

Masteroppgave - Operahøgskolen ved KHiO 2022/23

Del I: Skiftlig

Verk: W. A. Mozart - *Così fan tutte*

Student: Martin Enger Holm

Problemstilling:

*Hvordan kan man best forberede en utfordrende rolle som Ferrando i *Così fan tutte* der sangteknikk, interpretasjon og skuespill beriker hverandre gjensidig?*

Innholdsfortegnelse

Avsnitt	Side
1 Innledning	3
2 Hoveddel	
Sangteknikk	3
- Intervju: Kjell Magnus Sandve	5
- Eksempler	6
Interpretasjon	10
Skuespill	15
3 Konklusjon	16
4 Litteraturliste	18

Innledning

Mot slutten av 1700-tallet nådde tenorstemmen sitt høyeste tekniske komplekse punkt med rollen Ferrando 26. januar 1791 da Mozart hadde premieren på sin nyskrevne opera *Così fan tutte* på Burgtheater i Wien. Siden har Ferrando i *Così fan tutte* vært regnet som en av de mest krevende rollene i tenor-repertoaret og i dag er operaen en av verdens mest spilte. Ferrando inngår i dag i stemmefaget som lyrisk tenor i motsetning til datidens betegnelse som *tenore di grazia* eller *tenor contraltino*¹ og som ung operasanger er Ferrando en av de mest vanlige rollene å gjøre i begynnelsen av karrieren. På grunn av rollens utfordrende tessitura og karakter, og handlingen, er det derfor av stor interesse for meg som lyrisk tenor å gå i dybden på denne rollen for å finne ut hvordan man best kan forberede rollen. Jeg vil derfor utforske en modell for å se om den har positiv effekt på fremførelsen og finne ut om sangteknikk, interpretasjon og skuespill kan berike hverandre gjensidig med hensikt om å løse tekniske vanskeligheter og skape et troverdig drama. I historien til *Così* møter vi Ferrando og Guglielmo som har en het diskusjon med Don Alfonso; han påstår at kvinner er ulojale dersom de skulle få sjansen, i motsetning til Ferrando og Guglielmo som er helt sikre på lojaliteten til sine trolovede. De tre mennene inngår et veddemål der de blir enige om å teste ut sine kjærester og operaen utspiller seg i et intenst forførelsesspill som får store konsekvenser.

Hoveddel

Sangteknikk

Sangteknikk er et middel som bygger på en kompetanse om hvordan på en ideell måte å fremføre en tekstsatt melodilinje for å gjenskape det emosjonelle følelseslivet til karakteren som spilles og stemningen i en scene, uten at det går utover stemmeproduksjonen på en negativ måte. Derfor er det naturlig at sangteknikk *ofte* er utgangspunktet for å klare å imøtekomme de originale intensjonene i interpretasjonen og deretter bygge opp et troverdig skuespill. Dette er grunnen til at jeg ønsker å starte med å gå i dybden på de sangtekniske utfordringene som ligger til grunn for rollen Ferrando. Samtidig er det viktig å påpeke at god sangteknikk ikke bare gir rom for forming av interpretasjon og skuespill. Det gir en generell følelse av trygghet, selvsikkerhet og energi som kan ha stor overføringsverdi på interpretasjon og skuespill for å skape en god helhetlig fremførelse, som igjen kan gi potensiale for kunstnerisk frihet til å forsterke alle karakteren sine dimensjoner og åpne muligheten til å være spontan og skape i øyeblikket. Mitt utgangspunkt for denne delen av

¹ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 323

oppgaven som omfavner musikken til Ferrando, er derfor å dykke dypere ned i den forskningen som professor i musikkvitenskap og forskningsprofessor Dorothea Link har samlet av informasjon om Mozart sin første Ferrando, Vincenzo Calvesi, og bakgrunnen for hvorfor musikken er skrevet som den er. På den måten vil jeg prøve å komme dypere til bunns i hva som karakteriserer Vincenzo Calvesi sin teknikk og hvilke verktøy som er nødvendige for å komme frem til en løsning på hvordan jeg personlig best kan forberede rollen Ferrando og besvare spørsmålet om hvor mye man kan lene seg på det Mozart har skrevet for Calvesi og hvilke justeringer jeg må gjøre selv.

Mozart skrev i et brev til sin far: "I like an aria to fit a singer as perfectly as a well-made suit of clothes"². Det gir oss en klar indikasjon om hvor høyt han verdsatte sangerne til operaene sine og svarer på spørsmålet om hvorfor denne rollen er såpass utfordrende for mange tenorer; den ble tross alt skrevet med hensyn til én bestemt stemme. I følge kilder hadde Calvesi en "naturally high voice"³ og han var kjent for sine sterke kvaliteter; "flexibility, connection to head voice, legato, and breath control for extended phrases."⁴ Alle disse er kvaliteter som ligger til grunn for musikken skrevet for Ferrando. I tillegg sies det at han hadde "lyricism with a beauty of tone, and energetic singing capable of handling coursing melodies with few opportunities for rest."⁵ Disse kildene vitner om en teknikk som hadde røtter i andre framgangsmetoder. På 1700-tallet konkurrerte tenorstemmen med kastratsangerne siden det var denne stemmetypen som var "normalisert" for publikum og dro inn penger for teatrene.⁶ Det gir derfor mening at tenorene ble nødt til å finne måter å forbedre teknikken så de kunne konkurrere med kastratsangerne. På grunn av naturen til tenorstemmen og denne konkurransen, var det plutselig noen tenorer som oppdaget at det var mulig å bringe mer av den mannlige snakkestemmen, eller brystregisteret, inn i hodestemmen og produsere en kraftigere tone som kunne gi et ekstra løft til de store dramatiske partiene i operaene. Denne oppdagelsen ble grunnen til at Mozart skrev Ferrando på den måten som han gjorde. Men til forskjell fra i dag, så gikk tenorene også i lære hos kastratsangerne siden det var de som satt på

² Joshua M. May, 'Mozart's Tenors: Selected Representative Singers and their Repertoire' i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, 16

³ Joshua M. May, 'Selected Concert and Operatic Arias For tenor' i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, 40

⁴ Joshua M. May, 'Selected Concert and Operatic Arias For tenor' i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, 40

⁵ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 324

⁶ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 323

kompetansen om stemmen helt siden begynnelsen av barokken, og ved å eksperimentere fant man en måte å bevege seg sømløst gjennom registerovergangen fra E4-G4. Da åpnet muligheten seg til å benytte hele brystregisteret ned til de dypeste tonene og helt opp til de lyseste tonene i toppregisteret som var mye mer hodestemme-dominant enn det man er vant til å høre i mange produksjoner i dag, *nesten* falsettert. Denne teknikken kulminerte i Bellini's *I puritani* hvor G. B. Rubini, som gjorde rollen som Lord Arturo, fikk tilskrevet en høy F i 1835.⁷

Personlig, og som jeg tror er til felles for de fleste tenorer, så ligger vanskeligheten i det at man i dag har en annen teknisk tilnærming til partiet når man innstuderer rollen på grunn av at kravene er høyere i dag og at det er andre forventninger til stemmeproduksjon i forhold til i 1790. Marginene i en velprodusert tone i tenorstemmen, med tanke på midtregisteret og oppover, har en tendens til lett å helle til feil side slik at man får en litt røff, tung og anstrengt tone, spesielt i Ferrando hvor man fort kan føle at man balanserer på en knivegg for å få den riktige balansen i stemmen mellom bryst- og hoderegister. Joshua Neumann understreker også dette; "Mozart presented a balancing act for Calvesi, which can prove to be a sometimes perilous tightrope for the modern tenor trying to match eighteenth-century techniques."⁸ Farene ligger i at denne balansegangen - tonene i pre-passaggio D4-E4 og i passaggio F4-G4 - fort blir for tung og ufleksibel om man ikke har jobbet inn bryst-hode og hode-bryst balansen og en sterk nok fornemmelse om hvordan det bør kjennes og låte før man legger til skuespill og interpretasjon. For å gå mer i dybden på dette har jeg derfor vært i samtale med Kjell Magnus Sandve som er lyrisk tenor, Mozart-tolker og har gjort rollen som Ferrando utallige ganger.

Intervju: Kjell Magnus Sandve

Hva er dine erfaringer med å forberede rollen?

Det er utfordrende, men utrolig lærerikt. Det er en rolle som det er lurt å starte med fordi man lærer noe om at man må bruke hodetonen oppover og hele tiden blande inn det lyse for å gjennomføre det. Samtidig må man tenke på hvor ivrig og aktiv man skal være i regien for å få balansegangen med syngingen. Det som er fint er at musikken drar deg inn i sinnstilstandene og kan hjelpe en i å finne roen igjen. Den musikalske fraseringen legger man til grunn og så er det mange ting som løser seg teknisk, en trenger ikke å gjøre noe ekstra, man følger bare det som ligger i musikken. Det musikkdramatiske blir man påvirket av om man vil eller ei siden det er skrevet så godt.

⁷ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 323

⁸ Joshua M. May, 'Conclusion' i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, 46

Hva gjør rollen så krevende?

Hele rollen ligger i passaggio-området (Eb4-G4). Man ligger ofte og støter på Eb, E, F, F# og lærer hvordan å omgås stemmen. Dette området kan ikke løftes under i fra. Det andre som er vanskelig er i ensemblene å kunne tre frem fra massen og putte personligheten sin på. Det er mye jobb fordi man ligger innbakt i et ensemble hele tiden, spesielt i 1. akt, og så dukker det plutselig opp noen store arier som man må være forberedt på. Man må lokke frem det personlige i ariene og fremstå litt annerledes. "Un'aura amorosa" kommer rett ut av den raske latter-trioen og skal ha en helt annen karakter som er en veldig tøff overgang fysisk og psykisk fordi man plutselig skal gjøre en av de flotteste ariene som Mozart har skrevet, samtidig som at der er noe av det vanskeligste i stykket. Det krever kontroll over pusten også siden frasene er såpass lange og man ofte har løpt rett før. På en måte er det litt som skiskyting, pusten går ikke helt ned og man må lære seg å hankses med det.

Hvordan balanserer man teknikk, interpretasjon og skuespill for å løse krevende scener?

En lærer sa til meg at vi tenker kunstrealisme og ikke naturrealisme. Det er veldig viktig å ha kontroll på ting, men selvsagt spille ut følelsene. Man spiller helt og fullt, men med kunstrealisme. Så må man også beholde roen og på en måte holde det nede. En kan være involvert skuespillermessig, men ikke dra på personlig.

Hva er gode metoder for å løse utfordringene?

Det er viktig å fokusere på miksing, at man har riktig forhold mellom bryst og hode. Gjør man bare hode så synger du deg ut av det og da mister du kontakten, har du bare bryst så sliter du. Denne balansen må oppdages på forhånd. Når jeg sang Mozart jobbet jeg ofte med ansatstoner i fra D, E, F, F# når jeg varmet opp for å se om jeg kunne trekke de tilbake og gjøre noe med tonen. Kan jeg svulle? Kan jeg ha en lett ansats? En tung sats? Løsningen er passaggio og det er så enkelt som at hvis særlig D, E, F sitter bra, så var jeg sikker på at dette går fint og jeg kunne dra til operaen, enten det var Tamino (*Die Zauberflöte*), Ferrando (*Così fan tutte*) eller Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*). For en Mozart-sanger er det viktig å kunne leke seg i passaggio og ha en god ansats, for hvis du sliter med balansen på en D4 eller E4 så får du en tung kveld. Det var min måte å gjøre det på. Hvis du starter med å jobbe deg opp og forbi passaggio kan man fort miste taket. Man må tenke at bryst kommer først og så mikse opp og inn i hodet. Man kan gå ovenfra fra hodestemmen, men da må man ha en god forankring og ankeret i bønn. En god hodetone krever en god brysttone under, det er ingen vits med en uforankret hodetone som man ikke kan gjøre noe med.

Eksempler

Ferrando sin arie 'Ah, lo veggio quell'anima bella' i akt II er ansett som den mest krevende vokaldemonstrasjonen i hele operaen, men siden den som regel kuttes i de fleste produksjoner i dag, vil jeg gjerne starte med å fokusere på Ferrando sin første arie 'Un'aura amorosa'. 'Un'aura amorosa' er kjernen i rollen Ferrando og funker som et kompendium for de tekniske verktøyene

man ønsker å beherske for å forberede rollen på den mest ideelle måten før man begynner med fysikken til rollen og regien. Kjent for dens høye tessitura, lange lyriske sostenuto fraser, dynamiske variasjoner og passaggio-beherskelse, er denne arien grunnen til at mange tenorer synes at partiet er vanskelig å gjøre. Arien bekrefter at “Calvesi’s naturally high tenor created a clear top-down approach to the mixture of head voice connection throughout the registration change into the bottom voice...”⁹, men det skaper fort mange utfordringer for tenorer som ikke har en naturlig høy stemme og siden man i dag ønsker en stemme som både kan bære ut i en stor sal og samtidig bevare de sarte øyeblikkene hvor man må trekke stemmen helt tilbake.

Utdrag 1 ‘Un’aura amorosa’

The image shows a musical score for the aria 'Un'aura amorosa' from Mozart's opera *Le Nozze di Figaro*. The score is for the tenor Ferrando. It is in G major and 3/8 time, marked 'Andante cantabile'. The vocal line is written in a soprano clef. The piano accompaniment is for Clarinetti, Fagotti, Corni, and Archi. The score includes lyrics in Italian and German. The first system shows the beginning of the aria, and the second system shows a continuation of the melody with a triplet figure.

Allerede fra begynnelsen av arien (utdrag 1) finnes det flere eksempler på kontrolleringen av balansegangen som Neumann nevnte. Bare det at arien starter på en C#4 for så å bevege seg til E4 og at de neste frasene holder seg innenfor samme tessitura fra A3-E4 (kun en kvint), indikerer at Calvesi brukte disse øyeblikkene til å koordinere hode- og bryststemmen på en elegant måte før sprangene opp i og over passaggio til A4 som dukker opp utallige ganger i løpet av arien. Det kommer i tillegg etter å ha gjort 7 ensembler og flere resitativer, og viser også at Mozart var klar over hvordan Calvesi trengte bistand, så han geleider ham gjennom frasene på en varsom måte. C#4 ligger hverken 100% i brystregisteret eller 100% i hoderegisteret, så det er lettere å både finne forankringen i bryststemmen og samtidig bevege seg inn i passaggio uten å bli tung og ‘sittende fast’ i brystregisteret slik Sandve nevnte over. Det virker som en gylden middelvei hvor man balanserer mellom registrene og finner en naturlig strekk opp og inn i passaggio og hodestemmen uten at det tærer på stemmen eller mister forankringen. Selvom arien knapt går dypere enn G3, med unntak av én berøring av D3, så er det interessant å se at det gjennomgående finnes springbrett fra

⁹ Joshua M. May, ‘Conclusion’ i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart’s Opera and Concert Arias*, 45

midregisteret, særlig fra A3 og B3, konstruert for å både forankre stemmen i den naturlige snakkestemmen uten å miste kontakten til hodestemmen og for å gi stemmen muligheten til å returnere til sin nøytrale posisjon innimellom de høytliggende frasene. I løpet av prosessen med å forberede rollen, så har jeg også blitt oppmerksom på at Mozart har lagt inn flere melismatiske passasjer, hovedsakelig i midtdelen (utdrag 2, takt 30-32). Om man er varsom så vil jeg tro at disse kan hjelpe til å opprettholde fleksibiliteten så man kan avlaste stemmen. Gjennomgående fungerer tonene fra D4 til F#4 nesten som en pendel for å slippe tyngden i sostenuto frasene som lett kan bli tunge i passaggio. En interessant kilde påpeker også en helt spesiell fremgangsmetode:

“The only way for the singer to unite the action and quality of the lower register with that of the falsetto is by a phenomenon of muscular coordination called the middle falsetto. At one time the mezzo falso, as it was named by the earlier teachers of bel canto, was considered an essential part of voice training. Since it was the outgrowth of the falsetto itself, it was discarded along with it. With its aid, singers are able to produce a spectrum of tonal colors by controlling the dynamics from pianissimo to forte.”¹⁰

Utdrag 2 ‘Un’aura amorosa’

27
Fe. - mo - re, da spe - me d'a - mo - re d'u - n'e - sca mi -
Lie - be, von Hoff - nung und Lie - be, ver - schmäht and' - re

31
Fe. - glio - re bi - so - - gno non ha, d'u - n'e - sca mi - glio - re bi -
Spei - se, ist wunsch - los und reich, ver - schmäht and' - re Spei - se, ist

cresc. mf p

Er man nøye med disse detaljene i innstuderingen, så tror jeg man kan finne nøkkelen til å seile gjennom frasene uten for mye anstrengelse og bli klar over de øyeblikkene man har til å bringe stemmen tilbake til et nøytralt utgangspunkt. Men på bakgrunn av den erfaring jeg har samlet fra å observere nyere produksjoner av *Così fan tutte*, tror jeg det i dag på mange operahus og utendørsarenaer, foretrekkes at tenorer enten synger partiet med en mer bryst-dominant stemmeproduksjon som er nødvendig i den romantiske epoken for å trenge gjennom større orkestre og enda bredere lyriske linjer, eller at det er vanskelig å blande inn en kontrollert hodestemme som har kontakt med bryststemmen på grunn av de fysiske kravene som stilles til sangerne gjennom

¹⁰ Anthony Frissell, *The Tenor Voice* (Somerville: Bruce Humphries, 1968), 22

regien, og for ikke å nevne størrelsen på operahusene. Flere kilder om sangteknikk og repertoaret for tenorer på 1700-tallet understreker en forsiktig navigering i midtregisteret for å klare å produsere en fri og resonant tone, og det er ikke alltid at en veldig fysisk regi beriker krevende sangtekniske fraser på en positiv måte, særlig ikke med en rolle som Ferrando som stort sett ligger mellom G3 og A4 og tilbringer mesteparten av tiden rett under eller rett over registerovergangen fra E4-G4. Dorothea Link karakteriserer “Calvesi and his contemporaries as the penultimate generation of tenors in the *tenore contraltini* or *tenore di grazia* tradition. The generally higher tessitura of these tenors, as well as sopranos, stemmed from competition with castrati.”¹¹ og Joshua Neumann i sin anmeldelse av Link sin forskning, legger til videre at:

*“these tenors were able to seamlessly unite the chest and head registers, apply power to the male voice, but also temper it with the mellifluousness and allure of the female voice. This style is noticeably different from the sound of most modern tenors, who, aside from Juan Diego Florez, fall securely into the tenor di forza tradition that supplanted the tenore contraltini.”*¹²

På bakgrunn av denne informasjonen vil jeg prøve å imøtekomme både dagens standarder og beholde de originale intensjonene for den tekniske utførelsen av rollen Ferrando ved å eksperimentere med å ta utgangspunkt i at midtregisteret fungerer som balansepunktet mellom hodestemmen og bryststemmen uten å hverken ha for mye brystdominert engasjement eller en for lett hodetone-tilnærming til partiet slik at man mister grepet. Det vil forhåpentligvis gjøre at man får maksimalt ut av bunnen og toppen av stemmen til å skape dramatikken eller roen i scenene for å forsterke dramaet. En annen observasjon i noten til Mozart handler om ensemblene og hvordan de “provided balance in the middle register.”¹³ Sammenliknet med ariene, så ligger ensemblene for det meste mellom F3 og F#4, med noen jevnlige berøringer av tonene G4-A4. Det tyder på at Mozart hjalp Calvesi med å rebalansere stemmen etter krevende arier (og duetten med Fiordiligi; “Fra gli amplessi” for eksempel) og de jevnlige berøringene av tonene G4-A4 virker som en måte å forsikre seg på å vedlikeholde strekket til det øvre registeret, men å bevare den fulle utnyttelsen av det øvre registeret til ariene og dramatiske partier. Oppå dette har Mozart også lagt til markeringer som *sotto voce*, *a parte* og *con tenerezza* - representerende for lavere dynamikk - som i tenorstemmen inviterer inn mer av hodestemmen og derfor letter på vekten i stemmen. Det kan bety at man ønsket

¹¹ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 323

¹² Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 323

¹³ Joshua M. May, ‘Conclusion’ i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, 46

å gjenvinne balansen etter å ha gjennomført et anstrengende parti. Uansett tror jeg at disse forskjellige måtene å synge samme tessitura på og variasjonen av vekt og letthet i midtregisteret - som er avhengig av den dramatiske konteksten - vil hjelpe til å bevare fleksibiliteten i stemmen. Og siden denne fremgangsmåten skaper mer variasjon, så tror jeg det også kan berike interpretasjonen og skuespillet. Kontrollen i seg selv kan gi muligheten til å skape utallige farger og stemninger til en rolle som er utrolig varierende i humøret og kunne forsterke og løfte frem de dramatiske partiene samtidig som at man kan dra det helt tilbake og skape helt intime sarte øyeblikk.

Interpretasjon

Med denne informasjonen har vi bekreftet at det er nyttig å ha mange måter å synge samme tessitura på som bistår stemmen og samtidig beriker interpretasjonen og skuespillet; en D4, Eb4 eller E4 kan synges både full-bodied, med mye hodestemme og kanskje til og med falsett for å skape dramaturgisk variasjon. Tidligere påstod jeg at sangteknikk *ofte* er utgangspunktet for å klare å imøtekomme de originale intensjonene Mozart hadde til interpretasjonen av Ferrando. Men for en rolle som Ferrando som ble spesialskrevet for å imøtekomme og ikke minst fremheve Vincenzo Calvesi sine tekniske ferdigheter, kan det også være nyttig å være oppmerksom på og klar over at alle tenorene som gjør eller har gjort rollen, hadde og har klare forskjeller sammenliknet med Calvesi, avhengig av egen fysikk og at rollen derfor skaper varierte tekniske utfordringer som en 1700-tallsteknikk ikke nødvendigvis kan løse. I tillegg er det nyttig å bemerke seg at Mozart i løpet av sitt virke hadde klart å komme langt i å skape et holistisk drama med hensyn til konvensjoner, drama, sosiokulturell bakgrunn, harmoni, orkestrering, sangtekniske muligheter m.m og at han derfor med hensikt utviklet interpretasjonen utifra de midlene han hadde til rådighet på bakgrunn av Calvesi sine ferdigheter. Sangteknikken har derfor en direkte tilknytning til interpretasjonen og vi skal se om interpretasjonen også har en direkte tilknytning til den tekniske utførelsen som man kan dra nytte av uansett teknisk utgangspunkt.

For en tenorstemme som har større vanskeligheter med å opprettholde fleksibilitet og "letthet" i registerovergangene (passaggio) er det derfor sannsynlig at sarte øyeblikk som "Un'aura amorosa", deler av "Fra gli amplessi" og "Secondate, aurette amiche" trenger mer hensyntagen, mens en naturlig lysere tenor på den andre siden kanskje vil bli nødt til å jobbe mer på trioene i begynnelsen hvor Ferrando er oppildnet eller deler av arien i akt II "Tradito, schernito" og resitativet "amico, abbiamo vinto" når Ferrando er rasende fordi han har funnet ut av Dorabella har vært utro. For å videre utforske denne problemstillingen, vil det derfor være interessant å se om det er mulig å

henvende seg til interpretasjonen i tilknytning til omstendighetene, musikken og teksten i vokallinjen som et middel for å løse sangtekniske utfordringer og se hvilke muligheter man har til å eventuelt re-interpretere fraser i musikken uten å forandre Mozart sine intensjoner.

Sammenliknet med en rolle som har et mer stabilt karaktertrekk som for eksempel glad, sint, ond eller god, er det interessant å se at Ferrando til tross for det gjennomgående like tessituraet, har et utrolig vekslende humør gjennom operaen. På den tiden operaen ble skrevet hadde slike roller en helt egen betegnelse; *mezzo carattere* - en karakter som er dels komisk og dels seriøs¹⁴. Så langt vet vi at Calvesi hadde en fleksibel og høytsittende tenorstemme, men det gir mening at Mozart samtidig var klar over anstrengelsene det krevde å gjøre et slikt parti kontinuerlig i 3,5 time og at han derfor ga sangerne bistand i løpet av operaen ved hjelp av interpretatoriske midler.

Denne delen vil ha en mer refleksiv og personlig tilnærming med utgangspunkt i analysemetodene fra min egen oppgave om kvartetten fra *Die Entführung aus dem Serail* fra 2019 som gir en forståelse av musikken og vokal-linjen satt i dramaets kontekst og hvordan musikken er formet ut i fra det. Dagens operaproduksjoner krever fleksibilitet til å utforske flere interpretasjoner og den første fordelen man har med tanke på dramaet i *Così fan tutte* er at det er et *drama giocoso*, et lekent drama. Med andre ord så bygger det opp til spenning, men man får jevnlig avspenning og utløp etter seriøse partier så man kan “finne tilbake” om man skulle gå seg vill. Det veksler mellom seriøsitet og komedie med et bredt spekter av følelser og dramatiske vendinger, så dramaet man skaper må gjenspeile den dramatiske utviklingen gjennom emosjonell bredde, fleksibilitet og tilpasningsdyktighet. Det krever evnen til å gå inn og ut av ulike sinnstilstander mens man kontrollerer det på en sangteknisk måte.

I boken *Opera Buffa in Mozart's Vienna* diskuterer James Webster ulike arietyper og referer til en type arie som ikke egentlig inngår i en egen kategori; “indecision arias”. En slik arie består ofte av flere kontrasterende psykologiske ideer og tanker:

“Indecision arias often seem to be simultaneously “straight” and ironic, comic and serious, in ways that are not easy to pin down. They are often constructed in several contrasting sections, and exhibit an unusual degree of independent orchestral material. Because of this dramatic and musical complexity, indecision arias

¹⁴ Joshua M. May, ‘Mozart’s Tenors: Selected Representative Singers and their Repertoire’ i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart’s Opera and Concert Arias*, 21

often seem central to the overall meaning of the operas in which they occur; they permit, indeed encourage, multiple interpretations."¹⁵

I *Così fan tutte* er det spesielt Ferrando sin tredje arie 'Tradito, schernito' som bærer preg av denne ubesluttomheten og den skaper rom for flere interpretasjoner som kan hjelpe en tenor dersom man trenger litt rom å spille på for å gi avlastning. Ferrando har nettopp funnet ut at Guglielmo har lykkes i å forføre sin forlovede Dorabella og er både rasende over at Dorabella har gitt etter, men klarer samtidig ikke å miste helt kontrollen til raseriet på grunn av hans kjærlighet for henne:

Tradito, schernito dal perfido cor;

*Io sento che ancora quest'alma l'adora,
Io sento per essa le voci d'amor.*

*Betrayed, scorned by her perfidious heart,
(Humørforandring:)*

*I feel that my soul still adores her,
I feel for her the pleadings of love.*

I løpet av denne 2 minutter lange arien har Ferrando et utløp av raseri som jevnlig blir avbrutt av fornuften som holder ham tilbake og basen for arien blir nettopp denne ubesluttomheten. På grunn av arien sin posisjon i operaen, nesten 2 timer ut i handlingen, og den vedvarende konflikten i arien, så kan man fort føle seg på randen av det man klarer å takle, men kanskje var det det Mozart ønsket? At det er et forsøk på å gjenskape et desperat rop om hjelp gjennom musikken og at - om man er fokusert på å bare hengi seg til denne desperasjonen - så skaper det den spenningen som må til for å synge og interpretere det på best mulig måte. Oppbyggingen i akt I og kontrolleringen som vi snakket om i blant annet 'Un'aura amorosa' kan på mange måter danne grunnlaget til å dra dramaet enda lengre i akt II siden man har etablert balansen i stemmen og skapt et utgangspunkt for all dramatikken som oppstår i andre halvdel av operaen. Men ofte ønsker man seg mer konkrete brukbare verktøy. Det kan være en fordel at arien repeterer den samme teksten om og om igjen i likhet med 'Un'aura amorosa' og veldig ofte i flere av ensemblene. Og Mozart markerer aldri vokallinjen i ariene med dynamiske tegn som indikerer hvordan det skal synges. Det virker logisk å tolke det som at Mozart åpner for muligheten til at de kan bli sunget og interpretert med variasjon slik at hele stykket i seg selv både får nytt liv hver gang man fremfører det og at ulike tenorer som interpreterer rollen kan tilpasse arien til sitt eget instrument og sin egen fremførelse, med sine egne styrker. Denne repetisjonen av tekst og musikalsk materiale blir i seg selv en mulighet til å bli enig med en dirigent eller regissør for å bestemme interpretasjonen innen for de satte dramatiske rammene og oppbyggingen til scenen. Eksempelvis kan man velge å gjøre repetisjonen av A-delen i 'Un'aura amorosa' i *piano*, i kontrast til *mezzo forte* første gangen. Hvis man i tillegg tenker på

¹⁵ James Webster: 'Understanding Oper Buffa: Analysis=Interpretation' i *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 347

piano som en farge i stedet for en dynamikk, så vil interpretasjonen tjene sangteknikken ved å ta av mye vekt på stemmen før den utfordrende slutten på arien og man kan faktisk skape en “aura amorosa” (=en kjærlig aura) for å understreke følelsesverdenen i arien. Mens den første presentasjonen av A-delen kan skildre en psykisk tilstand som oser av boblende selvsikkerhet som får utfolde seg maksimalt i frasene som strekker seg opp til det øvre registeret fordi Ferrando har blitt enda mer overbevist over trofastheten til Dorabella. Akkurat som variasjonen i måtene å synge *passaggio* på hjelper en teknisk, så kan et parti som utnytter det samme tessituraet om og om igjen skildre forskjellige sinnstilstander som gir nye impulser og fleksibilitet til utformingen av rollen og derfor styrke interpretasjonen og teknikken gjensidig.

De fleste har også en eller annen gang i løpet av karrieren fått høre av coacher og dirigenter viktigheten av å fremheve viktige ord og toner, og variere hvordan de synges i en tekst som repeteres om og om igjen, særlig i Händel og Mozart hvor man ofte har ABA-former og *da capo*-arier. I utdrag 3 fra *‘Tradito, schernito’* repeterer Ferrando samme tekst om og om igjen i et vrient tessitura som er nødvendig for å få fram Ferrando sin desperasjon. Men ved å ta bort unødvendige aksenter og forsterkelser på uviktige toner som dukker opp i løpet av disse 30 sekundene (som egentlig kan skape større ubalanse fordi det kan føre til ulogisk dramaturgisk utvikling og blokkering for den gradvise involveringen av hodestemmen) og flytte fokuset til de ordene som er viktig, så har jeg erfart at man kan få nokså mye støtte i musikken. I første frase fra takt 41-45 kan man for eksempel velge å fokusere på ordet “l’adora” som bærer mest dramaturgisk tyngde i frasen. Ved å ta bort aksenten fra de andre ordene i samme frase, så kan det for det første understreke viktigheten i setningen som styrker fokuset i interpretasjonen og fører til at man seiler inn i frasen som en videreføring av det instrumentale interludiet uten å starte med en brå ansats på “sento” i takt 42 som forstyrrer flyten i frasen og gjør det enda vanskeligere å komme i mål med en lang frase. I tillegg har det en tendens til, dersom balansen er inntakt, å bevare kontakten til hodestemmen når frasen går nedover slik at man kommer enklere opp igjen på slutten av frasen. Det kan nok gagne en om man skulle savne letthet i stemmen. Andre frase i takt 46-49 derimot har viktige ord som “essa” (henne) og “voci” (stemmer) og siden de befinner seg på grensen til det lavere registeret, så kan det tyde på ønsket om en sterkere forankring i bryststemmen på tonene A3 og G3 før strekket opp til G4 i takt 48/49. Ved å ikke fokusere på ordet “d’amor” på G4, kan man bruke forankringen nede og på vei opp invitere inn hodestemmen som ikke vil bli forstyrret av noen nye ansatser. Når da frasen som følger i takt 50 kommer, så er både forankringen til stede og hodestemmen lettere tilgjengelig som gjør at man kan skape en hodestemme med en brysttone under slik Kjell Magnus forklarte det

uten å presse på topptonene. Med en slik ideell stemmeproduksjon kan man forsterke dramaet i frasen og de påfølgende frasene som bygger opp til en stor indre frustrasjon og desperasjon i Ferrando som ikke forløses før helt til siste tone når man endelig lander på tonika. I takt 56 har Mozart til og med lagt til en synkope på ordet “amor” (kjærlighet) og siden trykket i ordet ligger på -mor, så understreker det viktigheten av ordet for Ferrando, i tillegg til at tonen A4 både skaper spenningen i ordet og samtidig får en god mulighet til å blomstre på grunn av springbrettet som dannes på D4-tonen rett før. Resten av det høye registeret fungerer som forbipasserende toner som for meg minner om Ferrando sin lamentering over situasjonen han befinner seg i. På en måte så kan man si at det var tilnærmingen til teksten som gjorde at det beriket det tekniske, men siden Mozart binder det så tett sammen, så kan man også velge å se på det som om at det er teknikken som beriket interpretasjonen.

Utdrag 3 ‘Tradito, schernito’

324
38 (Qui capita Don Alfonso con Guglielmo e sta a sentire.)
(Don Alfonso und Guglielmo treten ein und hören zu.)
Fe. io sen - to che an - und den - noch, ich
le vo - ci d'a - mor, le vo - ci d'a - mor, d'a -
Lie - be in mir, der Lie - be in mir, in

43
Fe. - co - ra que - st'al - ma l'a - do - ra, io sen - to per -
füh - le, dass - ich - sie ver - eh - re, noch hör' ich die -
es - sa le vo - ci d'a - mor, io sen - to per es - sa le
Stim - me der Lie - be in mir, noch hör' ich die Stim - me der
le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci
der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be

47
Fe. es - sa le vo - ci d'a - mor, io sen - to per es - sa le
Stim - me der Lie - be in mir, noch hör' ich die Stim - me der
le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci
der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be

52
Fe. vo - ci d'a - mor, le vo - ci d'a - mor, d'a -
Lie - be in mir, der Lie - be in mir, in

56
Fe. - mor, le vo - ci d'a - mor, le vo - ci d'a -
Lie - be in mir, der Lie - be in mir, in

60
Fe. le vo - ci d'a - mor, le vo - ci d'a -
der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be

65
Fe. le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci, le vo - ci
der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be, der Lie - be

69
Fe. - mor.
mir.

I motsetning til ariene hvor Ferrando sin psykiske tilstand fremheves, så fungerer ensemblene på en litt annerledes måte. Vi har allerede etablert at ensemblene var ment for å skape en balansegang i stemmen, men denne balansegangen kommer også frem i vekslingen av hvilke karakterer som er i

senteret av handlingen på forskjellige tidspunkt i operaen sin utvikling. Sammenliknet med romantiske operaer hvor alle stemmene ofte har en sterk fremtreden gjennomgående, er denne vekslingen mye mer balansert. Man veksler mellom å være i lyset som nesten påser at alle karakterene hele tiden er tilstede i handlingen, før man ofte dras inn i et mer refleksivt modus mens det er en annen karakter sin tur til å fremtre. Med fokuset på denne forflyttingen av fokuset gjennom interpretasjonen, kan man hjelpe en selv slik at man ikke går i fellen for å synge av full hals hele tiden som omtrent er umulig i denne rollen. Det vil bringe fleksibilitet, letthet, flyt og kreativitet til hele fremførelsen akkurat som i dette gode eksemplet av sekstetten “Alla bella despinetta” fra en produksjon av *Così fan tutte* i 1983 med Wiener Philharmoniker og dirigent Riccardo Muti: <https://youtu.be/Xhc98QNI2bU?t=3076>

De aller fleste ensemblene har en perfekt balanse som er nok til å kunne hengi seg nok til «lekene» i *Così* til at det virker troverdig og samtidig holde fokuset på å opprettholde teknikken gjennomgående for å komme seg gjennom vanskelige partier senere i operaen. Spenningen beholdes rundt «spillet» til mennene i ensemblene. Det tar oss tilbake til frasen om at Mozart skreddersydde partiene sine, både det tekniske og det interpretative, og bandt begge deler tett sammen.

Dette er noen eksempler i musikken i *Così fan tutte* om interpretasjonen sin rolle i å skape dramaet og hvordan den kan berike syngingen. Og en fellesnevner for alle delene i stykket er variasjonene og de ulike tilnærmingene til tekniske utfordringer som Mozart støtter gjennom interpretasjonen. Interpretasjonen beriker sangen gjennom at Mozart gir hvert utfordrende parti nye impulser til å bevare kreativiteten og fleksibiliteten for å lette på den fysiske anstrengelsen og kontrollere det psykologiske tankespeilet ved at man får ulike fokuserte ideer å forholde seg til, og derfor overkomme de tekniske utfordringene slik at man ikke faller i fellen for å bli overhvelmet av mengden og vanskelighetsgraden av partiet underveis. På den måten kan man fortsatt bevare sin tilstedeværelse i karakteren og bruke dramatikken og spenningsnivået i øyeblikket som en fordel for å gjennomføre rollen på en god måte.

Skuespill

Skuespill i seg selv er et stort emne som må analyseres i en større kontekst, så jeg ønsker bare å si noen få ord om det og hovedsakelig bruke interpretasjonen som utgangspunkt for skuespillet uten å

gå for mye i dybden på teknikker. Men det er uansett nødvendig å nevne skuespill siden operaen er et skuespill i et skuespill. Joshua Neumann i sin anmeldelse av Dorothea Link sin innhenting av info om Vincenzo Calvesi sier at "...another viewer seconds Zinzendorf's (greve i Wien) appraisal, but also notes that one flaw in Calvesi's performing ability was a lack of the "requisite" liveliness. (p. xvii). Given what Link has established about Calvesi's singing, this deficiency seems likely to have existed in his acting"¹⁶. Ferrando er ikke bare kjent for syngingen og det gjennomkomponerte dramaet, men også for kravene til skuespillerferdigheter og det er ikke uten grunn at Calvesi sikkert manglet litt av den nødvendige tilstedeværelsen og energien som denne humør-forandrende rollen krever. Men vi kom til en konklusjon om at klare fokuserte ideer i interpretasjonen kan berike sangteknikken og det kan definitivt være til bruk i skuespillet. På den måten blir skuespillet en naturlig reaksjon på det tekstlige innholdet og man ender ikke opp å tenke på det som en isolert del av fremførelsen som blir diffus og ufokusert . For eksempel i åpningstrioen 'La mia Dorabella capace non è' med Ferrando, Guglielmo og Don Alfonso kan man hjelpe seg selv ved å finne ut av temperamentet til Ferrando; er han fornærmet og oppildnet? er han selvsikker? eller er han kanskje en blanding av begge to? Siden trioene i åpningen strekker seg over 20 sider, så vil en slik psykologisk forankring i én idé gjøre oppbygningen av hele scenen mye klarere og naturligere slik at kroppsspråket svarer til situasjonen og omstendighetene. Det danner også grunnlaget for et fokusert psykologisk sentrum der man har muligheten til å gå inn i de ulike følelsesrommene uten å stenge døren og miste tilgangen til resten av følelsene og humørene utover i operaen. Om man klarer å etablere dette, så kan skuespillet berike sangteknikken og interpretasjonen siden man har åpnet muligheten til å dra seg ut av en følelse og inn i den neste og hente seg inn om det behøves.

Konklusjon

James Webster sier i *Opera Buffa in Mozart's Vienna* at analyse=interpretasjon¹⁷, med andre ord er det forståelsen av hvordan hele *Così fan tutte* er skrevet som gir nøklene til å forstå interpretasjonen. Og ved å analysere interpretasjon, bakgrunn for sangteknikk og skuespill i kontekst og tilknytning til hverandre, har vi funnet ut at analysen av hver komponent også er nyttig for å forstå hvordan de kan berike hverandre gjensidig ved at man er klar over de midlene som

¹⁶ Joshua Neumann, *Arias For A Tenor From Mozart's Vienna*, 324

¹⁷ James Webster, 'Understanding opera buffa: analysis = interpretation' i *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 340-377

allerede ligger til rette i musikken. Denne informasjonen i seg selv er nødvendig for å forstå hvordan å best forberede denne utfordrende rollen:

Ferrando ble spesialskrevet for å fremheve Vincenzo Calvesi sine sangtekniske ferdigheter, men Mozart forstod vanskeligheten av partiet og bidro ved å lede sangeren varsomt gjennom hvert nummer i operaen. I ensemblene har Mozart gjort det mulig for Ferrando å rebalansere stemmen innimellom vanskelige partier ved hjelp av forsiktig navigering i midtregisteret. Navigeringen ligger i muligheten for tenorer til å veksle mellom vekt og letthet i stemmen som fort kan bli tung i *passaggio* for å gjenvinne fleksibilitet og en lett tilgang til å mikse bryst- og hodestemmen som kontrolleres ut i fra hva som er nødvendig for den dramatiske situasjon. De interpretative midlene ligger blant annet i markeringer som *sotto voce* som inviterer tenorstemmen til å bringe inn letthet gjennom hodestemmen og veksling av hvilken karakter som fremtrer så man ikke går i fellen for å oversynges når intensjonen egentlig er å blende inn i ensemblet. Men det er summen av variasjonene i måtene å synge rollen på som til slutt gir den tekniske balansen man ønsker seg og samtidig variasjonene til karakteren Ferrando. I ariene har Mozart benyttet informasjonen om tenorstemmen til spissen. Forberedelsene i åpningen av 'Un'aura amorosa' og 'Tradito, schernito' samler fokuset rundt viktigheten i å balansere og forankre stemmen først, og hvordan man i dag kan bruke informasjonen om bakgrunnen for de tonene som er skrevet til å hjelpe seg selv. De lavere tonene brukes for eksempel som forankring, mens tonene i midtregisteret og *passaggio* er ment for å finne den gyldne midelveien hvor man har tilgang til både hode- og bryststemmen uten å presse seg oppover i det øvre registret når sprangene kommer senere i ariene.

Men det er nødvendig å se denne informasjonen i et samtidsperspektiv for å best forberede rollen. I dag ønsker man seg stemmer som både kan bære i store rom og bevare sarte øyeblikk. Det er derfor nødvendig å hverken bli for lett slik at man mister grepet i forankringen og ikke for tung slik at man mister portalen gjennom hodestemmen opp i og over *passaggio*. Som Kjell Magnus Sandve nevnte har en god hodetone alltid en god brysttone under, så konsentrasjon rundt miksing er avgjørende for god sangteknikk og muligheten for variasjon i dramaet siden stemmen vil være i sin mest optimale fleksible tilstand. Med dette som base kan man også benytte psykologisk forankring i en klar idé, humøret til karakteren og situasjonen man befinner seg i, for å forsterke dramaet og skjerpe sinnet rundt hva som skjer i en scene som igjen kan skape et naturlig skuespill. Det skaper fokuset og forholdene til å være klar over hva man gjør både teknisk, interpretatorisk og skuespillermessig på samme tid slik at man kan bruke dem til å berike hverandre gjensidig.

Litteraturliste

- Anderson, E., 'Volume 1: 1781-1782', in *The Letters of Mozart and his Family*, trans. & ed. Emily Anderson (London: The Macmillan Press Ltd, 1985), 713-834

- Castel, N., 'Cosi fan tutte' i *The Libretti of Mozart's Completed Operas Volume 1*, 122-255

- Holm, Martin E., *Essay on the Quartet From Mozart's Die Entführung aus dem Serail* (London, 2019)

- Hunter, M., 'The biology lessons of opera buffi: gender, nature, and bourgeois society on Mozart's buff stage', 'Understanding opera buffa: analysis = interpretation', 'Buffo roles in Mozart's Vienna: tessitura and tonality as signs of characterization' i *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, ed. Mary Hunter & James Webster (Cambridge, 1997), 146-165, 340-377, 406-425

- May, Joshua M., 'Development of the Tenor Voice 1650-1800', 'Mozart's Tenors: Representative Singers And Their Repertoire', 'Arias & Ensembles for Vincenzo Calvesi' i *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias* (Doctoral Dissertations. Paper 580, 2014) 1-15, 16-25, 39-44

- Mozart, W. A., *Cosi fan tutte*, Wiener Philharmoniker, Riccardo Muti (Video Rec. 1983)

- Neumann, J., 'Arias For A Tenor From Mozart's Vienna', anmeldelse av *Arias for Vincenzo Calvesi: Mozart's First Ferrando* (December 2013), 321-325