

Personlig rolletolkning

Hvordan kan Stanislavskis' skuespilltekniske metoder brukes for å bygge en personlig rolletolkning i opera?

Veronika Karlsen

Masteroppgave

Kunsthøgskolen i Oslo, Avdeling Operahøgskolen

28.02.2024

Innhold

1. Innledning	2
1.1 Bakgrunn for oppgaven	2
1.2 Problemstilling	2
1.3 Kontekst og stykkets bakgrunn	3
1.3.1 Komponisten	3
1.3.2 Shakespeare	3
1.3.3 Hamlet	3
2. Teori	4
2.1 Forberedelse av en rolle	5
2.1.2 Gitte omstendigheter	5
2.1.3 Aktiv analyse	6
2.1.3 Det magiske hvis	6
2.1.4 Musikken	7
3. Gjennomføring	7
3.1 De gitte omstendighetene i stykket	8
3.2 Den aktive analysen av handlingsforløpet	8
3.3 Det magiske hvis-et og egen fantasi	10
3.4 Musikalske valg	12
3.5 Etablering av rollen og sceniske valg	13
4. Avslutning	14
4.1 Avslutning og drøfting	14
4.2 Praktiske implikasjoner	15
4.3 Forslag til videre forskning	15
Referanseliste	15
Vedlegg	17

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Gjennom det klassiske sangstudiet har jeg savnet en mulighet for metodisk opplæring i skuespillerteknikk og hvordan å formidle repertoaret jeg jobbet med. Uten teaterbakgrunn fra barndommen syntes jeg det var vanskelig å utføre skuespillaspektet som er en viktig del av opera- og sang faget. Hva er egentlig min rolle som utøver? Er sangeren bare et instrument for komponisten eller har vi som utøver også større rom for å skape?

Videre skal vi operasangere ofte tolke roller som andre allerede har tolket flere ganger før. Det er lett å bli et speil av tidligere utøvers prestasjoner og det er vanskelig å ikke ta med seg tolkningene til andre sangere inn i sitt arbeid når en selv skal bygge samme rolle. Dette gjelder både i det musikalske arbeidet og i rollearbeid. Samtidig spiller man ofte karakterer som er like ikoniske som musikken selv. En av rollene jeg falt for i løpet av mine studier er Ophelie¹ i Ambroise Thomas versjon av Hamlet.

Operaen er basert på Shakespeares ikoniske teaterstykke med samme navn. Dette teaterstykket er kanskje et av verdens mest fremførte verk, og det er få som ikke kjenner i hvert fall deler av stykket. Ofelia er også en svært viktig karakter, og brukes som inspirasjon til andre tragiske kvinneroller. Dette utfordret meg til å tenke på hvordan jeg kan skape en realistisk og personlig tolkning av denne rollen når karakteren allerede er så veletablert.

1.2 Problemstilling

Med denne oppgaven vil jeg forsøke å besvare følgende problemstilling:

Hvordan kan jeg gjennom Stanislavskis' skuespilltekniske metoder bygge en personlig rolletolkning i opera?

Jeg ønsker også å besvare følgende underspørsmål:

- Kan Stanislavskis analysemetoder brukes til å analysere den musikalske teksten?
- Kan jeg gjennom teknikkene for rolleetablering skape min egen unike rolletolkning?

¹ Jeg bruker navnet Ophelie når jeg refererer til karakteren i Thomas' opera. Når jeg refererer til Shakespeares stykke, bruker jeg navnet Ofelia.

1.3 Kontekst og stykkets bakgrunn

1.3.1 Komponisten

Ambroise Thomas var en av de ledende komponistene i Paris i sin tid, og var best kjent for sine operaer Mignon og Hamlet (Opera News, 2010, s. 47). Hamlet ble for første gang oppsatt med Baryton Jean-Baptiste Faure og den svenske sopranen Christine Nilsson, som begge var store favoritter blant det parisiske publikum (Opera News, 2010, s.47). Han bygde også ut orkesteret ved å ta inn nyutviklede blås/messing instrumenter, som han blandet med de mer konvensjonelle strykeinstrumentene, og gjennom Hamlet var han også den første komponisten til å introdusere bruk av saksofon i en opera (Kennedy center, u.å).

1.3.2 Shakespeare

Den engelske dramatiker Shakespeare regner vi ofte som verdens største dramatiker (Smidt, 2021). Shakespeare opptrådte selv som skuespiller helt frem til 1603, og skrev skuespill for sin egen teatertrupp. Shakespeare fremstiller først og fremst menneskesinnet, våre lidenskaper og stemninger. Hans karakterer sliter med moralsk og følelsesmessig ambivalens.

Shakespeares kjennetegn er at han ikke gjør en religiøs belæring gjennom stykkene, men fremstiller karakterer som er i kamp med omstendighetene rundt seg (Smidt, 2021).

Brown mener at når man skal lese Shakespeares tekster, ikke bare kan lese ordene på papiret. Ordene i seg selv gir bare en ide, det er meningen at vi skal dykke dypere i teksten for å kunne oppleve tingene han prøver å formidle og forstå symbolikken (Brown, 1970, s. 4).

Shakespeare skrev ikke alle detaljene som skal vises på scenen, og selv om det er en scenhenvising, må skuespilleren og regissøren selv komme frem til hvordan dette skal utføres. Analysearbeidet må derfor stå sentralt for å finne frem til gode måter å formidle dette.

1.3.3 Hamlet

Jeg kommer i dette kapitlet til å gjøre en handlingsoppsummering fra stykket. Handlingen i stykket er bygget på sagnet om den danske prins Amler. Shakespeares Amler, prins Hamlet, blir besøkt av sin fars gjenferd som pålegger ham å hevne seg på morderen (Smidt, 2023).

Hamlet kommer tilbake fra utlandet for å delta i sin fars begravelse, men havner i stedet i sin mors bryllup. Hun har giftet seg med Hamlets onkel, Claudius som tar over tronen etter sin døde bror. Hamlet er sjokkert over morens nye ekteskap og er også enda i sorg etter farens død (Shakespeare, 1996, akt 1 scene 1, s. 673).

Ofelia, Hamlets trolovede, har fått beskjed av sin far og sin bror Laërte at hun skal holde seg unna Hamlet. De er overbevist om at Hamlet ikke elsker henne (Shakespeare, 1996, akt 1 scene 3, s. 675). Ofelia er urolig over Hamlets merkelige oppførsel og sladrer til sin far om dette (Shakespeare, 1996, akt 2 scene 1, s. 680- 681). Hamlet setter opp et skuespill for å bekrefte om det er Claudius som står bak konspirasjonen som drepte hans far. Når Claudius blir rasende over skuespillet tar Hamlet dette som en bekreftelse på at han er skyldig (Shakespeare, 1996, akt 3 scene 2, s.690).

Hamlets mor, Gertrude, er redd Hamlet skal finne ut at hun har vært en del av konspirasjonen mot og prøver å snakke med Hamlet på egenhånd. Polenius, som er Ofelias far og kongens rådgiver, spionerer bak et forheng. Hamlet hører noen er der, og når han tror det er sin onkel dreper han personen bak forhenget (Shakespeare, 1996, akt 3 scene 4, s. 695). Ofelia er helt fra seg av sorg over sin fars død og at hennes forhold til Hamlet er ødelagt. Hun blir gal og drukner. Når Laërte kommer tilbake blir han fortalt at det er Hamlet som har all skyld i Ofelias død (Shakespeare, 1996, akt 4 scene 7, s 704). Han utfordrer Hamlet til en duell. Laërtes sverd blir dyppet i gift, men de klargjør også et beger med forgiftet vin hvis duellen skulle misslykkes. Gertrude drikker begeret med gift og dør. Laërte stikker Hamlet med sverdet, men er selv stukket av Hamlet. Før Hamlet dør rekker han i siste liten å stikke Claudius (Shakespeare, 1996, akt 5 scene 2, s. 708-713).

2. Teori

I mitt arbeid har jeg plukket metoder fra Stanislavskis skuespillteknikker. Stanislavski jobbet lenge i et teater i Moskva, som også huset Bolshoi teaterets Opera studio. Her jobbet han med å innlemme sine metoder inn i operafaget (Stanislavski & Rumyantsev, 1998, s.1).

Stanislavski jobbet med å kombinere spillet av rollen i sin musikalske form med det sangtekniske (Stanislavski & Rumyantsev, 1998, s.2).

Stanislavski omtales ofte som det moderne teaterets far. Han videreutviklet den naturalistiske spillestilen i en metodisk retning (Arntzen, 2021). I Stanislavskis arbeid diskuterte regissør og skuespiller teksten sammen. Stanislavski satte fokus på analyse og bruk av egne assosiasjoner, og han prøvde med dette å finne ut hvordan karakteren var bygd og hva som drev handlingen fremover (Stene, 2015, s.145). Stanislavski sa selv at «scenisk handling betyr ikke å gå, bevege seg rundt eller å gestikulere på scenen. Poenget er ikke bevegelse av armer, ben eller

kropp men indre bevegelse og impulser» (Stanislavski, 2008, s. 41). Med dette skapte Stanislavski rom for å finne en troverdig historie. Samtidig vil ikke analysemetodene kunne gi troverdighet til karakteren i seg selv, men skuespilleren kan bruke disse verktøyene for å skape arbeidsrom.

2.1 Forberedelse av en rolle

Forberedelsen av en rolle kan deles inn i tre deler: å studere rollen, å etablere rollens liv og å etablere karakteren i sin fysiske form (Stanislavski, 2008, s. 3). Det å bli kjent med rollen er en stor del av forberedelsen. Ifølge Stanislavski setter ofte førsteinntrykket seg permanent på utøveren (Stanislavski, 2008, s. 3). Her kan enhver type fordommer komme i veien. Det er derfor viktig at utøveren så godt som mulig kan skaffe seg et førsteinntrykk uten innspill og meninger fra andre. Denne første lesingen skal bare gi et inntrykk av det fundamentale i stykket, hovedlinjen i stykkets utvikling (Stanislavski, 2008, s.5). Deretter kan utøveren lete etter *de gitte omstendighetene*, som jeg forklarer videre under, i stykket.

Etter dette kan man starte analysen av stykket. Analysen er både en mulighet for skuespilleren å bli bedre kjent med rollen, men også for å bli bedre kjent med hele stykket (Stanislavski, 2008, s.7). Denne analysen brukes blant annet for å finne materiale til det kreative arbeidet, både i beviste og ubeviste impulser. Det er her man leter etter *de gitte omstendighetene*, faktaene i stykket.

Etter dette kan man begynne å jobbe med det eksterne. Her snakker Stanislavski om det å *drømme*, og det å bruke sin fantasi til å skape (Stanislavski, 2008, s.17). Han sier videre at en skuespiller er helt fri til å bruke sin fantasi i denne delen av arbeidet så lenge man ikke går for lang bort fra det som står i dramaet. I denne typen fantasi kan vi ta i bruk *det magiske hvis*, som jeg tar for meg under kapittel 2.1.3. Når man begynner å bli kjent med rollen kan man jobbe videre med dramaet i teksten. Her kan man se hva slags impulser, både indre og ytre, man får fra teksten. Disse impulsene skal føre til en aksjon, enten indre eller ytre (Stanislavski, 2008, s 38).

2.1.2 Gitte omstendigheter

Gitte omstendigheter kan være alt fra historien i stykket, faktaene, hendelsene, epoken, tiden, stedet handlingene skjer, livsbetingelser, samt regissørens og skuespillerens ideer om interpretasjon, produksjonen, scenografi, rekvisitter, kostymer, lys og lyd effekter. Alt dette kan tas med i betraktning når man skal tolke en rolle (Stanislavski, 1990, s. 67). De gitte omstendighetene kan altså både være de skrevne ordene i teksten, regi og dramaturgiske valg.

Stanislavski sa at

(...) the music gives the tone of your feelings. These feelings, if truthfully evoked, acquire power, resonance, so to say. So listen most carefully to the music. You have to hear in it the reason for what you are doing and how you are to do it, so that your every imperceptibly unobtrusive movement will be in harmony with the music. This should not be obvious; all that the eye sees is harmony in keeping with the sounds made by the orchestra and your own voice. It is the achieving of this particular kind of harmony, embodied in you on the stage, that is the whole basic idea of opera (Stanislavski, 1998, s. 12).

Det har vært viktig for meg å også ta med de gitte omstendighetene som står i musikken. Harmonikk, rytme, dynamikk og andre musikalske virkemidler som står i komposisjonen kan blant annet påvirke følelsene til publikum. Dette kan også være musikalske frempek til handlinger som kommer senere eller musikalske tema som forteller oss en undertekst enten dette er bevist eller ubevist. Jeg mener at dersom man ikke finner svar på noe i teksten kan man nesten alltid finne svar i musikken. Derfor er dette helt sentralt i arbeidet med skuespillteknikk i opera.

2.1.3 Aktiv analyse

En annen viktig arbeidsform som Stanislavski utviklet er den aktive analysen. Fokuset ligger mindre på utvikling og i stedet på et her-og-nå. Alle handlinger blir møtt med en mothandling. En aksjon fører til en reaksjon som igjen forsterker den første og fører videre til en ny aksjon. Stanislavski uttrykte at «(...) in every play, beside the main action we find its opposite counteraction. This is fortunate because it's inevitable result is more action.» (Stanislavski, 1990, s.43). Han sa videre at for å få en drivende handling trenger vi et sammenstøt av mening, og problemene som oppstår dyrkes fra dette. All handling og driv i stykket kommer fra handling og mothandling. Her kan også utøveren ta i bruk *det magiske hvis*.

2.1.3 Det magiske hvis

Det magiske hvis går ut på å hjelpe skuespilleren å handle (Stene, 2015, s.153). «Under skuespillerens psykologiske arbeid med rollen kan fantasien og kreativiteten mobiliseres ved spørsmålet, hvordan karakteren ville reagere, hvis den befant seg i den og den situasjonen» (Holm, 2012). Denne teknikken stimulerer skuespillerens fantasi og er med på å skape motivasjon og årsak i hver enkelt handling. Dette gjør også at skuespilleren gjennom analyse av stykket og rollen, gjennom arbeid med rollegjenkjennelse og basert på egne erfaringer, til

slutt selv vil kunne tenke seg frem til hvordan karakteren som spilles ville reagert på gitte situasjoner, eller kommer til å utvikle seg som karakter ut fra gitte situasjoner. Skuespilleren kan med dette reagere instinktivt fysisk i stedet for å lese fra et manus.

2.1.4 Musikken

Jeg har ønsket å se om disse verktøyene kunne brukes i en sammenheng der jeg tolker det musikalske aspektet. Jeg mener man ikke kan gjøre en rolletolkning i opera med bare teksten i librettoen som utgangspunkt. Jeg har derfor brukt disse analyseteknikkene for å se hva jeg kan få ut av den underliggende musikalske teksten, enten om dette er gjennom harmonikken, musikalske løp og motiver, rytmikk eller dynamiske hjelpemidler.

(...) the action should be determined to a far greater degree by the musical score than merely by the text. The objective of the director is to explain exactly what it is that the composer wished to say when he wrote each phrase of his score, and what dramatic action he had in mind, even though this last may have been subconsciously in his mind (Stanislavski, 1990, s.13).

Her forklarer Stanislavski essensen i det jeg prøver å oppnå. I opera må man ha musikken i bunn og prøve å finne ut hva det er som har gjort at komponisten skriver det han skriver, for så å prøve å gjenskape denne ideen hos sangeren som skal utføre det. Hvis orkesteret gir et dødstema så må dette selvsagt være noe som vises i handlingene på scenen. Og det er opp til utøveren å tolke dette og formidle det komponisten har prøvd å få ned på papiret.

3. Gjennomføring

Da jeg skulle gå i gang med arbeidet var det viktig for meg at jeg hadde så mye som mulig jeg kunne analysere fra for å kunne skape min egen tolkning og oppfatning av verket. Jeg har tatt i bruk både Shakespeares originale Hamlet, librettoen av Michel Carré og Jules Barbier og ikke minst Ambroise Thomas' musikalske komposisjon. I tillegg har jeg prøvd å tilegne meg informasjon om tiden stykket er satt til, komponisten og Shakespeare for å se om dette også kan gi meg mer å bygge analysen på.

Shakespeares skuespill og librettoen har en del store forskjeller som er viktige å ta med når jeg jobber med analysen, dette skriver jeg mer om under. Den største forskjellen er at handlingsforløpet i Thomas' opera er annerledes enn i det originale stykket. Den uskrevne

teksten i de musikalske linjene, harmoniene og musikalske valgene kan også gi andre undertoner og endre min oppfatning av den skrevne teksten. Derfor har det vært essensielt å gjøre analyse også av det musikalske materialet, slik at vet hvordan dette påvirker min oppfatning.

3.1 De gitte omstendighetene i stykket

Den største forskjellen mellom Shakespeares stykke og Thomas' opera er at rekkefølgen på handlingsforløpet. Hos Shakespeare ber Hamlet Ofelia gå i kloster tidligere i stykket (Shakespeare, 1996, akt 3 scene 1, s.689). Deretter setter han opp skuespillet der han får bekreftet konspirasjonen mot sin far (Shakespeare, 1996, akt 3 scene 2, s. 691-693). I operaen derimot er det at han ikke vil gifte seg med henne og ber henne gå i kloster en direkte reaksjon på at hennes far var med på konspirasjonen og dette er etter min mening i bygd opp mot som et av de store høydepunktene i tersetten mellom dronningen, Ophelie og Hamlet (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 3 nr 15, 303-207).

En annen viktig forskjell er bakgrunnen for Ophelies død. I Shakespeares originale stykke kommer Hamlet inn til en samtale mellom Gertrude og Polenius. Når Polenius gjemmer seg tror Hamlet dette er sin onkel og dreper ham (Shakespeare, 1996, akt 3 scene 4, s 695). Ofelias galskap og død er en direkte konsekvens av dette. I operaen derimot fremstår det mer som om Ophelies død er en konsekvens av at Hamlet ikke lenger elsker henne. Dette ble et veldig viktig poeng å jobbe med i min produksjon. Jeg vil i kapitel 4 bruke denne scenen som eksempel på hvordan jeg har jobbet med analysen og tatt i bruk dette for å skape en scenisk tolkning.

3.2 Den aktive analysen av handlingsforløpet

Ophelies bror, Laërte, blir i operaen sendt til det norske hoff for å tjenestegjøre og ber derfor Hamlet ta ansvaret for sin søster (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 1 nr 3, s. 38). Hans arie kommer rett etter den store kjærlighets duetten mellom Hamlet og Ophelie og har en drastisk musikalsk endring. Duetten mellom Hamlet og Ophelie er full av legatolinjer og motgående triol-rytmer². Dette gir duetten et mer flytende preg og en eterisk og romantisk følelse. Når Laërte kommer inn skjer det et musikalsk brudd og det blir hardere i rytmikken. Arien er full av stakkato og aksenter frem til han snakker om sin søster der det bytter over fra

² Se vedlegg 1 – (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 1 nr 2, s. 29-41)

fire fjerdedels marsj følelsen over til en seks åttendedels rytmikk som er likere det som er i Ophelies musikalske tema³.

I partiet med seks åttendedels rytmikk har han en mer bedende tone, det er også her han gir Hamlet ansvar over Ophelie. Det jeg har trukket frem som et viktig poeng er hvordan han påpeker sine ønsker om at Hamlet skal beskytte sin søsters ære og rykte. Her er også ordet *ære* lagt på motivets høydetone⁴. Før han fortsetter med å gjenta at Hamlet skal beskytte henne, og at han stoler på hans lojalitet. Thomas gjør og et poeng med å skrive inn et kort tonalt utsving på setningen om lojalitet, før han gjentar den samme setningen igjen i den originale tonearten⁵.

Etter min mening er det aller mest virkningsfulle musikalske valget Thomas' har gjort i sin komposisjon på slutten av arien der det går over i en tersett mellom Laërte, Ophelie og Hamlet (Thomas & Carré, 1868, akt 1 nr 3, s. 42). Her har alle tre motadgående temaer, men Laërtes tema som ligger i det høyeste registeret av de tre. Her synger han samme melodiske linje som temaet i Ophelie og Hamlets kjærlighets duett, som kommer rett før hans arie.

Hvis jeg tar dette i sammenligning med Polenius' og Laërtes bekymringen om Hamlets tilnærmelser i Shakespeares stykke er det veldig lett for meg å tenke at dette kan være en viktig ting som påvirker Ofelia. I Shakespeares teaterstykket er noe av det første Laërte gjør å advare Ofelia mot Hamlet (Shakespeare, 1996, akt 1 scene 3, s 675). Han advarer Ofelia at Hamlets kjærlighet ikke er seriøs, og at han snart vil gå videre å elske en annen. I operaen er ikke dette med i Laërtes scene, men heller tatt inn i Ophelies første arie. I arien er Ophelie bekymret over at Hamlet trekker seg unna henne. Hun leser en bok der den kvinnelige figuren innser mannen hun elsker er utro og Ophelie gjenkjenner seg i med dette (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 2 nr 6, s. 87-97).

I tillegg tror jeg at hvis Hamlet også har gjort disse tilnærmelsene i operaen, uten at dette er vist på scenen, ville dette være noe som kunne ødelegge Ophelies rykte. Dette kan gi en helt annen motivasjon når vi siden kommer til dødsarien. Et av elementene som ikke er tatt med i operaen er brevet Hamlet har sendt til Ofelia og tilnærmelsene Hamlet gjør til henne. Det er et viktig handlingspoeng at hun sladrer til sin far om at Hamlet oppfører seg upassende, og

³ Se vedlegg 2 – (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 1 nr 3, s 42 – 44)

⁴ Se vedlegg 2 - (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 1 nr 3, s 40)

⁵ Se vedlegg 2 – (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 1 nr 3, s. 42-44)

Polenius går så til dronningen og kongen med dette hvor han leser opp et brev Hamlet har skrevet til henne.

Ofelia: My lord, as I was sewing in my chamber, Lord Hamlet,- with his doublet all unbraced; no hat upon his head; his stockings foul'd, Ungarter'd, and down-gyved to his ancle; Pale as his shirt; his knees knocking each other; and with a look so piteous in purport as if he had been loosed out of hell. To speak of horrors,- he comes before me

Polenius: Mad for thy love?

Ofelia: My lord, I do not know; but truly, I do fear it. (Shakespeare, 1996, akt 2 scene 1).

I brevet Hamlet har skrevet til Ofelia starter han med å beskrive brystet hennes før han går inn i å erklære sin kjærlighet til henne (Shakespeare, 1996, akt 2 scene 2, s. 682). I operaen har de tatt i bruk kjærlighetserklæringen i dette brevet i den første duetten mellom Hamlet og Ophelie, men her er de seksuelle undertonene tatt bort og erstattet med et frieri i stedet (Thomas & Carré & Barbier, 1868, act 1 nr 2, s. 29-41).

3.3 Det magiske hvis-et og egen fantasi

Det har vært viktig for meg å finne en motivasjon for Ophelies selvmord, etter jeg har sett på de gitte omstendighetene og gjort analysen av arien. Jeg har derfor ville se om jeg kan ta inn min egen fantasi og *det magiske hvis*. Da det ikke står noe i de gitte omstendighetene om at hun har et intimt forhold med Hamlet, har jeg vært nødt til å bruke det magiske hvis til å se for meg hvordan dette kan ha utspilt seg og hvordan dette påvirker henne. Jeg har derfor sett på både muligheten der de har et slikt forhold og der de ikke har det.

Hvis hun har gitt etter for Hamlets tilnærmelser, og Hamlet ikke lenger ønsker å gifte seg med henne og ber henne i stedet gå i et kloster, hvilken påvirkning vil det ha? Her kan jeg ta i bruk det magiske hvis. Etter egen erfaring er det ofte kvinner som får lide konsekvensene hvis en har vært i upassende forhold, mens menn oftere slipper unna. Også i dagens medier leser vi ofte at kvinnene opplever hets for å være med flere menn, mens mennene slipper unna med det. Hvis en kvinne skulle bli uønsket gravid er det også kvinnen som får de største konsekvensene av dette.

Dette kan jeg bruke som basis når jeg går inn i *det magiske hvis*. Ophelies rykte er ødelagt, en kvinne på slutten av 1500-tallet ville ha opplevd en mye større skam rundt dette enn en kvinne

i dag, i tillegg har hun kanskje mistet sjansen til å bli gift med noen andre på grunn av dette, den eneste muligheten for å redde seg selv er å bli gift med Hamlet, men han nekter. Ville jeg som kvinne på denne tiden følt at livet mitt allerede var over? Og kunne det vært nok motivasjon til å ta livet mitt?

Den andre muligheten er at Ophelie ikke har hatt et intimt forhold med Hamlet. Det er en gitt omstendighet i stykket at Hamlet har gjort disse tilnærmelsene, men i stykket er det også Ophelie som sladrer om dette til sin far. Ut fra dette kan det tolkes at hun sannsynligvis ikke har hatt et slikt forhold med han. Men likevel, hvis Hamlet også gjorde disse tilnærmelsene i operaen, uten at dette er vist på scenen, ville dette være noe som kunne ødelegge Ophelies rykte. Dette kan gi en helt annen motivasjon når vi da kommer til dødsarien. Jeg tror det kan være ille nok om andre mennesker tror hun har et intimt forhold med Hamlet. Hvis jeg bruker denne forutsetning, vil det være en enda verre skjebne for Ophelie å miste ryktet sitt over noe som er usant?

I tillegg er det at Hamlet ber henne gå i kloster et viktig faktum. Her kan jeg også ta i bruk *det magiske hvis*. Ikke bare ender han forlovelsen, men med å be henne dra i kloster nekter han henne muligheten til å bli gift med noen andre. Det er også et spørsmål om undertone her. Kan det å be henne gå i kloster insinuere at hun har syndet og må ha tilgivelse av gud? I operaen ber hun også dronningen selv om å få gå i kloster før Hamlet gjør det. Dette kan jeg tolke på flere måter.

Når jeg bruker *det magiske hvis* og ser for meg ulike situasjoner så er det et par muligheter jeg biter meg tak i. Ophelie kan selv mene hun har syndet og ønske å gjøre opp for seg selv til gud. Dette vil jeg kunne bruke som en forsterkelse om jeg velger en tolkning der de har hatt et intimt forhold. Ophelie virker som hun mener hun kun har to muligheter; enten gifte seg med Hamlet eller vie livet til gud. Hvis jeg velger denne tolkningen, er jeg også nødt å gå dypere inn å finne ut hvorfor hun til slutt velger å ta livet sitt.

En annen mulighet er selvsagt at hun elsker Hamlet så mye hun ikke kan tenke seg å gifte seg med noen andre enn han. I denne tolkningen trenger det ikke å handle om synd, men at hun ikke kan tenke seg å leve uten Hamlet. Hvis man ser i skuespillet, er det enkelt å skjønne hvorfor hun velger å drepe seg i denne situasjonen. Når hun selv ønsker å gå i kloster er hennes far Polenius fortsatt i live, men når Hamlet har drept Polenius ser jeg for meg at Ophelie ikke har noe igjen å leve for. Det er da enklere å gå til steget med å ta sitt eget liv.

3.4 Musikalske valg

Både den første og den siste arien til Ophelie er basert på Skandinaviske folketoner (Tchaikovsky research, 2009). Den siste arien *Påle et blonde*⁶ har melodi linjen til den svenske folketonen *Näckens Polska*. I skandinavisk folketro er Nøkken et mannlig vannvesen som lokker folk ut i drukningsdød (Lutro, 2007). Dette er ikke så ulikt sirenen som stammer fra den greske mytologien som lokker sjømenn med sang før hun trekker skipene deres ned i dypet (Torjussen, 2007).

I arien synger Ophelie om den vakre sirenen som sover under vannet og om hvordan hun er sjalu på henne. Denne teksten er satt til den svenske folketonen som hovedmotiv i arien. Thomas har likevel skrevet inn sine egne temaer som kommer i kontrast denne folketonen, og avslutter arien i et større koloraturparti. Arien har også et svært stort registerspenn hvor folketonen er plassert i det laveste registeret til sangeren og arien ender to oktaver over (Thomas & Carré & Barbier, akt. 4 nr. 19, s 293-301).

Dette gir meg flere tolkningsvalg når jeg går inn i mine egne kunstneriske og musikalske valg i arbeidet med arien. Tempoet er kanskje det tydeligste når det kommer til dette. Jeg har hørt flere innspillinger av arien og da gjøres ofte den første delen, folketonen, veldig sakte. Dette kan for mine ører forsterke depresjonen for lytteren, men etter jeg hadde hørt litt forskjellige versjoner av *Näckens polska* har jeg ønsket jeg å teste hvordan jeg kan utnytte et høyere tempo.

Dette er en galskapsscene, og en arie som er veldig vanskelig å synge, derfor har jeg tenkt at hyppige skifter mellom tempo med å sette et høyere start tempo og heller ta i bruk større rubato og ritardandoer kan hjelpe meg å skape en karakter som for publikum virker ustabil samtidig som at jeg har full kontroll over hva slags klang jeg kan produsere selv. Jeg har flere tolkningsvalg når jeg går inn i mine egne kunstneriske og musikalske valg i arbeidet med arien. Tempoet er kanskje det tydeligste når det kommer til dette.

Det er også mer dynamiske tolkningvalg der jeg kan hjelpe meg selv både sangteknisk og uttrykksmessig med å gjøre noen skuespilltekniske valg. To steder i arien har Ophelie seks triol toner på stakkato, med teksten *ah!* som trekkes opp i en høydetone før det går inn i et ganske kontrasterende *la la la* parti⁷. Første gangen jeg leste dette tenkte jeg dette var et slags sukk og prøvde meg frem med denne tolkningen. Dette var også det jeg syntes jeg hadde sett

⁶ Se vedlegg 3 - (Thomas & Carré & Barbier, 1868, akt 4 nr 18, s 293-301)

⁷ Se vedlegg 3 - (Thomas & Carré & Barbier, 1968, akt 4 nr 19, s.294)

på flere innspillinger, men etter hvert som jeg fikk analysert arien dypere bestemte jeg dette likegodt kunne være en latter. I denne nye tolkningen kunne jeg få Ophelie til å le av situasjonen og gjøre narr av seg selv som er sjalu på sirenen. Denne tolkningen gjorde det enklere for meg sangteknisk, men jeg mener også det kan gi en større kontrast i skillene mellom sorg og galskap i denne arien.

Et annet musikalsk virkemiddel jeg ville legge fokus på i denne arien var fermatene Thomas har skrevet inn andre runden *Näckens polska* temaet kommer⁸. Første gangen er dette notert uten noen fermater og melodien går rett videre, men andre gang har Thomas satt en fermate på den siste tonen i hvert musikalske motiv. Jeg hadde behov for å legge en motivasjon bak dette hvis jeg skulle kunne gjøre det på en god måte og en av mulighetene for motivasjon var at det er her Ophelie bestemmer seg for at hun vil dø. Disse fermatene og pausene ville jeg da bruke både som øyeblikk av tvil, men også som at hun venter på at Hamlet skal komme og stoppe henne.

3.5 Etablering av rollen og sceniske valg

Da jeg hadde gått gjennom noen forskjellige varianter av det magiske hvis kunne jeg begynne å iscenesette dette. Fordi det har vært svært liten tid til regiprøver, har jeg valgt å se for meg flere av situasjonene selv uten å faktisk spille de ut. Jeg har bare fysisk testet de mulighetene som jeg har ansett som mest interessante. Den første er at ryktet hennes blir ødelagt av at Hamlet bryter forlovelsen fordi resten av hoffet vil tro de har hatt et intimt forhold. Denne tolkningen er den jeg synes er mest tro til skuespillet. Den andre tolkningen er at Ophelie er gravid, og at hun kan ikke se for seg et liv for seg eller barnet sitt uten at hun blir gift med Hamlet.

Når jeg skal fremføre dette, er det ikke nødvendig for meg at publikum nødvendigvis vet hva Ophelie går gjennom. Dette er mer for å skape en indre motivasjon for meg selv der jeg utnytter de impulsene jeg får gjennom dette til å skape en tolkning jeg selv tror på. Det har vært viktig for meg at karakterene er relativt unge. Det at Hamlet ikke automatisk får tronen etter sin avdøde far forteller meg at han sannsynligvis er for ung til å tiltre tronen i starten av stykket. Likevel er en del av tingene de går gjennom krevende voksen-situasjoner, og derfor kan jeg heller ikke gjøre de *for* unge. Å gjøre Ophelie veldig mye yngre enn meg selv ville også gjøre det vanskeligere for meg å spille dette realistisk.

⁸ Se vedlegg 3 - (Thomas & Carré & Barbier, 1968, akt 4 nr 19, s.293- 301)

Grunnen til at jeg har fokusert på dette da jeg skulle etablere rollen scenisk var å skape en gradvis utvikling fra starten mot slutten. I starten opplever hun den store lykken med forlovelsen, og i mellompartiet er hun usikker på om Hamlet har glemt henne, og i tersetten blir hun brutt ned. På denne måten kunne jeg virkelig utnytte galskapspartiet i den siste arien og jeg fikk tatt i bruk spillet og den fysiske iscenesettelsen fra alle de foregående scenene om hverandre for å få henne til å virke enda mer ustabil.

4. Avslutning

4.1 Avslutning og drøfting

Det viktigste med denne oppgaven har vært å se om jeg kunne bruke Stanislavskis teknikker og metoder i opera for å lage min egen personlige rolletolkning og vise dette gjennom å gå inn i rollen Ophelie, som jeg gjør som den muntlige delen av min masteroppgave. Det har også vært viktig å se om dette er en teknikk jeg kan bruke når jeg skal utforske andre roller.

Jeg synes teknikkene har fungert spesielt godt for å gjøre musikalsk analyse. Det Stanislavski sier om at musikken er ledende for handling på scenen ble helt sentralt. Og når den musikalske teksten kunne gi følelser og endre sinnstemninger ga det meg enda flere tolkningsmuligheter. Jeg har godt likt hvordan jeg, etter å ha gjort en analyse av det musikalske, har tatt i bruk dynamikk, tempo og klangfarge til å kunne påvirke meningen med ordene på papiret. På denne måten er ikke alle fasitsvarene satt av komponist og librettist, men jeg som utøver fikk en skapende del i musikkformidlingen.

Det å lete etter de gitte omstendighetene i Shakespeares stykke, og ikke bare i librettoen, har også gitt meg muligheten til å gjøre noen musikalske valg som ikke var åpenbare når jeg kun har studert partituret til Thomas. Det har vært interessant å se hvor mye som kan formidles, selv om det er sensurert fra teaterstykket til den ferdige operaen. Det har også vært interessant å leke med tempi og klangfarge. Bare hvordan jeg angriper tonen kan gi et annet inntrykk av en setning. Dette er noe jeg håper jeg får prøvd ut flere forskjellige varianter på i mitt videre arbeid.

Det er flere av delene ved disse teknikkene jeg tenker kan fungere bra når jeg skal gå videre til andre roller. Når jeg står i en situasjon der jeg ikke selv er regissør vil jeg selvsagt ikke kunne arbeide med den samme friheten som jeg har nå. På andre siden kan det være en stor hjelp i rolletolkningen at regissør gir meg enda flere gitte omstendigheter gjennom sine valg i

regien. Dette er kanskje spesielt relevant hvis man jobber med mindre roller der jeg kanskje ikke vil finne like mange gitte omstendigheter i selve teksten.

4.2 Praktiske implikasjoner

Et stort problem med denne oppgaven har vært tidsaspektet. Fordi jeg selv har hatt ansvaret for hele masterprosjektet har det vært visse ting jeg har måttet gjennomføre veldig tidlig i løpet, som kutt av notemateriale og oversettelse. Dette har gjort at jeg ikke har kunne ha eksakt den tilnærmingen som Stanislavski forespeilte. Likevel har jeg kunnet begynne utviklingen av min tolkning av hans metoder.

4.3 Forslag til videre forskning

Som nevnt i kapittel 4.2 har det vært det problematisk med tidsaspektet og det å holde seg akkurat til den rammen og modellen som Stanislavski hadde lagt frem. Jeg mener likevel at prosessen fungerer i situasjoner der man har begrenset med tid og ressurser. Med dette som bakgrunn kunne det vært interessant å se videre på hvordan man kan arbeide med å tilpasse rammene til forskjellige arbeidssituasjoner. Det kan også være interessant å se på hvordan dette arbeidet vil fungere med mindre rollefigurer. Kan man skape en like levende tolkning hvis man spiller en mindre birolle?

En annen svært interessant forskning jeg kan arbeide videre med er å se om publikum vil oppfatte de tingene jeg har tolket og valgt å formidle. Er dette noe som blir tydelig for publikum eller er det bare et virkemiddel for meg selv som utøver for å skape en motivasjon for karakterens handlinger på scenen? Her kan man også se på om publikum vil oppfatte min tolkning som mindre virkningsfull hvis jeg kun har lært meg musikken og spilte teateret basert på hva jeg har funnet fra partituret. Får publikum en like stor opplevelse fra dette arbeidet som det jeg føler jeg gir inn i min rolletolking?

Referanseliste

Brown, J. R. (1970). *Shakespeare's dramatic style*. Heinemann Educational Books Paperback.

Holm, B. (2012). *Det magiske hvis*. I: Gyldendals Teaterleksikon på lex.dk. Hentet 03.09.2023 fra https://teaterleksikon.lex.dk/det_magiske_hvis

Lutro, S. (2007). *Nøkken*. I: Store norske leksikon snl.no. Hentet 10. oktober 2023 fra <https://snl.no/n%C3%B8kken>

Opera news (2010). *Hamlet*. I: Opera news (Vol. 74, Issue 9, p. 44). Metropolitan Opera Guild, Incorporated.

Shakespeare, W. (1996). *The Complete Works of William Shakespeare: Hamlet*. The Shakespeare Head Press Edition.

Smidt, K. (2021). *William Shakespeare*. I: Store norske leksikon på snl.no. Hentet 8. oktober 2023 fra https://snl.no/William_Shakespeare

Smidt, K. (2023). *Hamlet*. I. Store norske leksikon snl.no. Hentet 27. september 2023 fra <https://snl.no/Hamlet>

Stanislavski, C. (1990). *An actors handbook* (Hapgood, E.R. Overs.). Methuen drama.

Stanislavski, C. & Rumyantsev, P. (1998). *Stanislavski on Opera* (p. 374) (Hapgood, E. R. Overs.). New York: Routledge.

Stanislavski, C. (2008). *Creating a role*. London (Hapgood, E.R. Overs.). Bloomsbury publishing inc.

Stene, Ø. (2015). *Skuespillerkunsten* (2. opplag). Universitetsforlaget.

Thomas, A & Carré, M & Barbier, J. (1868). *Hamlet* [Musikktrykk]. Heugel.

Torjussen, S. (2007). *Sirener*. I: Store norske leksikon snl.no. Hentet 10. oktober 2023 fra <https://snl.no/sirener>

Øvrige nettkilder:

Kennedy center. (u.å.). *Ambroise Thomas*. Hentet 28.09.2023 fra <https://www.kennedy-center.org/artists/t/ta-tn/ambroise-thomas/>

Tchaikovsky research (2009). *Ambroise Thomas' Opera Hamlet*. (Sundkvist, Luis overs.). Hentet 28.09.2023 fra https://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Italian_Opera_Ambroise_Thomas%27_Opera_%22Hamlet%22

RÉCITATIF et DUO.

Vedlegg 1

Hamlet: Duett

Andantino.

OPHELIE.

HAMLET.

PIANO.

OPHELIE. *Andantino.*

HAMLET. *p*

PIANO. *Andantino.* Vains re-grets! tendresse éphé-mè-re! Mon père

H. *p* tom-be sous les coups Du des-tin aveugle, et ja-loux.

PIANO. *f*

H. *p* Deux mois se sont à peine écou-lés, et ma mè-re Est aux bras d'un nouvel é-

PIANO. *f* *p* *cresc.*

Ped.

H. *f* -poux. Voilà ces lar-mes é-ter-nel-les. Quelques

PIANO. *a tempo. f*

H.

jours ont tout empor-té! O fem-me!

H.

tu t'appel-les Incons-tance et fragili-té!

dim.

pp

Andante non troppo.

DUO.

- OPHÉLIE.

(à Hamlet)

Monseigneur!

- HAMLET.

Ophé-

H. *- li - e!*

-OPHELIE.. *Récit.*
Hé - las! votre âme, en proie A d'éternels re-

- grets, condam - ne no - tre - joi - e! Et le roi, m'a-t-on dit, a reçu vos a -

- dieux; Vous fuyez cet - te cour! Vous par - tez! Pour -
-HAMLET..
Ophé - li - e!

a tempo.

0. - quoi — détournes-vous les yeux? — Quel som-bre désespoir vous chas-

a tempo.

pp

9. - sait — de ces lieux? — Dois-je pen-

dim.

p

0. - ser — que votre cœur m'oublie — e? —

Moderato sostenuto.

- HAMLET.

Non!.. j'en attes — te les

Moderato sostenuto.

mf

(avec amertume)

11. - ceux! Je ne suis pas de ceux Dont l'â-me sait oublier en un jour Les doux serments de l'a-

p

dim.

OPHÉLIE. *f* *a tempo.*

Ah! cru-el!.. Ophélie — a-t-el-le mé-ri-

f

- mour... Je n'ai pas le cœur d'une femme!.. *a tempo.*

- té — Que vous lui fassiez cet — te in — ju — re!

p *f* *p*

Pardon —

Andantino.

p

- ne, chère créatu-re, Je ne t'accusais pas! ton â — me chaste et pu-re Se re-

Andantino.

H.

- vè — le dans ta beau-té! ah!

suivez. *a tempo.* *riten.*

Ped.

-HAMLET.

dolce.

cresc.

Andantino con moto.

Dou - te de la lu - miè - re, Dou - te du soleil et du

jour, Dou - te des cieux et de la ter - re, Mais ne dou - te jamais de mon a -

poco cresc.

-OPHÉLIE.

p

Hélas! Hamlet!

-mour! Ah! ne doute jamais, jamais de mon a - mour!

a tempo.

cresc.

cet amour mê - me Ne pouvait vous re - te - nir! Songeriez-vous à me fuir,

o. Si vous m'aimiez autant que je vous ai - me?

H. Non, je ne te fuyais

H. pas! Jefuyais l'inconstance hu.ma.i - ne; Ton i - ma - ge calme et se -

Ped.

H. - rei - ne Ent dans ma soli - tude accompagné mes pas! Mais — ta présence me conso -

cresc.

H. - le!.. Mes pleurs — sont moins amers — par l'amour es - su.yés; Et c'est assez d'une pa -

p

dolce.

As - tre de la lu -

dim. *p*

- ro - le Pour me rete_nir _____ à tes pieds!

p *pp* *dim.*

- mié - re Qui sur nos fronts verses le jour,

cresc.

Es - prit des cieux et de la ter - re, Soy - ez témoins de son a_mour, Ah! soy -

p *f* *cresc.*

- ez - soyez témoins de son a_mour! *-HAMLET.*

p *pp* *6* *6*

O - phé - li - e,

-OPHELIE.

H. *p* 3

chère O-phé-li-e! - A toi mon â - me

O. se - con - fi - e!

-HAMLET.

pour toujours - le destin nous li - e!

O. Pour tou - jours - pour tou -

cresc. 3

H. A toi mon â - me, à toi ma vi -

cresc. 3

poco cresc.

O. -jours ah!

f

H. -e! Dou - te de la lu -

f

cresc. 6

As - tre de la lu - miè - re, As -

- miè - re, Dou - te du soleil et du

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, containing the lyrics "As - tre de la lu - miè - re, As -". The middle staff is the vocal line in bass clef, containing the lyrics "- miè - re, Dou - te du soleil et du". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a complex texture with sixteenth-note runs in both the right and left hands, marked with a '6' for sixteenth notes.

- tre du jour, Ah!

jour, Dou - te des cieux et de la

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, containing the lyrics "- tre du jour, Ah!". The middle staff is the vocal line in bass clef, containing the lyrics "jour, Dou - te des cieux et de la". The bottom staff is the piano accompaniment, continuing the complex texture with sixteenth-note runs, marked with a '6'.

sois le té -

ter - re, Mais ne dou - te jamais de mon a -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, containing the lyrics "sois le té -". The middle staff is the vocal line in bass clef, containing the lyrics "ter - re, Mais ne dou - te jamais de mon a -". The bottom staff is the piano accompaniment, continuing the complex texture with sixteenth-note runs, marked with a '6'.

rall.

0. - moin, Ah! soy ez, soyez témoins de son a-

H. - mour! Ah! ne dou-te jamais. jamais de mon a-

6

6 6 6

12/8

dolce.

0. - mour! Ah!

H. - mour! Dou - te de la lu - miè - re,

a tempo.

p

12/8

Facilité.

0. Dieu! Ah!

H. Dou - te du so - leil - et du jour,

p

12/8

soyez témoins ah! de son a -

Doute des cieus et de la ter - re, Mais - ne doute jamais - de mon a -

a tempo risoluto.

-mour, *f* soyez témoins de son a - mour, té - moins de -

-mour, *f* non jamais de mon a - mour, non jamais de -

a tempo risoluto.

son a - mour!

mon a - mour!

ff

Dynamic markings: *p*, *tr*, *rall.*, *cresc.*, *dim.*, *suivez.*, *f*, *ff*.

Tempo markings: *a tempo risoluto.*, *rall.*, *suivez.*

RÉCIT et CAVATINE de LAËRTE.

Vedlegg 2

Hamlet: Arie Laërte

Allegro moderato.

OPHÉLIE.

LAËRTE.

HAMLET.

Allegro moderato.

PIANO.

mf

f

— LAËRTE. Récit.

Salut au prince Hamlet!..

— HAMLET.

Que Dieu vous tienne en joie: Le frère d'Ophélie est le

-OPHELIE.

Tu t'éloignes?

-LAËRTE.

mien! Monseigneur, je viens prendre congé de vous et de ma sœur. Le

p

-OPHELIE.

Hélas! dé-

Roi m'envoie A la cour de Nor-wé-ge, et je pars cette nuit.

p

-jà le jour s'en-fuit! le jour s'en-fuit!

p

dim.

Moderato.
- LAËRTE.

mf Pour mon pays, — en ser-viteur fidè - le, Je dois com - battre et je

Moderato.

dois m'e - xiler; — Mais, si la mort me frap - pe un jour loind'el - le,

f Votre a - mitié — saura la con - so - ler Elle

ritar. dim. Andantino. espress.

And.^{no}

est mon orgueil et ma vi - e! Auprès d'el - le remplacez - moi. A votre

cœur je la con - fi - e, Je m'en re - mets — à votre foi! Je m'en re -

poco rit.

f

suivez.

L. *metts à vo_ tre foi! Prêt à quit_*

a tempo.

L. *ter_ u_ ne sœur_ bien ai_ mé_ e, C'est à vous*

L. *seul_ seul_ que je remets le soin_ De son hon_*

cresc.

neur_ et de sa re_ nom_ mé_ e, Pro_ té_ gez_

Facilité.

loin Ah!

-la lorsque je se-rai loin Ah!

cresc.

mf

f

pro - té - gez -

ad lib. protégez - la, *dim.* proté - gez - la. *espress.* Elle est mon orgueil et ma

a tempo.

vi - e, Auprès d'el - le remplacez - moi A vo - tre cœur je la con -

poco rit.

- fi - e, Je m'en re - mets à vo - tre foi, *f* Je m'en re - mets à vo - tre

suivez.

-LAËRTE. *f*

Al - lons

-OPHÉLIE. (à Hamlet)

Ne nous suivez-vous pas — C'est

3

l'heu - re du fes - tin

-HAMLET.

Je n'y veux point pa -

-raî - - tre Dieu vous

H. *3* gar de, La erte, et con dui se vos *rit.*

suivez.

H. pas.

p a tempo. *cresc.* *ff*

tr

Ténors.

Basses.

Honneur

Honneur

Honneur

au Roi!

au Roi!

au Roi!

Allons!

De la

Allons!

De la

Allons!

De la

tr.

tr.

tr.

fê - te c'est le si - gnal. Allons! prenons

fê - te c'est le si - gnâl. Allons! prenons

fê - te c'est le si - gnal. Allons! prenons

place au festin roy - al. Allons.

place au festin roy - al. Allons.

place au festin roy - al. Allons.

Andantino con moto.

Récit.

Hamlet: Arie Ophelie

0.

Andantino con moto. Et main-te - nant écoutez ma chanson!

OPHÉLIE.

Pâle et blonde Dort sous l'eau profonde La Willis au re - gard de feu!

0.

Que Dieu gar - de Ce - lui qui s'at - tar - de Dans la nuit, au bord

0.

du Lac bleu!... Heu - re - se l'épou - se Aux bras de l'é - poux!

0. *rall.* *a tempo.*
Mon âme est jalou_se D'un bonheur si doux! Nymphes au regard de

suivez. *a tempo.*

0. *f* *rit.* *dim.* *p* (éclatant de rire) *à volonté* 3 3
feu, Hé - las! tu dors sous les eaux du flot bleu. Ah! ah! ah! ah! ah! &!

dim. *rit.* *pp* *f* *Allegretto.* *fp*

Variante.

0. *a tempo.* *p*
La, la, la

tr. *tr.*

p *a tempo.* *dim.* *pp*

0. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*
la, la, la, la

0

Ah! la, la, la, la

tr

This system features a vocal line with a melodic phrase starting on a whole note 'Ah!' followed by four eighth notes 'la, la, la, la'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

0

sf *pp* *riten.* *dim.*

ah! *tr*

pp *pp*

suivez.

This system continues the vocal line with a melodic phrase starting on a whole note 'ah!' followed by a trill. The piano accompaniment features a dynamic range from *sf* to *pp*, with a *riten.* and *dim.* marking. The instruction *suivez.* is placed above the piano part.

0

p *f* *poco rit.* *dim.*

La, la, la, la

a tempo.

This system features a vocal line with a melodic phrase starting on a half note 'La' followed by four eighth notes 'la, la, la, la'. The piano accompaniment includes a dynamic range from *p* to *f*, with a *poco rit.* and *dim.* marking. The instruction *a tempo.* is placed below the vocal line.

Facilité.

la

f

This system is a short melodic exercise for the voice, starting with the instruction *Facilité.* and a half note 'la'. It ends with a *f* dynamic marking.

0

riten.

ah! la

pp *suivez.*

ff

This system features a vocal line with a melodic phrase starting on a half note 'ah!' followed by a half note 'la'. The piano accompaniment includes a dynamic range from *pp* to *ff*, with a *riten.* marking and the instruction *suivez.*

dim. *p*

Andantino con moto.

La sirène Passe et vous entraîne Sous l'azur du Lac endormi; L'air se voile,

Andantino con moto.

pp *ten* *pp*

Adieu! blanche étoile! Adieu, ciel, adieu doux ami! — Heureuse l'épou - se

Aux bras de l'époux! Mon âme est jalouse D'un bonheur si doux! Sous les flots endor -

rall. *cresc.* *a tempo.*

suivez. *p*

-mi, ah! Pour toujours, adieu, mon doux ami! — Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

f *dim.* *riten.* *(éclatant de rire)* *à volonté.* *3* *3*

dim. *rit.* *pp* *f* *fp* *Allegretto.*

Variante .

ah! ah! ah! ah! La, la, la la

tr *a tempo* *p*

p *dim.* *pp*

a tempo. *p*

la, la, la la ah!

tr

la, la, la ah!

fz *pp* *riten.* *dim.*

tr

pp *pp* *suivez.*

La, la, la la

p *f* *poco rit.* *dim.*

p *pp*

(pleurant)

ah! ah! cher é - poux! ah!

f *f*

Allegro moderato.

f *p* *p*

cher a - mant! ah! ah!

(riant)

pp

Doux a - veu! ah! ten - dre ser -

cresc. *f* *large.*

sf *suivez.* *p*

cresc.

- ment! Bonheur suprê - me! Ah! cru -

(sanglotant)

dim. *riten.* *a tempo.*

dim. *p* *f*

riten.

- el! je t'ai - me!

a tempo.

p

col canto.

p (*riant*)

ah! ah!

f *p*

ah!

pp

rit.

ah!

a tempo.

suivez.

(avec désespoir)

Cru - el, tu vois mes pleurs! ah!

Pour toi je meurs!

Facilité.

ah! ah! ah! ah!

je meurs!