större fokus och koncentration hos mina körmedlemmar. Om alla är fokuserade ska det till exempel räcka med att säga en instruktion om var vi ska börja repetera en enda gång.

Dock upplevde jag inte att man i arbetet på operan tog någon större hänsyn till att aktivera alla stämmor genom passiv aktivitet som Caplin skriver om. Dels beror det säkert på att man i mycket mindre utsträckning gick in och repeterade enbart en stämma i taget. Ofta var det större grupper som instruktionerna gällde, och det blev därmed inte samma väntetid som i en amatörcör då varje stämma kan behöva gås igenom. Men jag tror också att det beror på att sångarna i operakören är professionella och avlönade. De förväntas göra sitt jobb i en bransch där det finns tydliga hierarkier för att få produktionerna att flyta effektivt, medan en amatörcör består av människor som vikt sin fritid åt något som de tycker om och därmed kan ha ett krav på att ”underhållas” inom ramen för repetitionen.

## 4 Att sjunga på italienska

Under auskultationen på operan lades ett stort fokus på det italienska uttalet, vilket fick stor betydelse även för det musikaliska uttrycket. Jag insåg snart att språket är en central och viktig aspekt både körledaren och kormästaren, inte bara för att kunna hjälpa sångarna med rätt uttal och förståelse av texten. De hamnar också ständigt i situationer då de behöver markera sångpartier, exempelvis måste kormästaren sjunga om solister saknas vid repetitioner. Vid dessa tillfällen är inte det viktigaste att sjunga med vacker klang eller i rätt oktav, utan till störst nytta är att kunna förmedla texten, uttrycket och fraseringen. Jag har därför valt att låta min egen utövande och klingande del av arbetet fokusera på hur man kan arbeta med italienska språket i körarbetet.

### 4.1 Viktiga språkliga aspekter inom italienskan

Genom auskultationen på operan, samtal med kormästare Malazzi, de personer vars modersmål är italienska samt litteratur i ämnet har jag identifierat och fokuserat på fem viktiga element i arbetet med att sjunga på italienska.

#### *Skillnaden mellan öppna och slutna vokaler på betonade stavelser*

I italienskan finns 5 vokaler: a,e,i,o,u. Gunilla Niska skriver i *Sångarens italienska*<sup>17</sup> att tre av vokalerna (a, o, u) är hårda och att 2 vokaler (e, i) är mjuka. Samtidigt är tre av dem starka (a, e, o) medan de övriga två (i, u) är svaga. De svaga vokalerna är också i vissa sammanhang så kallade halvkonsonanter (eng. Glides), det vill säga i uttalas ibland som j och u på motsvarande sätt ibland som w.

Uttalet av vokalerna beskrivs i boken *Modern italiensk grammatik* enligt följande:

Italienskan har 5 vokaler:		
<b>a</b>	strada, casa, Roma, padre	uttalas öppet ( <i>pass</i> )
<b>e</b>	è, ecco, breve mela, tre	uttalas ibland öppet ( <i>län</i> ), ibland slutet ( <i>fél</i> )
<b>i</b>	vino, pipa, pizza	uttalas som på svenska
<b>o</b>	cosa, nove il Po, molto	uttalas ibland öppet ( <i>koja</i> ), ibland slutet ( <i>âl</i> )
<b>u</b>	curva, uva, luna	uttalas som sv <b>o</b> ( <i>stor</i> )

*Modern italiensk grammatik*, sid 14.

---

<sup>17</sup>Gunilla Niska, *Sångarens italienska.Handledning för sångstudenter och övriga operaintresserade* (Skellefteå: Ord & Visor förlag, 2011), 13-17.

Det finns alltså sju vokalljud, vilka också Kurt Adler beskriver i *Phonetics and diction in singing*<sup>18</sup>. De två vokaler som har flera uttalsmöjligheter, nämligen öppet resp slutet, är e och o. Betydelsen av ett ord kan helt hänga på uttalet av dessa vokaler. Ett exempel är ordet venti, som med öppet e-ljud betyder vindar, medan betydelsen vid slutet vokalljud är talet tjugo. I skrift finns ingen skillnad.

Adler<sup>19</sup> skriver också att det inte finns någon snabbregel för när e ska uttalas öppet eller stängt, utan det gäller att kontrollera varje ord med ordlistor. Det är också, som Niska påpekar, skillnad mellan olika italienska dialekters behandling av slutna och öppna vokaler<sup>20</sup>. Hon menar dock att detta inte är en ursäkt för ett luddigt uttal, utan man bör utgå från ett standardiserat lexikon. Samtidigt menar hon att varje sångare måste prioritera sin egen resonans och klangfärg i arbetet med röstegaliseringen och att man aldrig bör driva ”det öppna” eller ”det slutna” in absurdum<sup>21</sup>. Detta syftar dock främst till solosång, och i arbetet med kör måste man för att uppnå en homogen klang hitta en gemensam behandling av vokalernas uttal.

### *Skillnaden i flödet mellan italienskan och svenskan*

Både den tidigt inkopplade språkcoachen i *Norma* och kormästare Malazzi påpekade att italienskan och svenskan har olika utgångspunkter i flödet då man sjunger. Italienskan har ett inbyggt legato, och vill man inte ha en linje i frasen måste man aktivt arbeta bort detta. Svenskan fungerar inte på samma sätt, utan vi måste aktivt arbeta för att få ett legato i vår vokalbehandling. Det italienska legatot uppnås genom att sjunga långa vokaler och placera otonande konsonanterna så sent som möjligt. Som tidigare nämnts använde Malazzi också tonande konsonanter som m, n och l till att skapa en legatolinje även mellan vokalerna, och därmed jämna ut skillnaden mellan vokaler och konsonanter. Som svenskar måste vi arbeta aktivt med att hålla intensiteten genom alla vokaler när vi sjunger på italienska, vi tappar ofta vokalkvaliteten på obetonade stavelser, något som påverkar legatolinjen negativt.

### *Dubbelkonsonanter*

Niska skriver: ”Dubbelkonsonanterna är ytterst viktiga i italienska språket, både i tal och sång /.../ noggrant uttal av dubbla konsonanter befrämjar sånguttrycket i högsta grad!”<sup>22</sup> Detta styrks av både arbetet på operan, mina samtal med de vars modersmål är italienska och mina egna upplevelser under arbetet med *Sestina*. Vokalen före dubbelkonsonanter blir alltid kort. Niska menar att i sång får detta konsekvensen att vokalen framför och den första konsonanten

---

<sup>18</sup> Kurt Adler, *Phonetics and diction in singing*. (Minneapolis: University of Minnesota press, 1967), 12-44.

<sup>19</sup> Adler, *Phonetics and diction*, 13.

<sup>20</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 7.

<sup>21</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 7.

<sup>22</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 19.

delar på notens värde, oavsett hur kort eller lång denna är<sup>23</sup>. Även Adler lyfter fram dubbelkonsonanter och hur de skiljer sig från enkelkonsonanter: ”A single consonant is always pronounced gently, with different degrees of stress- soft, moderate, and only sometimes strong. Double consonants are always stressed strongly.”<sup>24</sup>

I italienskan kan uttalet av dubbelkonsonanterna vara enda skillnaden mellan två ords innebörd - *fato-fatto*, *eco-ecco* och så vidare. I italienskan påverkas nämligen inte den föregående vokalen på samma sätt som i tyskan eller svenskan där dubbelkonsonanterna öppnar slutna vokaler. Adler påpekar också att dubbelkonsonanter på italienska ska uttalas som en enda förlängd konsonant och inte delas upp i två konsonanter, något som främjar legatolinjen<sup>25</sup>.

Det finns också något som kallas *raddoppiamento*, på svenska fördubbling av konsonanter. Detta är när en inledande konsonant, som föregås av ett ord med vokalslut, under vissa speciella omständigheter och regler fördubblas. Niska hänvisar här till D. Adams ”*Diction for singers*”, som menar att forskare inte är eniga kring tillämpningen av *raddoppiamenti*. Niska hävdar därför att det är ett val som sångare kan välja att använda med försiktigt, och som man bör börja fördjupa sig i först när man nått en högre nivå i italiensk sångkonst<sup>26</sup>. Jag har valt att inte lägga särskilt stort fokus vid *raddoppiamento* i arbetet med *Sestina*, då jag ansett att de övriga punkterna var tillräckligt utmanande för kören att bemästra och tiden vi hade till förfogande räckte inte till för att addera ytterligare ett element i språkarbetet. På operan arbetades det dock med detta, och på dokumentet operakören fick med genomgången av öppna och slutna vokaler fanns även dessa fördubblingar av konsonanter med.

### *Betoning*

Betoningen i italienskan faller oftast på den näst sista stavelsen. Detta skapar en naturlig avfrasering då den sista stavelsen blir lättare än den förra. Detta har stor betydelse i *Sestina*, då samtliga sex nyckelord som versmåttet kretsar kring är exempel på ord som har denna betoning: tomba, cielo, terra, seno, Glauco och pianto.

Det finns också ett antal undantag från grundregeln kring näst sista stavelsen. Exempel ur *Sestina* på dessa undantag kommer jag ta upp i den efterföljande beskrivningen av arbetet med de enskilda satserna.

---

<sup>23</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 19.

<sup>24</sup> Adler, *Phonetics and diction*, 35-36.

<sup>25</sup> Adler, *Phonetics and diction*, 36.

<sup>26</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 19.

## *Diftonger (dubbelvokaler) och dess betoningshierarki*

I italienskan förekommer ofta flera vokaler i följd, så kallade diftonger. Niska sammanställer det till 5 gånger 4 möjliga vokalkombinationer<sup>27</sup>

- ae, ai, ao, au
- ea, ei, eo, eu
- ia, ie, io, iu
- oa, oe, oi, ou
- ua, ue, ui, uo

Det finns tre uttalsmöjligheter vid dessa diftonger:

1. Den första vokalen är längre, t.ex *aura*, *mia*, *poi*.
2. Den andra vokalen är längre, t.ex *paese*, *soave*.
3. Båda vokalerna är lika långa (i obetonad stavelse), t.ex *maestoso*, *poesia*.

Vid alla tillfällen måste dock båda vokalerna höras tydligt!

## **4.2 Instuderingsarbetet med *Sestina***

*Sestina* är kanske den mest kända av Monteverdis (1567-1643)<sup>28</sup> madrigaler och räknas som en av de främsta i genren. Verket är komponerat 1610 och gavs ut fyra år senare i den sjätte madrigalboken. Strax innan Monteverdi skulle sätta upp sin opera *Arianna* dog den 18-åriga huvudrollsinnehavaren, och han komponerade då *Sestina* till hennes minne.

Den egentliga titeln är *Lagrime d'Amante al sepolcro dell'Amata* – älskarens tårar vid den älskades grav – och texten är skriven av Scipione Agnelli. *Sestina* är enligt NE.se en provensalsk diktform som vidareutvecklades av Dante och Petrarca. En Sestin består av 6 strofer med 6 rader vardera samt en avslutande s k tornado på tre rader, delade på mitten. Versmåttet bygger inte på rim utan raderna avslutas med sex olika ord som upprepas i alla stroforna i en speciell ordning<sup>29</sup>. Monteverdis madrigal är komponerad för fem stämmor (SSATB el SATTB, i detta projekt används den första besättningen) och har sex satser, en för varje strof i Sestinan.

### *Processens upplägg*

Repetitionerna med Göteborgs motettkör inleddes måndagen 21 augusti 2017, det vill säga samma vecka som arbetet med *Norma* började. Kören repeterade varannan vecka under hösten, samt en halv lördag i slutet av oktober. Lördagen 18 november 2017 framfördes

---

<sup>27</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 17.

<sup>28</sup> Grove Music online, s.v. "Monteverdi, Claudio", hämtad 22 December, 2017.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352>

<sup>29</sup> Nationalencyklopedin, s.v. "sestin", hämtad 12 December, 2017.  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/sestin>

*Sestina* vid en lunchkonsert i Hagakyrkan, Göteborg. Verket fick sedan vila lite, för att tas upp igen vid tre repetitioner i januari 2018. 28 januari 2018 framförde vi verket ännu en gång vid en konsert i Rådhuset på Marstrand.

Till stor del har även processen med *Sestina* följt Drapers teorier. De första repetitionerna bekantade vi oss med materialet genom att jag presenterade bakgrunden och helheten, och vi sjöng igenom alla satserna med stöd från piano. Först vid den tredje repetitionen hade jag bestämt att verket skulle bli en del av detta arbete. Jag fick då ett godkännande av samtliga körmedlemmar att spela in repetitioner och konserter, samt använda dessa inspelningar som underlag för detta examensarbete.

På de efterföljande repetitionerna, som motsvarar punkt 2 och 3 hos Draper, lades mycket fokus på texten, och precis som på operan använde jag ofta metoden att läsa musiken rytmiskt med olika intensioner och fokus. När det började närma sig konsert repeterade vi i större sjuv, och gjorde vid flera tillfällen alla satser i en följd för att få en känsla för helheten och öva den koncentration och uthållighet som krävs för att sjunga hela verket utan paus.

### *Hjälpmedel i språkarbetet*

Som tidigare nämnts förberedde jag ett papper likt det som användes på operan, där skillnaden mellan öppna och slutna vokaler markerats (se bilaga). Detta var en bra start, men snart insåg jag att det innebar vissa begränsningar att jag själv inte talar flytande italienska. För att verkligen komma åt rätt uttal och klangfärg i språket ville jag höra någon med italienska som modersmål läsa texten. Jag kontaktade *Romanska och klassiska institutionen* vid Stockholms universitet, och fick där kontakt med en lektor i italienska, Valeria Benzi. Hon introducerade mig till en annan italiensk kvinna boende i Stockholm; Franca Mastroluisi, som själv sjunger i kör och som är mycket intresserad av teater och lyrik. Under en timma träffades vi tre, diskuterade det italienska språket och jag fick spela in när Franca Mastroluisi läste texten till *Sestina*.

Dessa inspelningar tog jag med till kören, och jag lade också upp dem på vår interna hemsida så att kören kunde lyssna på egen hand och verkligen ta till sig språket och klangfärgerna i vokalerna. Även om alla korister lyssnat olika mycket har jag upplevt att inspelningarna varit till stor hjälp under repetitionsarbetet, kanske framförallt i och med att vi på så sätt haft en tydlig gemensam referens vid diskussioner kring hur ett ord uttalas eller var betoningen på orden ligger.

## **4.3 Exempel på arbetet med italienskan från *Sestinas* olika satser**

Som tidigare nämnts har madrigalen sex satser, och illustrerar sorgen och saknaden av en ung flicka som gått bort allt för tidigt. Monteverdi räknas som en av dem som utvecklade konstformen opera under dess tidiga år, och även om *Sestina* inte är scenisk musik har texten

en viktig, berättande roll. Ofta låter han dramatiken och diktarens smärta stå i fokus snarare än klanglig skönhet.

### *Sats 1: Incenerite spoglie, avara tomba*

*Min älskade har blivit till aska i en girig grav. Jag kommer för att böja mig till jorden, natt och dag lever Glauco i tårar, smärta och vrede.*

Den första satsen startar med att tenoren har rollen som försångare, och på ett reciterande sätt beskriver hur den älskade har blivit till aska i en girig grav. De övriga stämmorna kommer in två takter efter som ett eko, och i slutet av den första perioden möts de fem stämmorna i ett gemensamt utrop av saknad.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's 'Sestina, sats 1 takt 1-4'. The score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'In - - ce - ne - ri - te spo - glie, a - va - ra'. The Soprano and Alto parts are in a high register, while the Tenor, Bass, and Bassoon parts are in lower registers. The Bassoon part is marked with an '8' at the beginning, indicating an octave lower. The score is titled 'Claudio Monteverdi, 1610' in the top right corner.

Exempel 3 C Monteverdi: *Sestina*, sats 1 takt 1-4.

Den andra perioden innebär en mer polyfon struktur, där varje stämma börjar klagande i en hög tessitura, för att sedan vandra nedåt i registret när texten beskriver hur diktaren (Glauco) kommer för att böja sig till jorden. Därefter berättar texten hur diktarens hjärta känns slutet som marmor, och att han plågas av både tårar, smärta och vrede över sin förlorade kärlek. Här introduceras ett musikaliskt element som återkommer i de efterföljande satserna: melodislingor i terser som vandrar mellan de olika stämmorna.

40

i - ra il tormen-ta - to Glau - co  
i - ra il tormen-ta - to Glau - co  
co  
co in duolo in i - ra il tormen-ta - to Glau  
co in duolo in i - ra il tormen-ta - to Glau

Exempel 4 C Monteverdi: *Sestina*, sats 1 takt 40-43.

Första satsen har många exempel på den vanligaste betoningen av italienska ord, att den näst sista stavelsen är betonad. Många gånger har Monteverdi lagt den betonade stavelsen på ett dominantackord, medan den obetonade slutstavelsen upplöses till tonikan, till exempel på ordet Glauco i takt 49-50.

co, in duolo in i - ra il tormen-ta - to Glau - co.  
i - ra il tormen-ta - to Glau - co.  
co, il tormen-ta - to Glau - co.  
in duolo in i - ra il tormen-ta - to Glau - co.  
Glau - co.

Exempel 5 C Monteverdi: *Sestina*, sats 1 takt 47-50.

Här ligger betoningen på näst sista stavelsen (GLAUco), som har funktionen dominant, och den obetonade stavelsen upplöses till tonikan. Det faller sig då helt naturligt att göra en



avfrasering i frasslutet, och betoningshierarkin och musiken går därmed hand i hand och förstärker varandra.

Vid ett antal tillfällen har man dock inte samma hjälp av musiken, eftersom båda stavelserna i ordet ligger på samma ackord. Ordet *tomba*, också sats 1 takt 6-7 har betoningen på näst sista stavelsen (*TOmba*) men båda stavelserna har samma harmonik och rytm.

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: 'a - va - ra tom - - ba, \_\_\_' for the top four voices and 'tom - ba, \_\_\_' for the bottom voice. The score is in G major and 6/8 time. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Exempel 6 C Monteverdi: *Sestina*, sats 1 takt 5-7.

Utan medvetenhet kring språkuttale kan frasen då upplevas som stolpig och onyanserad, det är lätt att göra misstaget att sjunga alla toner lika betonade och musiken tappar sin riktning. Detta hörs i Audio 1 (*Sestina* sats 1 takt 1-12), från en tidig repetition. Stämmorna är o-tighta, det finns inga tydliga skillnader mellan betonade och obetonade stavelser och balansen mellan stämmorna lämnar mycket att önska.

Genom att medvetet arbeta med detta under hela processen upplever jag att vi uppnått en naturligare frasering och fått liv i till synes stillastående fraser. Audio 2 (*Sestina* sats 1 takt 1-12) är från den sista konserten, och här kan man höra skillnaden mellan betonade och obetonade stavelser både då harmoniken är den samma och när slutstavelsen upplöses i en naturlig avfrasering.

Jag har dock upplevt att det under arbetet med att göra sångarna medvetna om de betonade och obetonade stavelserna har varit svårt att bibehålla en god intonation. Sångarna blev så fokuserade på sitt eget uttal att de ofta tappade förmågan att lyssna på varandra och snabbt anpassa intonation och klangfärg så att slutackorden blev rena och vilsamma. Många gånger upplevde jag också att det innebar större krav på disposition av luft och energi. När betoningen tydligt hamnade på näst sista ackordet, fanns ingen ork kvar till att hålla en bra kvalitet på slutackordet. Detta berodde självklart även på en rad andra faktorer som de

enskilda sångarnas skicklighet och replokalens dåliga akustik. Det försvårades säkert också av att de bara var två eller tre i varje stämma, vilket innebar att de varken kunde sjunga solistiskt eller få den draghjälp som en större kör innebär.

*Sats 2: Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco*

*O floder, ni har hört Glaucos klagan. Min mat är smärta, min dryck tårar, sedan den iskalla jorden täckt min älskade med en lycklig bädd av stenar.*

Basen startar den andra satsen, och de andra stämmorna kommer in i täta insatser som tillsammans bildar en väv som beskriver hur naturen (floderna, luften och de ensliga fälten) fylls av Glaucos klagan. En mer homofon struktur följer, utåtriktad och ljudstark som för att illustrera klagoropen och den djuriska förtvivlan som diktaren känner över sin förlust. Denna vänds dock snart till en mer introvert klagan, när de tre lägsta stämmorna ensamma beskriver hur sorgen får honom att uppleva det mest livsnödvändiga som hopplöst; maten han äter blir smärta och drycken förvandlas till tårar. Den resterande delen av satsen, från takt 23 och framåt, är en duett mellan de två lägre damstämmorna som uppgivet konstaterar att den älskade täckts av den kalla jorden, varpå de övriga stämmorna instämmer.

Exempel 7 C Monteverdi, *Sestina*, sats 2 takt 23-26.

Det första elementet av det italienska uttalet som jag tog upp med kören var öppna respektive slutna vokaler. Vi arbetade mycket med detta i början, för att senare i processen mer fokusera på betoningshierarkin och frasering. Som tidigare nämnts kan skillnaden mellan uttalet på exempelvis bokstaven e innebära två totalt olika betydelser av samma ord. Har man ett väldigt egaliserat klangideal måste man dock vara medveten om att detta kan ha stor betydelse på soundet och intonationen.

I Audio 3 (*Sestina* sats 2 takt 16-18) hörs ordet *cielo* (himmel) först med ett mycket öppet vokalljud, sedan mer egaliserat. I början av processen och inspelningen tar kören ut detta väldigt mycket. Det sticker iväg, både klangligt och intonationsmässigt, och ordet får en väldigt utstickande roll i frasen som helhet. Vid ett senare tillfälle (andra delen av Audio 3) hörs det att vokalen fortfarande är öppen, men klangen är mer egaliserad och skillnaden inte riktigt lika tydlig. Detta upplever jag vara en stor utmaning med att sjunga på italienska, och kanske framförallt för amatörsångare som inte har lika god kontroll på sin röst och medvetenhet kring vokalplacering som de professionella sångarna i operakören. Som kormästare eller körledare måste du bestämma vilket du prioriterar, tydliga skillnader mellan vokalfärgerna eller en egaliserad klang.

### *Sats 3: Darà la notte il sol lume alla terra*

*Solen ska ge natten ljus, och mångudinnan ska upplysa dagen, innan Glauco slutar kyssa och ära det bröst som var kärlekens boning.*

Till skillnad från de två första satserna börjar sats tre och fyra homofont. Tredje satsens första fras inleds av de tre mellanstämmorna, och upprepas sedan med ännu mer emfas av alla fem stämmorna: diktaren kommer aldrig glömma den älskade, det är troligare att något omöjligt sker, som att solen lyser upp nattens mörker.

The image shows a musical score for five voices (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass) in G major and 6/8 time. The lyrics are: "Da - rà la not - te il sol lu - me al - la ter - ra, splen - de - rà Cin -". The score is homophonic, with all voices moving in parallel motion. The lyrics are written below the vocal staves.

Exempel 8 *C Monteverdi, Sestina, sats 3 takt 1-4.*

Starten är mycket känslig, med bara sopran 2, alt och tenor varav den sistnämnda ligger i ett högt läge som lätt kan kännas spänt. Återigen är musiken deklamatorisk, och vi arbetade med att hitta en balans mellan att föra fram texten och ändå behålla en svävande linje och stillhet. I tredje taktan finns ordet *terra* fördelat på en halvnot och en fjärdedel. Betoningen är med andra ord indikerad i rytmen, men här gäller det också att vara medveten om en annan viktig aspekt i italienskan, nämligen dubbelkonsonanter. Om man slarvar med att göra ett tydligt

dubbel-r, som i Audio 4 (*Sestina* sats 3 takt 1-6), förlorar man det italienska legatot och får en ojämn tonkvalitet. I Audio 5 (sats 3 takt 1-6) hörs istället hur sångarna fullföljer de dubbla r:en, vilket ger ett jämnare flöde och binder ihop de två stavelserna i ordet.

I mitten av sats 3, från takt 16 till och med takt 42, återkommer tersintervallet från tidigare satser och melodin vandrar runt mellan stämmorna, samtidigt som de andra stämmorna kommenterar med små korta inpass och motstämmor. Kören är här uppdelad i tre roller: ackompanjerande helnoter på tersavstånd mellan S1 och S2, herrstämmorna har den melodiska linjen och alten upprepar och förstärker de centrala orden i texten.

The image shows a musical score for Monteverdi's *Sestina*, Sats 3, takt 27-34. The score is in G major and 4/4 time. It features five vocal parts: Soprano (S1), Alto (S2), Tenor (S3), Bass (S4), and Bassoon (S5). The lyrics are: "me; pri - ma che ... di ba - ciar, d'hono - rar, pri - ma che Glau - co di ba - ciar, d'hono - rar, la - sci quel se - no, quel se - no, quel se - no che ni - do fu d'A -". The score shows the vocal lines with lyrics and the bassoon line with lyrics. The lyrics are: "me; pri - ma che Glau - co di ba - ciar, d'hono - rar, pri - ma che Glau - co di ba - ciar, d'hono - rar, la - sci quel se - no, quel se - no, quel se - no che ni - do fu d'A -".

Exempel 9 *C Monteverdi, Sestina, Sats 3 takt 27-34.*

Här jobbade vi mycket med att renodla de olika elementen. De stämmor som ligger som ackompanjemang med helnoter (först basarna i takt 16-20, sedan sopranstämmorna i takt 28-32) uppmanades att göra väldigt aktiva och tydliga konsonanter i början av orden, något som det arbetades mycket med på operan.

Både på operan och i motettkören innebar detta till en början att det blev svårt att hålla intensiteten mellan konsonanterna. Konsonanterna blev visserligen tydliga men i sin strävan att lyfta fram dem påbörjade sångarna dem för tidigt, vilket gjorde att konsonanterna också blev långsamma. Språkcoachen på operan tipsade då om att tänka konsonanterna i samma nyans som frasen och vokalerna samt att göra konsonanterna så effektiva som möjligt, inte genom att lyfta fram dem utan istället försöka tänka in dem i linjen. I dessa partier av *Sestinas* tredje sats använde jag de dubbla konsonanterna p och r i ordet prima för att göra sångarna medvetna om detta. När de blev aktiva och tillräckligt snabba skapade detta effekten att tonen sattes an med en sorts klockklang, men lämnade samtidigt utrymme för de andra stämmorna att träda fram utan att det blev för jämntjockt. I samma parti arbetade vi också med att framförallt altarna, som ligger som ett eko till melodilinjen, verkligen målar orden *di baciari* (kysser) och *d'honorar* (ärar) med en varm och kärleksfull klang. Detta illustreras på Audio 6 (*Sestina*, Sats 3 takt 28-32) från en av repetitionerna.

Satsen avslutas på samma sätt som den började, men nu är det tillsammans med de två sopranstämmorna som tenoren säger att inte bara diktaren utan även himlen och de vilda djuren klagar. Detta understryks när det upprepas av alla fem stämmor tillsammans, i ett brett register där sopranerna klagar i högt läge som för illustrera himlen samtidigt som basen ligger lågt som för att skildra djuren och det jordiska.

prò - di-ghe a lui sa - ran le fe - ree'l cie - lo.

prò - di-ghe a lui sa - ran le fe - ree'l cie - lo.

prò - di-ghe a lui sa - ran le fe - ree'l cie - lo.

prò - di-ghe a lui sa - ran le fe - ree'l cie - lo.

prò - di-ghe a lui sa - ran le fe - ree'l cie - lo.

Exempel 10 C Monteverdi, *Sestina*, sats 3 takt 51-54.

#### *Sats 4: Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il cielo*

*Tag emot henne, o nymfer, i himlens knä. Dryader och nymfer upprepar den olycklige Glaucos klagan, och sjunger vid graven den älskades lov.*

Efter halva madrigalen kommer en tydlig vändpunkt i musiken och i diktarens känslöstämning. Från att i de tre första satserna rört sig kring E-dur och e-moll startar den fjärde satsen med ett C-dur ackord. Efter den ömsinta inledningen där diktaren ber nymfer och himlen att ta emot den avlidna återkommer tenoren som försångare, precis som i första satsens inledning. Återigen förs tankarna till en liturgisk ritual när han överlämnar sin kärlek till jorden. Sorgen är dock inte över. Resten av satsen illustrerar, upprepar och bekräftar Glaucos smärta och klagan i omväxlande höga lidande utrop och mer deklamatoriska, fallande fraser. Även tersintervalllet, både mellan de två sopranstämmorna och mellan alt och tenor, återkommer, till exempel i takt 52-54.

52

ba, e su la tom - ba

no, e su la tom - - ba

no, can - ta - no i pre - gi de l'a - ma - to se - no,

ba, can - ta - no i pre - gi de l'a - ma - to se - no,

Exempel 11 *C Monteverdi, Sestina, sats 4 takt 52-54.*

I fjärde satsen finns flera exempel på ord som innehåller diftonger, och där man som utövare måste göra ett aktivt val hur man ska dela upp rytmiseringen av vokalerna, eftersom de är noterade på en och samma ton.

I dessa fall har jag alltid försökt utgå från var i ordet betoningen ska ligga. I takt 9-10 finns ordet io (jag) som faller under den generella regeln med betoningen på nästa sista stavelsen, det vill säga på i:et. Tenorerna har det först på en noterad fjärdedel, och när övriga stämmor svarar har de en punkterad fjärdedel.



Example 12 shows a musical score for five voices. The lyrics are: lo. lo per te mi - ro vé - do - va. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: lo. lo per te mi - ro vé - do - va.

Exempel 12 C Monteverdi, *Sestina*, sats 4 takt 9-11.

Som man kan höra på Audio 7 (*Sestina*, sats 4 takt 9-11) från en av de första repetitionerna faller inte detta naturligt för svenska sångare, och trots att flera i kören gjort verket tidigare har sångarna olika lösningar på hur de ska tolka diftongen. Eftersom det är olika rytmer noterat i tenoren respektive de andra stämmorna var vi tvungna att tänka på olika sätt kring samma ord. För att få fram rätt betoningshierarki och ändå behålla en linje i frasen gjorde jag följande rytmisering:

Example 13 shows a musical score for five voices with a rhythmic modification. The lyrics are: lo. I - o per te mi - ro ve - do - va. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: lo. I - o per te mi - ro ve - do - va.

Exempel 13 C Monteverdi: *Sestina*, sats 4 takt 9-11 (vår rytmisering).

Detta kan höras på Audio 8 (Sestina, sats 4 takt 9-11). Betoningen blir som man hör på inspelningen tydligast i de kompstämmor som faktiskt kan göra i-et längre än o-et. Tenorerna som gör samma rytm på båda vokalerna skulle behövt göra mer betoning på i-et för att verkligen få fram rätt betoningshierarki.

Betoningen i vissa ord kan också ligga på tredje eller fjärde stavelsen från slutet, som i ordet *Drjade* från takt 29 och takt 36.



Exempel 14 *C Monteverdi: Sestina, sats 4 takt 29-30 (sopranstämman).*

Återigen kan vi höra, den här gången i Audio 9 (Sestina sats 4 takt 29-32, innan bestämd rytmisering), hur sångarna till en början tolkar diftongen olika.

Här har alla stämmor samma noterade rytm, och för att få fram rätt betoning här valde vi att dela upp diftongen enligt följande:



Exempel 15 *C Monteverdi: Sestina, sats 4 takt 29-30. (Vår rytmisering).*

Resultatet då alla gör ovanstående rytm hörs i Audio 10 (*Sestina, sats 4 takt 29-30*).

### *Sats 5: O chiome d'or, neve gentil del seno*

*O gyllene hårsvall! O vita milda bröst, som den giriga himlen berövat mig. O muser, giv tårarna fritt lopp.*

Ett sista skrik av smärta inleder femte delen av Sestinan då diktaren minns den unga kvinnans skönhet och oskuld. Musiken är här mer dramatisk än tidigare i verket, med höga lägen och tydligt punkterade rytmer, något som vi försökte illustrera genom att sjunga med en smärtfylld snarare än vacker klang.



O chio - me d'or, ne - ve gentil,  
 O chio - - me d'or,  
 O chio - me d'or,  
 O chio - - me d'or,  
 O chio - - me d'or,

Exempel 16 C Monteverdi, *Sestina*, sats 5 takt 1-3.

Här återfinns ett undantag från den generella regeln att betoningen ligger på den näst sista stavelsen. Ordet *rapì* i takt 13-14 har betoningen på sista stavelsen, vilket markeras genom ett accenttecken över i:et.

- lo ne ra - pì  
 cie - lo ne ra - pì  
 ne ra - pì  
 - lo ne ra - pì  
 ne ra - pì

Exempel 17 C Monteverdi: *Sestina*, sats 5 takt 13-14.

Här valde vi att aktivt gå emot principen att avfrasera och istället driva frasen ända fram till slutackordet, resultatet kan höras på Audio 11 (*Sestina* sats 5, takt 8-14).

De polyfona klagoropen varvas med uppgivna, frågande homofona partier- varför rycktes hon bort så tidigt? Slutligen vänder sig poeten till muserna och uppmanar dem att låta tårarna flöda, något som illustreras genom ytterligare en fallande melodi som vandrar genom alla stämmorna.



Exempel 18 C Monteverdi, *Sestina*, sats 5 takt 42-44 (basstämman).

### Sats 6: *Dunque, amate reliquie, un mar di pianto*

Älskade kvarlevor, släpp lös ett hav av tårar. Himlen och jorden genljuder: Ve Corinna, ve dig död, ve dig grav. Må himlen ge dig frid och en ärofylld grav.

Dessa tårar, och havet de bildar, inleder också den avslutande satsen. Stämmorna sjunger i låga, avslappnade lägen med mycket upprepade toner och den övre sopranstämman svävar ovanpå, vilket återigen framkallar en andaktsfull och ceremoniell stämning.

Exempel 19 C Monteverdi: *Sestina*, sats 6 takt 1-4.

Frasen upprepas en kvint högre, och övergår sedan tvärt i ett sista utbrott- den bedrövade Glauco låter himlen och havet genljuda av den älskades namn, vindarna och jorden ska viska och ropa för att få döden att ge vika. Här valde jag att dubbla tempot och gå över till att dirigera på två istället för på fyra. Altarna startar det nya partiet direkt i takt 20, och de andra stämmorna faller in med samma fras i den nya karaktären och jagar varandra fram till takt 31.

17   2 slag, dubbla tempot!

se - no d'un fred - do sas - so? Ec - co, l'af -

se - no d'un fred - do sas - so? Ec - co, l'af -

se - no d'un fred - do sas - so? Ec - co, l'af - flit - to Glau -

se - no d'un fred - do sas - so? Ec - co, l'af -

22

flit - to Glau - co fa ri - so - nar Co - rin - na, fa

flit - to Glau - co fa ri - so - nar Co -

- - co - fa ri - so - nar, fa

flit - to Glau - co fa ri - so - nar Co - rinna il mar e'l

Ec - co, l'af - flit - to Glau - co fa ri - so - nar Co -

Exempel 20 C Monteverdi, *Sestina* sats 6 takt 17-25.

Denna övergång krävde mycket övning innan alla sångarna var med på banan. I noterna står ingen tempoförändring men jag tycker att vår tolkning förstärker den starka affekten och skapar en bra kontrast till de stillastående, ceremoniella delarna i början och slutet av satsen. Det som var nyckeln till att få övergången att fungera var att alla förstod att det fanns en relation mellan de två tempona, och efter ett tag upplevde jag att det kändes naturligt för både sångarna och mig.

För att få sångarna att vänja sig både vid det ökade tempot och den intensiva textningen repeterade vi partiet genom att läsa det rytmiskt, precis som de gjorde vid flera tillfällen på operan. Vid det första försöket i Audio 12 (*Sestina* sats 6, rytmisk läsning av takt 20-31) hörs

att kören inte är bekväm med språket, de har koll på de mest basala uttalsreglerna så att de kan läsa partiet utan att staka sig, men det finns inga tydliga betoningshierarkier eller flöde i fraserna.

Efter denna genomläsning tog jag för första gången upp italienskans speciella legato och flöde: att italienskan har ett inbyggt legato medan svenskan mer ”studsar” fram i och med att vi så snart vi sagt en bokstav tappar i intensitet och tonkvalitet. Jag uppmanade sångarna att läsa en gång till, men den här gången göra en karikatyr på italienska och ha medvetna långa och intensiva vokaler.

Det hörs i Audio 13 (*Sestina* sats 6, rytmisk läsning nr 2 takt 20-31) hur det genast blir mer energi och tydligare frasering. Dock fokuserar sångarna så mycket på sig själva och läsandet att de inte är särskilt uppmärksamma på vare sig mig eller varandra. Det blir lite jämntjockt och vid flera tillfällen var vi tvungna att ta om eftersom det slet sig. Detta väckte dock snabbt en förståelse för vad jag var ute efter, och förstärkte lusten att göra språket till något centralt i tolkningen hos både sångarna och mig. Denna övning återkom vi till vid flera tillfällen och olika satser, och även om sångarna många gånger tyckte att det var svårt att ”bara” läsa istället för att få sjunga tycker jag att det hade mycket positiv inverkan på slutresultatet.

I takt 31 fortsätter den uppjagade känslan, men kören delas i två tydliga roller: basen, tenoren och alten har den rytmiska motorn medan de två sopranstämmorna klagar ”Ahi Corinna”.

The image shows a musical score for five voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: rin - na! Ahi Co - rin - na! Ahi Co - rin - na! Di-ca-noi ven - ti ogn' hor, di - ca la ter - ra, Di-ca-noi ven - ti, hor, di - ca la ter - ra, di-ca-noi ven - ti ogn' hor, di-ca-noi ter - ra, di-ca-noi ven - ti ogn' hor, di - ca la ter - ra.

Exempel 21 *C Monteverdi, Sestina, sats 6 takt 34-37.*

Dessa roller försökte vi förstärka genom olika klanger- jag strävade efter att de undre stämmorna skulle vara väldigt laddade genom tydlighet och rytmisk klarhet, men med en sotto-voce-klang i början som fick växa och utvecklas till mer fullröst för varje upprepning i takt med att harmoniken och tessituran höjs och utvecklas. De två sopranstämmorna växlar

och bildar en sorts ekodialog med varandra, och vi försökte få en klagande klang där de två stämmorna imiterar varandra. Klagandet faller och plockas upp även av de lägre stämmorna, och i takt 47-48 är det bara altten och tenoren kvar som beklagar döden och graven. Här växlade vi ner, och övergick till det första tempot på fyra lugna slag.

I sista delen, från takt 53 till slutet, finns bara tårarna kvar som kväver orden. Det enda diktaren kan göra är att en sista gång vända sig till himlen och be om frid, inte bara för den bortgångna utan också åt sig själv. Musiken är precis som i början mycket stillastående, melodin rör sig i små intervaller och det är mycket upprepade toner.

The image shows three systems of musical notation for a vocal ensemble. Each system consists of five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon. The lyrics are written below the staves. The first system (measures 59-61) has the lyrics: 'ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra, a - ma - to se - no a - ma - to se - no'. The second system (measures 62-64) has the lyrics: 'a te dia pa - ce il ciel, pa - ce a te, Glau - co, pre - ga ho - no - ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra. a te dia pa - ce il ciel, pa - ce a te, Glau - co, pre - ga ho - no - ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra. a te dia pa - ce il ciel, pa - ce a te, Glau - co, pre - ga ho - no - ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra.' The third system (measures 65-67) has the lyrics: 'ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra. a te dia pa - ce il ciel, pa - ce a te, Glau - co, pre - ga ho - no - ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra. a te dia pa - ce il ciel, pa - ce a te, Glau - co, pre - ga ho - no - ra - ta tom - ba e sa - cra ter - ra.' The music is characterized by slow, repetitive intervals and a somber mood.

Exempel 22 C Monteverdi *Sestina* sats 6, takt 59-72.

Här blev vikten av betoningshierarkin, och vilken effekt den har på fraseringen, mycket tydlig. På Audio 14 (*Sestina* sats 6, takt 53-61) hörs den inledande trestämmiga delen från ett av de tidigaste repen i september. Vi hade pratat en del om legatolinjen i italienskan så

sångarna var noggranna med att hålla ett jämnt flöde, men det finns i princip inga betoningar på vare sig de enskilda orden eller meningarna som helhet.

Audio 15 är från en av konserterna. Här hörs tydligt en större medvetenhet kring ordens betoningar (t.ex. i *Glauco*), men också helheten blir mer flödande och tydligare fraserad genom att vissa ord är mer framträdande än andra. Genom att fokusera på orden, både dess betydelse och uttal, har musiken lyft från en rad upprepande toner till ett musikaliskt flöde. Audio 16 innehåller slutligen hela satsen, i en inspelning från konserten i Hagakyrkan 18/11 2017.

#### **4.4 Sammanfattning**

I arbetet med *Sestinas* sex satser kom jag i kontakt med alla de fem aspekter i det italienska språket som jag identifierat under mina litteraturstudier, auskultationen på operan och i samtalen jag hade med olika personer vars modersmål är italienska. Arbetet med de öppna och slutna vokalerna fick stor effekt på körens klang och intonation, men också på karaktären och upplevelsen av att det var just italienska texten framfördes på. Även italienskans speciella legatolinje och användandet av aktiva konsonanter samt dubbelkonsonanter kan bidra till att både språket och musiken förstärks. I just arbetet med *Sestina*, som innehåller många partier av ganska stillastående karaktär med mycket upprepade toner, bidrog också medvetenheten kring betoningar, både inom enskilda ord och i längre fraser och meningar, till att lättare hitta en naturlig och tydlig frasering.

## 5 Resultat

### 5.1 Likheter och olikheter mellan de tre yrkesrollerna

I det här examensarbetet har jag velat undersöka yrkesrollerna körledare och kormästare. Båda har som främsta uppgift att arbeta med sångare och förbereda dem för musikaliska framträdanden. Hur denna process ter sig tar sig lite olika uttryck beroende på situationen, men till största del är det samma egenskaper och kunskaper som krävs. Den inledande förberedelseprocessen- att sätta sig in i materialet och söka kunskap kring verkets tillkomst och kontext, är i princip lika inte bara mellan dessa yrkesroller utan för alla utövande musiker.

#### *Planering och disposition*

Då de tre yrkesgrupperna alla har ansvar för att planera och genomföra en repetitionsprocess gäller det också att ha en god överblick över det aktuella materialet, och kartlägga vilka utmaningar och svårigheter som finns för att säkerställa att dessa hinner lösas under processens gång. För att på bästa sätt utnyttja repetitionstiden bör man som ledare ha en tydlig disposition över materialet. Detta underlättar repetitionerna då man kan ge tydliga instruktioner kring vad som ska repeteras.

Min erfarenhet är att amatörkören kan vinna mycket på att hämta inspiration från den professionella körens arbetssätt. Mycket tid kan sparas om ledaren är väl förebredd inte bara musikaliskt utan också struktur- och planeringsmässigt, och amatörsångare blir stärkta och inspirerade av att körledaren försöker hålla en professionell disciplin i arbetet. Är alla uppmärksamma och närvarande bör det räcka att ge varje instruktion en gång. Att vara tydlig som ledare sporrar också sångarna till att ta ansvar och håller koncentrationen uppe under hela repetitionen.

Dirigenten för *Norma*, Giancarlo Andretta, har ett arbetssätt som innebär att han redan innan repetitionerna börjar bestämmer alla detaljer så som andningar, exakta tempoangivelser och artikulation samt skriver in detta i noterna. Dessa anteckningar får alla medverkande ta del av och kan förhålla sig till redan från första repetitionen. Detta sparar mycket tid under repetitionerna, och skulle till viss del även kunna användas i amatörkörens arbete. Om jag inför arbetet med *Sestina* hade skrivit in vilka rytmiseringar jag ville använda vid diftonger redan innan första genomsjungningen, hade vi sparat ett moment i repetitionerna och alla sångare hade kunnat göra ”rätt” från första stund.

Man bör dock ha i åtanke att det i vissa aspekter inte går att ställa samma krav på en amatör som en professionell sångare. Under processen med amatörer måste körledaren ibland göra vissa anpassningar eller ompröva sina ursprungliga idéer för att det ska fungera utifrån förutsättningarna kören ställs inför. När jag började studera in *Sestina* sommaren 2017 var tanken att det skulle vara ungefär fyra sångare i varje stämma, och jag utgick från detta när jag tog beslut kring frasering, andningar, klang och nyanser. På grund av diverse omständigheter blev det dock en helt annan verklighet, nämligen bara två eller tre sångare i varje stämma. Detta påverkade vilka möjligheter vi hade till körändring och expansiv

dynamik. Det ställde också mycket högre krav på de enskilda sångarna, varje röst hördes tydligare och behövde ta större ansvar. Jag tvingades därför många gånger tänka om kring tekniska lösningar och detaljer. Detta är en verklighet alla ledare kommer ställas inför vid många tillfällen, både i amatör- och professionella sammanhang.

### *Kännedom om rösten och sångteknik*

Alla tre yrken behöver kunskaper kring rösten och sångteknik. Det blir extra tydligt för körledare som arbetar med amatörer, som i större utsträckning behöver tips och råd för att kunna omsätta de konstnärliga idéerna till verklighet. Kormästaren arbetar främst med utbildade, professionella sångare, vilket innebär att ett större ansvar för rösthälsa och teknik faller på de enskilda sångarna.

Ett tydligt exempel på denna skillnad är gemensam uppsjungning och tonbildning. En självklarhet i många amatörcörer och en chans för körledaren att ge sångarna tekniska tips och råd, men också ett tillfälle för sångarna att hitta en gemensam klang och samhörighet. I de professionella sammanhang jag observerat existerar inte detta. Istället förväntas varje sångare komma uppvärmd och sångredo när repetitionen börjar och varje minut av den gemensamma tiden utnyttjas till det aktuella verket.

Trots detta måste både kormästaren och operadirigenten som arbetar med professionella sångare också ha kunskap om sångteknik och tonbildning, för att kunna korrigera misstag och utveckla körens teknik och klang. Martin Virin skriver i sin masteruppsats *Operarepetitören och operadirigenten: om en arbetsrelation i musikteatervärlden* att en skicklig operadirigent förstår sångare genom att ha känsla för och kunskap om hur sångare utövar och förstår musik, vilket ofta skiljer sig från orkestermusikers sätt<sup>30</sup>. Min upplevelse är att professionella sångare verkligen uppskattar en kormästare eller dirigent med goda kunskaper om rösten och hur man på bästa sätt åstadkommer ett hållbart sångsätt. De känner sig då trygga och respekterade i sin yrkesutövning.

### *Dirigeringsteknik och ledarens roll på repetition kontra framträdande*

Vikten av att ha en väl utvecklad och flexibel dirigeringsteknik tycker jag är central både som körledare och kormästare. Vid auskultationen på operan fick jag se flera olika kormästare, repetitörer och dirigenter arbeta med samma musik, och det blev tydligt hur deras teknik påverkar både sångarnas trygghet och prestation. Kormästarna som arbetade med *Norma* var i de flesta fall mycket trygga och flexibla i sin gestik, och anpassade den till stor del från gång till gång beroende på vad som repeterades och på vilket sätt. De muntliga instruktionerna var oftast få, istället visades tydligt detaljer som frasering, konsonantplacering och liknande redan från starten i gestiken. På detta sätt förväntas de professionella körsångarna läsa av många

---

<sup>30</sup>Martin Virin. *Operarepetitören och operadirigenten: om en arbetsrelation i musikteatervärlden* (Självständigt arbete på avancerad nivå, Kungliga musikhögskolan Stockholm, 2012), 22.



element från gestiken på egen hand, något som ställer höga krav på koncentration och kontakt med kormästaren under hela repetitionen.

När det väl är dags för föreställning läggs ytterligare ett element till, nämligen att musiken framförs på en scen. Sångarna agerar samtidigt som de sjunger och är därmed placerade på olika platser på scenen, något som ibland innebär att de har mycket begränsad eller till och med ingen möjlighet att se dirigenten. Detta innebär att varje sångare måste vara så väl förberedd att den i värsta fall kan genomföra allt det som bestämts under repetitionsprocessen utan att i ett senare skede faktiskt se dirigenten.

I arbetet med en amatörkör tycker jag också att körledarens teknik och flexibilitet är väldigt viktig, om än på andra sätt. Amatörsångare har oftast inte samma förmåga att redan tidigt i processen följa gestik, många gånger är de under de inledande repetitionerna fullt upptagna med att försöka följa noterna och tänka på vad de ska sjunga. Oftast är det därför inte möjligt att ställa samma krav på vad de ska koda av ur körledarens dirigering i ett tidigt skede, och det krävs därför ibland fler muntliga instruktioner. Dock är det min övertygelse att körsångare kan mer än vad man som ledare många gånger tror. Även i arbetet med amatörcörer bör man använda en så utvecklad gestik som möjligt redan från början i processen, samt sträva efter att effektivisera och minimera de muntliga instruktionerna för att ge mer tid för sångarna att faktiskt sjunga och repetera musiken.

När det sedan är dags att framföra musiken är förutsättningarna också annorlunda jämfört med en operaföreställning. Körledaren avgör i de flesta fall själv vilken placering kören står i, och kan se till att optimera förutsättningarna så körsångarna har bra kontakt med både körledaren och varandra. Jag tänker att min roll som körledare vid konserttillfället är att genom min gestik påminna sångarna om allt det vi repeterat, men också att vara flexibel och lyssnande i stunden och snabbt reagera på vad kören gör, för att få framträdandet att bli så bra som möjligt.

### *Förhållandet till texten*

Ofta finns det, ur textlig synvinkel, en kvalitetsmässig skillnad mellan scenisk musik och konstmusik. Många körsånger är tonsatta dikter där lyriken tillkom som ett självständigt konstnärligt verk, och som sedan fått en ny dimension genom en tonsättning. I många fall finns därför utrymme till att på detaljnivå arbeta med hur man ska illustrera texten och lyfta fram enskilda ord, toner och fraser genom klangfärg och nyanser. Som körledare både kan och bör man studera och tolka texten utifrån ett litterärt perspektiv.

Scenisk musik, som operalibretton, håller oftast inte alls samma litterära kvalitet, utan syftar främst till att föra handlingen framåt och illustrera det som händer på scenen. Det är ofta korta repliker som upprepas många gånger, och eftersom flera förlopp sker samtidigt på scenen händer det att olika text sjungs samtidigt. Texten håller i de flesta fall inte för samma djupgående analys och interpretation som lyrik. Å andra sidan krävs att det som händer

sceniskt även speglas klangligt i musiken, utan att det blir musikaliskt enformigt och tråkigt. Detta är en stor utmaning för kormästaren, inte minst eftersom man ofta gör den musikaliska instuderingen först, långt innan man vet hur regissören valt att iscensätta handlingen.

## 5.2 Rollen som kormästare

### *Förberedelse, personliga egenskaper och samarbeten*

Förberedelsen, utbildningen och erfarenheten som krävs är till stor del den samma för kormästaren såväl som för körledaren. Det som särskiljer kormästaren från andra körledare är snarare att vara en del av ett större maskineri. Ett operahus är på många sätt en speciell värld, där ett stort antal yrkesgrupper samlas under samma tak och med vitt skilda arbetsuppgifter arbetar mot samma mål: att skapa en scenisk och musikalisk föreställning. Som kormästare kan du inte själv välja vad kören ska arbeta med utan detta bestäms i en process som involverar både administrativ, ekonomisk och konstnärlig ledning.

Kormästaren är inte heller ensam ansvarig för det konstnärliga resultatet, utan förmedlar det som dirigenten för föreställningen bestämt. Virin påpekar att det som repetitionsdirigent, vilket ju även kormästaren i viss mån är, är viktigt att den dirigerande repetitören håller sig till det dirigenten bestämt och motstår frestelsen att göra egna val gällande till exempel tempot<sup>31</sup>. För kormästaren gällde detta inte bara tempot utan alla aspekter såsom frasering, artikulation och nyanser. Virin fortsätter att detta är viktigt för att ge sångarna tid att vänja sig vid samspelet mellan musiken och scenerierna, och för att underlätta deras memoreringsarbete<sup>32</sup>.

Kormästaren har dock inte bara dirigentens beslut att ta hänsyn till, utan måste också väga in regissörens och koreografens arbete med det sceniska uttrycket i repetitionsprocessen och körens musikaliska resultat. Kormästaren har ansvar för att se till att körens arbetssituation och förutsättningar fungerar inte bara under de inledande körrepetitionerna utan också när produktionen flyttat ut på scenen. Hur mycket frihet kormästaren har i detaljer och interpretation kring musiken varierar från produktion till produktion. Draper sammanfattar denna speciella arbetssituation lite humoristiskt med att säga att kormästaren som person måste ha egenskapen att vara "able as a professional to accept responsibility for what he has prepared, and be mature enough to see other people change his work, (not always for the better), and still remain calm."<sup>33</sup>

Som i alla yrken som involverar arbete med människor kräver kormästarjobbet en rad sociala egenskaper förutom ett stort musikaliskt kunnande. Operahusets struktur och hierarkier ställer stora krav på kormästarens samarbetsförmåga och kommunikativa skicklighet, och som ledare för en av husets största yrkesgrupper måste kormästaren både vara strukturerad, pedagogisk

---

<sup>31</sup>Virin, *Operarepetitören och operadirigenten*, 15.

<sup>32</sup>Virin, *Operarepetitören och operadirigenten*, 15.

<sup>33</sup> Draper, *The role of the chorus master*, 45.

och stöttande. Kormästaren bör också ha en del diplomatiska drag, eftersom man är den sammanfogande länken mellan en rad olika yrkesgrupper som inte alltid drar åt samma håll.

### *Stilkänsla och tradition.*

Det finns också en rad stilmässiga aspekter som skiljer kormästarens arbete från körledaren. Klangidealet inom opera är oftast större än i annan körmusik. Varje sångare i operakören har solistutbildning och tillåts sjunga med personlig karaktär och klang, medan det typiska svenska köridealet oftast innebär att man eftersträvar en så homogen klang som möjligt. Detta åstadkoms många gånger genom sparsamt användande av vibrato och uppmaning till sångarna att anpassa sin klang till helheten.

På en operascen är koristerna ofta utspridda och måste ta ansvar för sin egen stämma. I opera finns också i de allra flesta fall orkestern som ett komp och motor, medan körsångarna i acapella-sånger själva måste driva musiken och fraserna framåt. Detta påverkar också sångsättet. Operakören måste ha ett sångsätt som innebär att sången bär ut över orkestern, medan det i a capella-musik finns mycket mer utrymme för svaga nyanser och detaljer.

Under mitt samtal med Alberto Malazzi påpekade han flera gånger att det är otroligt viktigt att hämta kunskap och inspiration från tidigare generationer. Operavärlden är full av traditioner och uppförandepaxis som utvecklats genom åren, som inte finns nedtecknade i noterna utan förs vidare från generation till generation. Det bästa sättet för att tillägna sig denna kunskap tror jag är att ha ett stort intresse för genren, och genom erfarenhet och arbete som repetitör eller kormästare bygga på sin stilkänsla och genrekunskap bit för bit.

## **5.3 Italienskans betydelse för musiken**

Jag har alltid varit intresserad av text och litteratur. I arbetet med sång tycker jag att texten tillför ytterligare en dimension som inte finns i instrumentalmusik, och som utövare öppnar det för fler utmaningar och möjligheter i förmedlandet av musikens känslor och karaktär. Enklarest är detta när jag arbetar med text på mitt modersmål, då jag förstår alla valörer och nyanser av språket.

Samtidigt anser jag att bra vokalmusik till stor del hänger ihop med det språk texten är skriven på. Genom att förstå hur språket är uppbyggt går det att få djupare förståelse även för hur musiken är utformad. När jag som utövare ställs inför en sång på ett annat språk än svenska vill jag inte bara uttala orden rätt, utan också förstå vilka element som är specifika för just det språket. Tidigt under auskultationen på operan intresserade jag mig för italienskans inneboende möjligheter att påverka musiken. Italienskan är ett av de vanligaste operaspråken, många av de mest välkända tonsättarna genom tiderna har komponerat på italienska, och kormästaren förväntas bemästra italienska och några av de andra mest förekommande språken inom genren.

### *Viktiga element i italienskan*

Jag hade tidigare studerat lite italienska på grundnivå, men i och med examensarbetet ville jag fördjupa mig framförallt i uttal och att sjunga på italienska. Jag identifierade ett antal element som var centrala i språket, dels genom litteraturstudier men också genom att samtala med personer som har språket som modersmål. Dessa aspekter var:

- Skillnader mellan öppna och slutna vokaler
- Italienskans inneboende legato
- Dubbelkonsonanter
- Betonade/obetonade stavelser
- Diftonger och dess betoningshierarki.

### *Elementens effekt på det musikaliska uttrycket*

Till en början fokuserades instuderingsarbetet av *Sestina* mycket på att hitta skillnaderna mellan öppna och slutna vokaler. Denna aspekt kan vara den enda skillnaden mellan betydelsen på två helt skilda ord, något som inte syns i skrift utan enbart kan höras. Uttalet är med andra ord mycket viktigt, och som sångare med annat modersmål än italienska gäller det att vara mycket noggrann och medveten. Tyvärr finns det inga generella regler för när betonade stavelers vokalljud är öppet eller slutet, utan det krävs konsultation av en tillförlitlig ordlista för varje enskilt ord. Ett tidskrävande arbete i början, men med tiden bygger man förhoppningsvis upp sitt ordförråd och kunskap kring detta.

Jag upplevde, framförallt på operan, att tydliga skillnader mellan vokalljuden verkligen sätter karaktär på uttalet, det låter genast mer ”italienskt” när sångarna drar ytterligheterna till sin spets. Dock måste man vara medveten om att detta även kan påverka klangen negativt. Som visats i examensarbetet kan det vara svårt att uppnå en egaliserad klang när det är stor skillnad mellan vokalljuden, och framförallt i körarbete kan detta få effekter på både intonation och klangbildens helhet.

Det gäller också att ta i beräkningen att det råder delade meningar hur långt dessa ytterligheter bör dras. I språkets olika dialekter används öppna och slutna vokaler i olika stor utsträckning, och det är också högst personligt vad olika kormästare och dirigenter prioriterar: ett egaliserat klangideal eller att förstärka språket genom tydliga skillnader. Malazzi strävade alltid efter att vokalljuden skulle vara så egaliserade som möjligt för att skapa en enhetlig klang, medan de svenska språkcoacherna och kormästarna tillät sig större skillnader mellan öppna och slutna vokalljud.

Personligen hamnar jag någonstans mitt emellan på skalan. I arbetet med *Sestina* gav medvetenheten kring de olika ljuden definitivt ett mer ”italienskt-sound”, men i vissa lägen tyckte jag att klangen och intonationen blev för utstickande, framförallt på de öppna vokalerna. I vissa lägen med stark affekt kan den utstickande klangen användas som en krydda för att illustrera till exempel smärta eller lidande, medan det i mer finkänsliga partier känts viktigare att prioritera en vacker klang och jämn fras.

Italienskan anses av många som ett av de vackraste språken att sjunga på, och kanske beror det mycket på språkets inneboende legato. Att sjunga på korrekt italienska innebär alltid att sjunga med legato. Detta beror på att språket består av långa vokalljud med jämn tonkvalitet, och konsonanterna, som är snabba och aktiva, är en del av flödet. Vill man inte ha ett legato måste man aktivt arbeta bort detta. Svenskan är inte alls uppbyggd på samma sätt, vi har en tendens att säga varje vokal med en viss attack för att sedan släppa tonkvaliteten innan vi sätter an nästa ljud, vilket innebär att flödet ständigt stoppas och frasen snarare studsar fram.

Som svenskspråkiga måste vi därför ständigt arbeta på att få en jämn tonkvalitet genom frasen när vi sjunger på italienska. Detta kräver mycket tid och stor koncentration av både sångare och körledaren, och något jag måste fortsätta arbeta med under många år innan jag behärskar helt. Men när det lyckas upplever jag att det underlättar musikens flöde, samt skapar förutsättningar för bättre frasering.

Den aspekt jag tycker hade mest positiv inverkan på vårt arbete med *Sestina* var medvetenheten kring betonade och obetonade stavelser. Många och långa partier i verket är deklamatoriska och ganska stillastående, och vid de första genomsjungningarna blev de lätt stolpiga och enformiga. När vi lyfte fram var betoningarna i språket ligger, både på de enskilda orden och vilka ord som var viktiga i frasen, fick musiken genast liv och fraseringar. Det musikaliska flödet blev bättre, utan att jag som ledare uttryckligen sagt var den musikaliska höjdpunkten eller riktningen låg.

Detta är både intressant och samtidigt finner jag det helt naturligt, och medvetenheten kring betoningshierarkier är något jag tar med mig även i många andra sammanhang. En amatörkör som sjunger på svenska får genast en djupare förståelse för varför en fras behöver avfraseras om man vid arbetet med meningen ”Jag håller dig i handen” påpekar att det heter HANden, inte hanDEN.

En annan viktig aspekt för att språket ska låta korrekt är betoningshierarkierna vid diftonger, det vill säga flera vokaler i följd. Som tidigare nämnts finns i italienskan tre möjliga betoningar av diftonger, och som sångare/dirigent ställs man många gånger inför dilemmat att dessa vokalkombinationer i sång oftast delar på en och samma ton. Jag anser då att det är viktigt att, precis som vid arbetet med öppna och slutna vokaler, rådfråga en ordbok för att ta reda på vilken vokal som ska vara mest betonad och utifrån detta välja en rytmisering som lyfter fram diftongens betoningshierarki och ligger nära talspråket.

En aspekt som jag upplevde att både jag själv och många av sångarna hade vissa svårigheter att förstå var italienskans dubbelkonsonanter. Samtidigt menar många av de jag pratat med att det är en av de viktigaste aspekterna för att uttalet ska låta autentiskt. Precis som med vokalfärgen kan skillnaden mellan enkel eller dubbel konsonant har stor påverkan på ett ords betydelse. Det är dock inte så som i svenskan att den dubbla konsonanten öppnar föregående slutna vokaler och att man på så sätt kan höra skillnaden mellan exempel gran och grann. I

italienskan är vokalen före dubbelkonsonant alltid kort, och det är istället i uttalet av just konsonanterna skillnaden ligger.

Niska<sup>34</sup> menar att detta innebär att den korta vokalen före och den första konsonanten delar på notens värde, oavsett hur långt eller kort det är. Detta tycker jag är lite svår att greppa, och ibland svårt att omsätta i praktiken. Det jag istället tycker har hjälpt både mig och körsångarna är att tänka ett *accelerando* i konsonanten ända fram till nästa vokal, ett tips jag fick med mig från auskultationen på operan. Där påtalades också vikten av att göra stor skillnad mellan just långa och korta konsonanter, i italienskan finns inget mellanting. Som hjälp kan man tänka att de långa konsonanterna är minst tre gånger så långa som de korta. Även om detta är ovant för svenskar och jag som nybörjare på området inte alltid kan omsätta teorin i praktiken upplever jag att ett tydligt användande av dubbelkonsonanter är en genväg till ett trovärdigt musikaliskt uttryck inom italiensk musik.

### *Begränsningar och vidare forskning*

Det finns flera aspekter av att sjunga på italienska än de jag fördjupat mig i under detta självständiga arbete. Jag har tidigare tagit upp sk. *raddoppiamenti*, det vill säga när konsonanten i början av ett ord fördubblas på grund av föregående ords vokalslut. Att jag valt bort detta i det praktiska arbetet beror dels på tidsbrist under repetitionsarbetet, men också eftersom det är ett område där experterna är oense och det utan djupgående forskning kan vara svårt att avgöra vad som gäller. Jag tror inte heller att denna aspekt skulle haft särskilt stor effekt på det musikaliska uttrycket på den nivå denna process genomfördes.

Jag har inte heller tagit någon hänsyn till den tid då texten till *Sestina* skrevs, och de uttalsregler som gällde då. Italienskan som språk har genomgått stora förändringar under årens lopp, och troligtvis var de regionala uttalskillnaderna ännu större då Agnelli skrev dikten. Jag diskuterade detta med de två italienska kvinnorna som hjälpte mig med inspelningen av texten, och de menade att även om vissa av orden känns ålderdomliga förstår man även idag hela texten. Därför har mitt arbete med texten i *Sestina* utgått från de regler och praxis som gäller idag. Det vore dock intressant att forska kring hur uttalet lät vid tiden då den komponerades och om detta har någon betydelse på musikens uttryck.

## **5.4 Avslutning**

De två rollerna som körledare respektive kormästare har många gemensamma drag, både gällande den utbildning och förberedelse som krävs innan mötet med koristerna och i genomförandet av repetitionsprocessen. Skillnaderna som finns gäller snarare sammanhanget, kormästaren är en del av ett stort maskineri medan körledaren ofta är ensam kring både de konstnärliga och praktiska besluten. Personligen hoppas jag i framtiden kunna arbeta både som körledare, då möjligheten finns att arbeta med både text och musik på ett detaljerat och intimt sätt, och som kormästare på ett operahus där jag får vara del av en större helhet och kan

---

<sup>34</sup> Niska, *Sångarens italienska*, 19.

foga samman mina tidigare erfarenheter som repetitör med kunskaper kring kör och dirigering. För att utveckla både erfarenhet och stilkänslan krävs dock att ständigt vara nyfiken och fortsätta utforska de båda världarna, studera och prata med andra som jobbar inom samma yrke och hämta tips och idéer både från arbetslivet, genom eget praktiskt arbete och från litteratur, inspelningar och andra faktakällor.

Att noggrant arbeta med de olika aspekterna av italienskan under processen med Sestina gav också mersmak, och jag kommer fortsättningsvis ha ambitionen att verkligen tränga in i både språkuttal och textbetydelse med alla de sånger jag arbetar med, inte bara då de är på italienska utan även när det gäller andra språk. Jag hoppas och tror också att den ansträngning vi lade ner på Sestina inte bara sporrade mig, utan också mina korister till att bli mer medvetna kring texten de sjunger.

# Bibliografi

## Klaverutdrag och partitur:

Bellini, Vincenzo. *Norma (tragedin lirica in due atti)*. Libretto Felice Romani. Roma: Ricordi.

Monteverdi, Claudio. *Sestina (Lagrima d'Amante al Sepolcro dell'Amata)*. Wolfenbüttel: Mösseler.

## Ordlistor, lexikon och uttalsguider

*Bonniers musiklexikon*, (Stockholm, Albert Bonniers förlag, 2003)

*Nordstedts italienska ordbok*, andra upplagan

Edström, Tore, Hedenquist, Jan-Anders och Forsgren, Mats. *Modern italiensk grammatik*. (Stockholm: Liber AB, 2010)

## Böcker:

Adler, Kurt. *Phonetics and diction in singing*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1967.

Caplin, Thomas. *På slaget!* Stockholm: Gehrman, 2000.

Niska, Gunilla. *Sångarens italienska.Handledning för sångstudenter och övriga operaintresserade*. Skellefteå: Ord & visor förlag, 2011.

## Uppsatser och avhandlingar:

Draper, Jonathan. "The role of the chorus master in opera production." D.M.A, University of southern California, 1995.

Virin, Martin. "Operarepetitören och operadirigenten: om en arbetsrelation i musikteatervärlden." Självständigt arbete på avancerad nivå, Kungliga musikhögskolan Stockholm, 2012.

## Digitala källor:

*Nationalencyklopedin*, s.v. "sestina," hämtad 12 december, 2017.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/sestina>

*Nationalencyklopedin*, s.v. "tessitura," hämtad 28 maj, 2018.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/tessitura>

Grove Music online, s.v. "Bellini, Vincenzo", hämtad 17 april, 2017.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900513>

Grove Music online, s.v. "Monteverdi, Claudio", hämtad 22 december, 2017.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352>

Grove Music online, s.v. "Romani, Felice", hämtad 17 april, 2017.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23733>



## Ljudexempel

- Audio 1 *Sestina* sats 1 takt 1-12, utan skillnader betonade/obetonade stavelser.
- Audio 2 *Sestina* sats 1 takt 1-12, med skillnader betonade/obetonade stavelser.
- Audio 3 *Sestina* sats 2 takt 16-18, öppet e i ordet cielo.
- Audio 4 *Sestina* sats 3 takt 1-6, utan dubbelkonsonanter.
- Audio 5 *Sestina* sats 3 takt 1-6, dubbelkonsonanter.
- Audio 6 *Sestina* sats 3 takt 28-32, aktiva konsonanter och målande klangfärg.
- Audio 7 *Sestina* sats 4 takt 9-11, innan bestämd rytmisering.
- Audio 8 *Sestina* sats 4 takt 9-11, efter bestämd rytmisering.
- Audio 9 *Sestina* sats 4 takt 29-32, innan bestämd rytmisering.
- Audio 10 *Sestina* sats 4 takt 29-30, efter bestämd rytmisering.
- Audio 11 *Sestina* sats 5 takt 8-14, ingen avfrasering på ordet rapi.
- Audio 12 *Sestina* sats 6 takt 20-31, rytmisk läsning.
- Audio 13 *Sestina* sats 6 takt 20-31, rytmisk läsning nr 2.
- Audio 14 *Sestina* sats 6 takt 53-61, utan tydliga betoningar.
- Audio 15 *Sestina* sats 6 takt 53-61, med tydliga betoningar.
- Audio 16 *Sestina* sats 6, konsert i Hagakyrkan 18/11 2017.

## Bilaga: Uttal och översättning *Sestina* (C Monteverdi)

Översättning hämtad från Göteborgs Motettkör interna hemsida (okänd översättare), med mina markeringar av öppna och slutna vokaler.

**È:** öppet E-ljud, ungefär som svenska väl, län, känna.

**É:** slutet E-ljud, ungefär som svenska fel, se.

**Ò:** öppet Å-ljud, ungefär som svenska gått, koja.

**Ó:** slutet Å-ljud, ungefär som svenska gå, ål.

### 1.

Incenerite spòglie, avara tómba  
fatta dél mio bèl sól, terréno cièlo.  
Ahi lasso, i'vegno ad inchinarvi in tèrra  
Cón vói chius' è'l mio còr' a marmi in séno,  
é nòtte é giòrno vive in pianto  
in fòco in duolo in ira il tormentato Glauco.

Till aska blivna kvarlevor, giriga grav,  
gjord av min vackra sol, min himmel, min  
jord.  
Ve mig, jag kommer för att böja mig till  
jorden.  
Med er har mitt hjärta blivit till marmor i  
mitt bröst  
och natt och dag lever den plågade Glaucus  
i tårar och eld, i smärta och vrede.

### 2.

Ditelo, o fiumi, é vói ch'udiste Glauco  
l'aria ferir di grida in su la tómba,  
erme campagne; é'l san le Ninfe é'l cièlo:  
a mé fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
pòi ch'il mio bèn copri gèlida tèrra,  
lètto, o sasso felice il tuo bèl séno.

Säg det, o floder, som har hört Glaucus  
fylla luften med sin klagan vid den ödsligt  
belägna graven.  
Nymferna och himlen vet det,  
min föda var smärta, min dryck tårar,  
sedan den iskalla jorden täckt min älskade  
med en lycklig bädd av stenar.

### 3.

Darà la nòtte il sól lume alla tèrra,  
splènderà Cinzia il dì, prima ché Glauco  
di baciàr, d'honorar, lasci quél séno  
ché nido fu d'Amór, ché dura tómba  
prème. Né sól d'alti sospir, di pianto  
pròdighe a lui saran le fere é'l Cièlo.

Solen skall giva natten dess ljus  
och mångudinnan upplysa dagen, förr än  
Glaucus upphör att kyssa och ära det bröst  
som var kärlekens boning och som nu täcks  
av den grymma graven;  
och inte endast han kommer att sucka och  
klaga utan även de vilda djuren och  
himmelen.

4.

Ma té raccòglie, o Ninfa, in grèmbo il cièlo.  
Io pér té miro védova la tèrra,  
desèrti i bòschi é córrer fiumi il pianto,  
é Driade é Napee dél mèsto Glauco  
ridicono i laménti, é su la tómba  
cantano i pregi de l'amato séno.

5.

O chiòme d'òr, néve gèntil dél séno,  
o gigli de la man, ch' invido il cièlo  
né rapì quando chius' è in cièca tómba.  
Chi vi nascónde? Ohimè pòvera tèrra.  
Il fiór d'ogni bellézza, il sól di Glauco  
nascónde? Ah muse qui sgorgate il pianto.

6.

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
nón daran questi lumi al nòbil séno  
d'un fréddo sasso? Ecco l'afflittó Glauco  
fa risonar Corinna il mar é'l cièlo  
Dicano i vènti ógn' hór, dica la tèrra,  
Ahi Corinna! Ahi mòrte! Ahi tómba!  
Cèdano al pianto i détti. Amato séno  
a té dia pace il cièl, pace a té Glauco,  
prega honorata tómba é sacra tèrra.

Men det är dig, o nymf, som himlen  
kommer att taga i sitt sköte.  
För din skull ser jag jorden som änka,  
skogarna som ödemarker och tårarna som  
floder. Dryader och napeer upprepar den  
olyckliga Glaucus' klagan  
och sjunger vid graven  
den älskades lov.

O gyllene hårsvall! O vita och milda bröst!  
O liljevita händer, som den giriga himlen  
berövade mig, då den inneslöt allt detta i  
den mörka graven. Vem döljer er, ack  
stackars jord,  
all fågrings blomning, Glaucus' sol  
– är den borta? O muser, giv tårarna fritt  
lopp.

Ty nu, älskade kvarlevor, kommer även den  
kalla stenen  
att utgjuta ett hav av tårar vid anblicken av  
ditt ädla bröst? Den bedrövade Glaucus  
låter havet och himlen genljuda nu ropet  
”Corinna”! Vindarna skall varje timma ropa  
och jorden säga ”Ve Corinna, ve dig död, ve  
dig grav”! Ordet kvävs av tårar. Älskade  
bröst,  
må himlen förläna dig frid och även dig,  
Glaucus! Bed om en ärofull grav och vigd  
jord!