

**CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp**

2013/14

Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: David Thyren

Examinator: Peter Berling Carlson

Petter Reingardt

# Att sjunga Rossini

Instudering av "Languir per una bella" ur *L'italiana in Algeri* (1813) av Gioacchino Rossini

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.

# Sammanfattning

Denna uppsats behandlar arian "Languir per una bella" ur Gioacchino Rossinis opera *L'italiana in Algeri*. Under arbetet har undersökts hur Rossini skrev sin musik, vilka stilistiska ideal han och hans samtid hade, vad Bel canto-tekniken innebär, vilka metoder jag använt mig av och vilket upplägg instuderingen av stycket har haft.

Jag berättar om mig själv, min bakgrund, min röst och varför jag valt att arbeta med Rossini och denna aria specifikt. De slutsatser, ställningstaganden och metoder som använts har jag lärt mig av sånglärare, instuderare och musikteorilärare under min tid på KMH. I uppsatsen förklaras hur jag som sångare tacklar tekniska svårigheter och använder texten för att inspirera gestaltningen av musiken.

Detta har varit den mest utmanande aria jag hittills stött på. Den höga tessituran, det stora omfånget, koloraturerna och de långa fraserna blir ibland hinder för musicerandet och uttrycket av texten. Samtidigt har jag också noterat vilka möjligheter det ger mig som sångare. Att bara tekniskt sett klara av att sjunga stycket från början till slut har inte varit målet under arbetets gång men en noggrann studie av alla tekniska svårigheter är ett måste när det kommer till att få musiken att flöda. Jag tror att all musik behöver svänga. Finns ett flöde i musiken dras man med i den som lyssnare. Först då kommer man kunna ta till sig av melodin, harmoniken, texten och alla andra intryck man får. Detta handlar helt och hållet om tajming. Jag har länge undrat vad det är som stundtals får Rossinis musik att briljera särskilt mycket. Nu har jag förstått att det är just svänget i musiken som lyfter den över skyarna. Rossinis musik kan vara full av energi och uttryck men det är upp till musikerna och sångarna att blåsa liv i den. Man måste vara beredd på att kunna sjunga i det tempo som anges och samtidigt känna ett lugn. Men Bel-canto handlar så mycket om flexibilitet att man också måste kunna ge och ta av tempot. En förhållningston på en speciell stavelse kanske bör hållas ut en aning med ett *tenuto* för att man verkligen ska hitta känslan i musiken. Hur bra slutresultatet blir beror därför till stor del på instuderingen. Genom detta arbete har jag tagit mig några steg närmare mitt mål att bli specialist på Rossini.

Nyckelord: Rossini, opera, operahistoria, sångteknik, klassisk sång, bel canto

# Innehållsförteckning

<b>1</b>	<b>Inledning och syfte</b> .....	<b>1</b>
1.1	Varför Rossini? .....	1
1.2	Om Rossini .....	1
1.3	Varför Languir per una bella? .....	3
<b>2</b>	<b>Metod</b> .....	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>Bel canto</b> .....	<b>4</b>
3.1	Vad är Bel canto? .....	4
3.2	Vad innebär tekniken? .....	5
<b>4</b>	<b>Om mig och min sångröst</b> .....	<b>6</b>
<b>5</b>	<b>Analys av stycket</b> .....	<b>7</b>
5.1	Del 1 – Andante .....	7
5.2	Del 2 – Allegro .....	9
5.3	Del 3 – Allegro repris .....	12
<b>6</b>	<b>Slutsatser och lärdomar</b> .....	<b>16</b>
6.1	Resultat .....	16
6.2	Diskussion .....	16
<b>7</b>	<b>Referenser</b> .....	<b>17</b>

# 1. Inledning och syfte

## 1.1 Varför Rossini?

Jag har valt att analysera och studera Rossinis musik med hjälp av arian "Languir per una bella" ur *L'italiana in Algeri* (1813). Rossinis musik är för mig fylld av liv och har möjligheter att beröra mig till skratt och tårar. Jag har många gånger sett hela operor av Rossini och lyssnat på utdrag ur dem, men jag har sällan funderat över vad det egentligen är i hans musik jag är så förtjust i. Den som har hört Rossinis musik känner förmodligen igen hans tonspråk och kan kanske tycka att all musik låter likadan. Faktum är att Rossini återanvände mycket av sitt material till andra verk. Det mest typiska jag har lagt märke till är slutkadenserna i allegro-partierna. Harmoniken gör en rundgång som med funktionsanalys beskrivs: tonika, subdominantsext, dominantkvartsext till dominantseptim. Man hittar den i nästan alla arior och ensemblenummer. Ofta hittar man även melodier och orkesterstämmor man sett och hört förut. Till och med hela Ouvertyrer återanvände Rossini till sin musik. Den stora anledningen till detta är att han var enormt produktiv under sin tonsättarkarriär och hade inte alltid varken tid eller anledning att uppfinna nya musikaliska metoder. Den välkända Ouvertyren till *Il Barbiere di Siviglia* (1816) är i själva verket hämtat ur två av hans tidigare operor *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) och *Aureliano in Palmira* (1813).

Jag har alltid tyckt om den sidan av Rossini. Kan bero på att människor ofta vill känna igen musik de lyssnar på eller i varje fall element ur den. Liksom moderna artister hittar sitt eget sound och bevarar, utvecklar eller lämnar det, gäller detsamma för klassiska kompositörer. Jag tycker också mycket om Rossini för att han sätter stora krav på sångarna. Snabba koloraturfraser, stort omfång, höga toner och flexibilitet i dynamik och tonhöjd, innebär att man måste behärska hela sin röst. Man kan nästan tänka sig att en sångare som sjunger Rossini är en sjukampare inom friidrott som hela tiden måste ha tillgång till alla sina färdigheter. Detta är gemensamt för hela Bel canto-stilen vilket jag kommer gå in mer på inom kort. Tekniskt svåra stycken får inte innebära att musiken och uttrycket kommer i kläm. Så hur kommer det sig då att denna musik kan vara så variationsrik, uttrycksfull och njutbar även då den oftast är sig lik? Som Bel canto-tenor utgör Rossinis musik större delen av repertoaren. Målet med arbetet är därför att göra en så noggrann och väsentlig analys av musiken som möjligt för att få kunskap och förståelse jag sedan kan bära med mig i framtiden.

## 1.2 Om Rossini

Rossini föddes 1792 i Pesaro. Hans mamma var sångerska och pappan var hornist och i hemmet fick han sin första musikundervisning. Rossini var extremt produktiv under sin yrkeskarriär och hann fullborda 38 operor innan det att han fyllde 38 år. Eftersom han skrev sin första opera 1806 under sin utbildningstid på konservatoriet i Bologna innebär det att han skrev dessa 39 operor under sina 24 aktiva år som operatonsättare. En av

anledningarna till detta var att han, som jag tidigare nämnde, återanvände mycket material. Ibland bara delar av musiken som ett tema och ibland hela stora partier utan några ändringar. (Abraham 1983).

Rossini ägnade sig i stort sett enbart åt att skriva *opera buffa*. Buffa-operan har samband med *Comedia dell'arte*. Från början en komisk improvisationsteaterform från Venedig som spelades redan innan 1500-talet där varje pjäs innehåller samma karaktärer. Till exempel finns *Pantalone* som är en snål gammal man och *Alrequino* som är tjänare. I opera-buffan är dessa figurers stildrag ofta med men har andra namn och bakgrund. Man hittar fullt av karaktärsdrag ur *Comedia dell'arte* i Rossinis operor. Doktor Bartolo i *Barberaren i Sevilla* är en typisk Pantalone och Figaro är en typisk Arlequino. (Abraham 1983).

Opera *seria* har istället en mer seriös handling som bygger på antika dramer och handlar om gudar, hjältar, kungar och sagoväsen. Trots att den italienska operan hade bidragit till utvecklingen av komisk opera internationellt (tyskans *Singspiel* och franskans *Opera Comique*), var buffaoperan inte särskilt vanligt förekommande fram till 1800-talets början. Detta ändrades dock i och med Rossinis återupplivande av genren. (Auer 2011; Kjellberg 2007).

Den första av Rossinis operor att framföras var den andra operan han skrev. Året var 1810 och det var startskottet för hans karriär. Under de kommande tre åren producerade han 11 operor och den mest kända av dessa är *L'italiana in Algeri*. Rossini var då 21 år gammal. Vid denna tid var Rossini en väl etablerad kompositör hyllad i hela Italien. Ett par år senare hade hans mest framgångsrika opera premiär: *Il Barbiere Di Siviglia*, då Rossini var 24 år gammal. Han fick vid ett tillfälle möjlighet att träffa Beethoven som då berömde honom för succén och uppmanade honom att hålla sig uteslutande till komedi. Dock började Rossini övergå mer till från *buffa* till *seria*. Till dessa tragedier hör *Semiramide* (1823) som också var den sista han skrev på italienska. Mot slutet av sin karriär bodde Rossini i Paris och hans sista verk var *Guillaume Tell* (1829), vars ouvertyr tonsättaren oftast förknippas med. Detta var slutet på Rossinis karriär som operakompositör och resten av sitt liv ägnade han sig mest åt matlagning. Dock skrev han sitt sakrala verk *Stabat Mater* (1842) som fick stor uppmärksamhet och framgång. I övrigt skrev han mindre verk för privat bruk. Anledningen till att han drog sig tillbaka var helt enkelt att han tappade lusten att komponera. Han hade länge varit angelägen om att hans musik skulle bli uppskattad av kritiker och publik och han var dålig på att ta motgångar. Kanske berodde detta på hans rivstart i karriären som ung. (Abraham 1983).

Rossini satte en ny standard för den italienska operan. Det finns mönster i Rossinis kompositioner som sedan Vincenzo Bellini och Gaetano Donizetti följde. Mycket av detta på grund av Rossinis beundran för Mozart och Haydn. Hans första lärare i komposition och kontrapunkt Stanislao Mattei, gav honom smeknamnet *Il Tedescino* (den lille tysken) av denna anledning. (Abraham 1983).

### 1.3 Varför *Languir per una Bella*?

Jag har valt att jobba med en aria ur *L'italiana in Algeri* som jag tycker innehåller alla komponenter som är typiska för Rossini. Första gången jag hörde stycket var det tenoren Juan Diego Florez som sjöng. Innan det hade jag knappt hört Rossini mer än ouvertüren till *Guillaume Tell*. Jag hade aldrig tidigare hört en manlig röst så lyrisk och lätt och kände direkt hur musiken uppfyllde mig på ett sätt jag kan beskriva som självklar. Jag visste inte om att mitt *passaggio* låg nästan ett helt tonsteg högre än för de flesta tenorer och trodde det var något fel på mig som inte kunde sjunga lika fylligt i lägre register. Vad jag nu senare i utvecklingen har insett är att mina försök att låta mer i mellanläget gjorde det omöjligt att hitta min höjd. I och med detta stycke förstod jag vilka andra kvalitéer det fanns i en sångröst än stora breda toner. Redan då hade "Languir per una bella" betydelse för min utveckling och nu, fem år senare tar jag upp det för att återigen lära mig mer.

I kort handlar arian om Lindoro. En italienare och slav till Mustafà, kungen av Algeriet. Lindoro är förälskad i Isabella, som är kvar i Italien. Denna scen kommer tidigt i operan och han förklarar här hur han saknar henne och hur hans grymma öde plågar honom. Han vill men vågar inte hoppas på att få träffa henne igen. Mitt i denna misär berättar han att han kan vara lycklig bara av tanken på henne. Han sjunger att Isabella alltid kommer vara honom trogen i kärleken. Jag tolkar orden om att bara tanken på henne räcker för att göra honom lycklig bara är ett desperat försök att inte låta sig själv brytas ner totalt. Då detta är så pass tidigt i operan och man inte har så mycket bakgrund på Lindoro eller Isabella är syftet med denna aria att publiken ska få lära känna karaktären och förstå hans dilemma. Det är därför viktigt att man gör ett starkt intryck och är tydlig med vad man menar och vill förmedla.

## 2. Metod

Jag har valt att i analysen behandla tekniska svårigheter, musikaliska ställningstaganden och tankar var för sig. Jag börjar från början av stycket och arbetar mig igenom det successivt men kommer endast fördjupa mig i de fall som jag tycker är mest märkvärda. Annars skulle denna uppsats bli alldeles för lång. Ett tema som återkommer med samma text kommer inte få samma uppmärksamhet som de takter i vilka musiken sticker ut extra mycket. Då Rossini är en av de största Bel canto-kompositörerna har jag valt att också ha ett kort avsnitt om detta då jag tror att en del av frågorna kring variation och stilideal kommer att besvaras. I texten finns notexempel ur arian med för att lättare kunna beskriva detaljer. När ett stycke kräver så mycket förberedelse är det viktigt att öva korta partier av musiken var för sig innan man sätter ihop det hela. Observera att oktavnamnerna inte stämmer överens med notbilden. Tenorrösten klingar en oktav lägre än vad G-klaven anvisar såvida inte "8va bassa" står utskrivet. Texten är det första jag tar itu med när jag studerar in ett nytt stycke. Dels får man lättare en förståelse varför musiken låter som den gör, dels för att texten oftast är kompositörens främsta källa och för att den rent tekniskt kan hjälpa eller sätta käppar i hjulet beroende på hur ingående man har jobbat med den. När jag vet ordens betydelse kopplar jag ihop det med rytmen för att sedan få ett flöde i musiken som är

kopplat till texten. Det som händer annars är att det blir svårt att hålla ett bra legato och att vissa ord betonas fel eller att fraserna inte hänger ihop. Efter det är det ett bra tillfälle att gå igenom melodin. Anledningen till att jag tar det i denna ordning är för att hitta melodins riktningar och för att melodin blir lättare att sjunga då man vet hur texten faller in i den. Det sparar rösten och ger ett bättre slutresultat. Att hitta rätt karaktär på musiken är ett sätt att få liv i den och lyfta den från notbladet till något mer intressant. Jag försöker leta efter en energi som går ihop med texten, melodin och rytmen. När jag gått igenom dessa steg tittar jag på all övrig information jag kan hitta i notbilden. Dynamik, tempoförteckningar m.m. för att komma närmre Rossinis intentioner. Musiken i stycket upprepas ofta och jag kommer leta efter sätt att variera den stilen och hitta tekniska lösningar som jag behöver göra på ett sådant sätt att musiken låter så bra som möjligt.

### 3. Bel canto

Anledningen till att jag vill skriva om Bel Canto i denna uppsats är för att det är den sångstil som utgör Rossinis musik.

#### 3.1 Vad är Bel canto?

Bel canto är italienska och betyder vacker sång. Det många tror är att sångstilen utgör hela den klassiska sångtekniken och förekommer i all form av opera. Tekniken stämmer väl överens med dagens sångideal men själva Bel canto-eran pågick främst under 1600- och 1700-talet i Italien. Kompositörerna under denna tid skrev efter ett ideal som värdesatte skönsången mycket högt. En viktig person att nämna är kompositören och sångpedagogen Giulio Caccini (1545-1618) som skrev boken *Le nuove musiche* (1602). Under hans tid var frihet i musiken begränsad. Caccini ville ändra på det och ge sångaren mod att visa känslor genom mer frihet och uttrycksmöjligheter genom musiken. En typisk Bel canto företeelse förekom i *Da Capo*-arian, eller A-B-A arian som den också kallas. Da capo innebär repris på A-delen och under barocken krävde traditionen att man utsmyckade och varierade melodin när man återkom till A-delen. Allt för att förstärka uttrycket. (Auer 2011; Kjellberg 2007).

Under 1800-talet var operan den dominerande konstformen i Italien. Sångare hade länge haft högre status och stod ofta över kompositörer i hierarkin. Då framförandet av musiken alltid var viktigast och då operorna oftast skrevs med siktet på en uppsättning var det vanligt att sångaren fick lov att själv ändra i musiken och smycka ut kadenser som hon eller han ville. På liknande sätt fungerade det under 1800-talet. Tonsättarna hade nu börjat skriva ut var de tyckte att sångarna skulle breda ut sig mer, vara friare och var man skulle vara mer notbunden. Rossini, Donizetti och Bellini lät framhäva sångrösten som det ultimata instrumentet som skulle stå i fokus, vilket självklart satte allt högre krav på sångtekniken. I sångstämman står det ofta *À piacere* vilket betyder; efter behag. I instrumentstämorna står det istället *col canto* och där ska instrumentalisterna vara mer uppmärksamma på sångaren och följa dennes önskemål i tempo. Här är två exempel ur "Languir per una bella" där båda takterna avslutar en koloraturekvens. Exemplet står i

den följd de förekommer i stycket. När takten återkommer i exempel två har Rossini skrivit ut ett ornament som rubbar plusen och ackompanjemanget, i det här fallet pianisten, ska följa sångaren. Stycket är skrivet i 4/4-takt och i exempel två är 24 sextondelsnoter skrivna. Antingen kan man välja att sjunga takten i tempo och tänka den som en 6/4-takt, eller så gör man en friare rörelse, stannar av tempot och tar ut vissa toner mer än andra. Det är upp till interpreten och dirigenten att avgöra. (cf. notbild nedan).



Bel canto-operan vidareutvecklades efter Rossini med Bellini och Donizetti och kulminerar slutligen med Verdi. Därefter övergick den till *verismo*-operan med främst Pietro Mascagnis opera *Cavalleria Rusticana* som hade premiär i Rom 1890. (Auer 2011; Kjellberg 2007)

### 3.2 Vad innebär tekniken?

Bel canto-teknikens främsta mål är att framhäva sångröstens vackraste kvalitet och att få musiken att låta lättsjungen. Självklart krävs det många år av träning för att bemästra tekniken och då sångarens instrument sitter i kroppen är det viktigt att öva på ett skonsamt sätt. Man kan inte byta ut sina stämband. All typ av skräck och nervositet utmynnar i spänningar och dessa spänningar hämmar ofta sångarens viktigaste förmåga; andningen. Under barocken var idealet att förmedla texten så tydligt som möjligt. Retoriken i musiken krävde att vissa ord betonades mer än andra och egaliserad klang var inte alltid att föredra. I det avseendet skiljer sig Bel canto-stilen sig från barocken. Ett av nyckelorden inom Bel canto är *legato* och för att uppnå det krävs en väl balanserad och naturlig andning. Även goda instrumentalister andas med musiken för att hitta en organisk frasering och musikaliskt flöde. Att hitta rätt andningspauser i musiken är en viktig del i inlärningsprocessen. Tonsättare av Rossinis kvalitet som har stor förståelse för sångrösten skriver ofta musiken på ett sätt så att andningen sker naturligt. Dock vet Rossini också om vad som är på gränsen till omöjligt och tycker om att ge sångaren en utmaning. Sångteknik är någonting väldigt personligt och man kan aldrig bli helt fullärd. Bel canto-tekniken är därför för mig inte bara en teknik utan mer en metod att följa och utforska livet ut.

Det finns en rad tekniker som är typiska för Bel canto och som en god sångare måste behärska. I "Languir per una bella" kommer jag att behöva genomföra allihop.

**Legato**- att sjunga alla noter bundna är standard för all klassisk sång och det kommer ur Bel canto-traditionen. Ska man sjunga *staccato* står det alltid utskrivet i noterna.

**Messa di voce**- att kunna sjunga från piano till forte och tillbaka på samma ton.



**Mezza voce**- betyder halvröst. Man har inte samma täta stämbandsslutning och kan därför bara sjunga svaga nyanser. Detta är ofta det vanliga sångsättet för nybörjare. Men att kunna behärska tekniken är viktigt för det finns kvalitéer där som man kan utnyttja.

**Koloratur**- att sjunga snabba fraser kräver bra andningskontroll. Jag kommer gå in mycket på detta senare.

**Portamento**- att binda två olika toner med en mjuk glidning är typisk för stilen.

## 4. Om mig och min sångröst

Jag är tenor i ett av de mest lyriska och högsta facken för den manliga rösten. Mitt omfång går från stora A till någonstans kring  $ess^2$ . Däremellan delar jag in min röst i tre lägen. Mitt lägsta läge går upp till lilla g och här brukar jag sällan sjunga. Mellanläget börjar vid lilla g och sträcker sig upp till  $ass^1$ . Detta register utgör större delen av min repertoar och det är också här det är lättast att sjunga. Risker när det är lätt är att man slarvar med tekniken och ett stort fel många gör är att de lägger mest fokus på höjdtoner, när det i själva verket är i mellanläget man lägger grunden för både sitt högre och lägre register. Mitt högsta läge börjar på  $a^1$  och sträcker sig upp till runt  $ess^2$ . När man sjunger musik av Rossini behöver man enkelt ha tillgång till sitt övre register, inte minst i "Languir per una bella".

Jag började som rocksångare år 2004 när jag gick i nionde klass i grundskolan. På den tiden visste jag knappt någonting om opera och hade ingen aning om att jag tio år senare skulle ta kandidatexamen i klassisk sång på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Jag lyssnade på rockband som Deep Purple, Iron Maiden och Ronnie James Dio och fascinerades av sångarnas röster. Min dröm var att sjunga samma höga repertoar som dem men hade ingen aning om hur jag skulle gå tillväga. Jag gick på Södra Latins musiklinje inriktning sång i den afro-amerikanska genren men kände inte att den sångtekniken var vad jag var ute efter. Inte förrän våren 2009, ett år efter gymnasiet, hörde jag Luciano Pavarotti sjunga "Nessun Dorma" ur *Turandot* (1926) av Giacomo Puccini. Det var då jag fick upp intresset för opera och framförallt för den sångtekniken. Jag började ta sånglektioner i klassisk sång för att bli en bättre rocksångare men med tiden tog intresset för opera över och sedan dess har jag följt denna väg övertygad om att det är detta jag vill göra.

## 5. Analys av stycket

### 5.1 Del 1 – andante

I denna del sjunger Lindoro om Isabella. Han beskriver hur han plågas av att vara långt ifrån henne. Stämningen i musiken och karaktären jag försöker skapa är hopplöshet, oro och sorg. Det finns inslag av hopp också när jag sjunger "forse verrà il momento" (kanske kommer stunden). För att förmedla rätt känsla vill jag hålla mig till *mp* och utifrån det variera dynamiken med expansion och accenter. Jag vill ta ganska tvära kast mellan starkt och svagt för att uttrycka frustrationen men samtidigt vara noggrann med att hålla legatot och texten klar och tydlig. Ackompanjemanget är lugnt, mjukt och stillsamt för att sången ska höras klart och tydligt utan att behöva ta i för mycket. Det stora problemet rent tekniskt är här att *tessituran* är så pass hög. Lägsta tonen är lilla g och högsta är bess<sup>1</sup>. Däremellan rör man sig mestadels mellan ess<sup>1</sup> och ass<sup>1</sup>. Här nedan är första frasen:

LINDORO / L'italiano III. ingev.

Lan-guir, per u-na bel-la, e  
att längta efter sin älskade, och

staccato

Texten är viktig att behandla och studera enskilt för att sjunga *legato*. Överlag när det gäller sång och framförallt inom Bel canto är målet att sjunga så långa vokaler som möjligt d.v.s. att lägga konsonanterna så sent som möjligt innan nästa stavelse. I övergången "per una" kan man tänka att r:et först kommer på ess<sup>1</sup> istället för på f som det står i noterna (detta gäller främst när man sjunger på italienska. I tyskan vill man sätta om vokalerna med en lätt "kant" innan nästa ord). Kompositören och sångläraren Nicola Vaccai (1790-1848) har skrivit boken *Metodo pratico di canto* (1832) som består av tio stycken kallade "lektioner 1-10". Varje lektion i boken förser sångaren med de tekniker som krävs inom Bel canto och i varje stycke är texten, till skillnad från normala fall, skriven på ett sätt som ger en förståelse för hur den ska behandlas i musiken. T. ex. ordet "Languir" skulle skrivas "La-nguir" istället för "Lan-guir" som den står i notexemplet ovan. För Rossini är det självklart att orden faller enligt Vaccai när man uttalar dem och man skriver alltid ut texten som stavelserna anvisar men det är en bra metod för att få ett bättre *legato* som resultat. (Vaccai 1942).

Eftersom mitt *primo passaggio* börjar på tonen ess<sup>1</sup> och musiken kretsar så pass mycket runt den, är det viktigt att jag vet var jag befinner mig i mitt register och vart melodin är på väg. Jag kan inte sjunga med för mycket massa på första tonen bess om jag sedan snabbt ska gå upp i mitt *passaggio*. På samma sätt kan jag inte ta i för mycket på c<sup>1</sup> i tredje takten.

Därför är det också viktigt att tänka på var frasen slutar. Hela vägen fram till *ess*<sup>1</sup> på stavelsen "la" i tredje takten måste jag arbeta med stödet. Jag väljer att tänka hela frasen som en enda lång suck. Kommatecknet efteråt indikerar en andning och en ny tanke.

Nedan står noterna från takt 11 till 17.

Forse verrà il mo - men - to:   
 kanske kommer stunden  
 ma non lo spero ancor, forse verrà forse ver-rà ma non lo spero ancor: lan-   
 men jag bör inte hoppas, kanske kommer den men jag ska inte hoppas  
 a tempo  
 col canto  
 a tempo

Här sjunger Lindoro att stunden då han får träffa Isabella kanske kommer, men han vågar inte hoppas. Det här är det första tecknet på att han är hoppfull och det nya sidotemat i pianostämman väljer jag att tolka som hans tankar när de flyger omkring i hans huvud. Det är tvära kast mellan hans tankar i dessa takter. Först börjar han hoppas, sedan vågar han inte längre men överger inte tanken helt på fermaten. Nu följer två takter av mer recitativkänsla då det står *col canto* i pianostämman. Här sjunger han igen "kanske kommer stunden" två gånger i en uppåtgående sekvens. Han försöker tro på hoppet men förlorar det helt då han landar på tonikaparallellen i slutet på detta korta avsnitt. Vad jag inte riktigt förstår här är varför det inte istället står *a piacere* då pianot har paus ända fram till *a tempo* i nästkommande takt. Hur som helst är det meningen att pulsen ska stanna upp ett ögonblick här i ett uttrycksfullt syfte. Det är därför viktigt att man använder dessa två takter för att skapa så stor kontrast som möjligt till resten av andante-delen.

På slutet i notexemplet ovan ser man upptakten till repriserna på första temat. Här tar man med sig lärdomen från sidotemat och speglar detta. Rossini har varit väldigt sparsmakad med ändringar i repriserna. Harmoniskt är den väldigt lik men rytmiskt förändras den mot slutet i helkadensen. En melodisk skillnad är att de två 32-delsförslagen i melodin med orden "è il più" är borttagna i repriserna. Det skapar ett sextintervall som förstärker betydelsen av "en grymmare smärta finns inte". Dynamiken är inte förändrad enligt notbilden men efter att ha förlorat allt hopp väljer jag att backa tillbaka dynamiken en aning för att sedan kunna expandera vid sextsprånget jag nämnde.

Hela första delen av arian är uppbyggt som ett eget litet stycke i A B A-form. Det finns ett tydligt huvudtema och sidotema och i repriserna finns en del förändringar i melodin. Därför

är också första delen klart annorlunda än resten av stycket och Lindoro uttrycker andra känslor här än vad han gör i allegro-delen.

## 5.2 Del 2 – allegro

Nästa del av arian inleds distinkt i ett snabbt tempo av ett aggressivt och expressivt instrumentalt parti i c-moll, parallellt till andantedelens tonart. Lindoros insats kommer in tre takter senare med samma text som tidigare: "Forse verrà il momento". Återigen försöker han desperat få tillbaka hoppet om att få träffa Isabella men är här mer frustrerad. Eftersom pianot sätter tempot men sedan har paus i första sånginsatsen måste man tänka på att hålla i det. Texten på ettstrukna g är "rá il" på tre slag och risken blir att det låter som en diftong vilket gör texten svårare att uppfatta. Jag försöker alltid uttala inte bara hela meningar rätt utan också varje enskilt ord. Ordet "verrà" uttalas med betoningen på sista stavelsen och alltså är det viktigt att det är hörbart för lyssnaren. Jag väljer därför att göra vokalbytet till "il" på tredje slaget. För att inte det ska låta som att jag sätter om tonen när jag byter vokal försöker jag vara extra noga med legatot.



Nedan är den hittills svåraste frasen i stycket och det första höga c:et (c<sup>2</sup>).



Denna fras är svår av flera anledningar. Dels är omfånget en nona och dessutom ligger de högsta tonerna i en koloraturfras. Det innebär att övergången genom passagiot måste ske snabbt och obehindrat. Eftersom tonerna innan den högsta börjar med ett kvartsprång och därefter återvänder ner innan de kastar sig upp finns en risk att man sjunger för tungt på a<sup>1</sup> och på så vis gör det extra svårt att nå c<sup>2</sup> direkt efter.

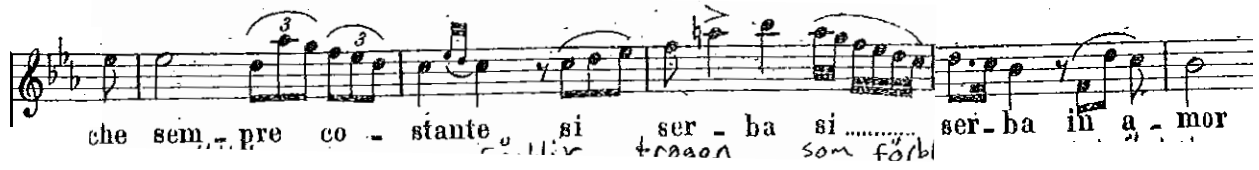
En vanlig utsmyckning av denna fras är att lägga till en fermat vid c<sup>2</sup>. Detta gör det lättare att få alla toner tydliga då de ligger i ett så pass högt läge. Givetvis måste man vara beredd på att sjunga som dirigenten önskar och jag har övat in båda varianterna.

Lindoro är kvar i samma uppgivna och förtvivlade sinnesstämning i nio takter till fram till en halvkadens som avslutar denna del på ett B<sup>b</sup>-durackord. Därmed börjar ett instrumentalt förspel med ett nytt tema i E<sup>b</sup>-dur. Detta är den sista delen av stycket men

också den längsta. Musiken är munter, fortfarande *allegro* och texten betyder: "mitt i dessa plågor är min själ glad och min själ blir lugn bara jag tänker på henne, som alltid kommer vara trogen i kärleken". Samma text upprepas ett flertal gånger och jag behöver ge den fler undertexter för att göra den intressant och höja angelägenhetsgraden. Finns det ingen konflikt finns det heller ingenting att säga. Därför vill jag inte tänka att det Lindoro säger enbart är att han naivt tror att hon för alltid kommer vara honom trogen. Det måste finnas ett tvivel någonstans som han måste tampas emot. Då finns det ett flertal olika handlingar han kan ta till som vädjan, anklagelse och sin inre övertygelse.



Det här är det tema som utgör större delen av stycket. Omfånget rör sig fortfarande mellan lilla- och ettstrukna bessel men nu med högre *tessitura* överlag. Ackompanjemanget har större plats här och för att sången ska klinga och fortfarande utgöra huvudstämman har Rossini dels skrivit den i *leggiero*-tenorens bäst klingande läge och dessutom givit ackompanjemanget dynamiken *pianissimo*. I en del inspelningar jag hört sjunger även solisten detta avsnitt i en svag dynamik. Jag tror det kan vara ett klangideal många lyriska röster försöker eftersträva eller så är det ett beslut dirigenten har tagit. Hur som helst är det ett konstnärligt beslut och på så vis finns inga "rätt" eller "fel". Eftersom det inte står i sångstämman att man ska sjunga svagt sjunger jag ut med full röst. Det gör det också lättare att undvika tendenser till *mezza voce* (se sid. 6), vilket skulle göra det svårare att sjunga accenten som står utskrivet i sista takten i exemplet ovan på ordet "pene". *Mezza voce* kan också göra att man läcker ut onödig luft genom stämbanden vilket dels är slitsamt men också en oekonomisk fördelning av luften man behöver då fraserna i denna del är längre än i början och kräver bättre andningsteknik.



I notbilden ovan går harmoniken över till parallellen c-moll och via dominantens dominant F7 vidare till B-b-dur med texten "amor". Här börjar en orgelpunkt över B-b som utmynnar i ett klimax jag valt att förstärka extra.

Över orgelpunkten sker en dialog mellan sångaren och orkestern med texten: "che sempre costante si serba in amor". Sången har inte längre samma framträdande roll som den haft tidigare men i slutet av kadensen tar den över när musiken plötsligt övergår till *a capella*. Detta är en tydlig höjdpunkt i arian när Lindoro uttrycker sin trogna kärlek till Isabella och hoppas att den fortfarande är besvarad. Även då texten är densamma som tidigare och

redan sagts flera gånger finns det mycket som tyder på att denna kadens är den största höjdpunkten i stycket. Dels på grund av orgelpunkten på dominanten i nio takter som upplöses i en kadens i *a capella*. Dels för att det gyllene snittet förekommer här. (Visserligen mitt i allegro-delen men med hela arian inräknad sker detta lite drygt 2/3-delar genom stycket). Dessutom börjar repriserna på allegro-delen efter denna kadens och det är viktigt att något nytt har förmedlats som man sedan kan bearbeta genom repriserna.

Jag vill därför göra något extra med kadensen. Innan melodin stegvis går ner en oktav från  $bess^1$  vill jag lägga in en kort slinga upp till  $ess^2$  som sedan faller ner igen. På grund av dessa extra toner känner jag att de kromatiska tonstegen runt  $a^1$  känns överflödiga och anser att den lilla septimen i  $B \flat$ -durackordet framgår tydligare utan kromatiken. Jag tar ett nytt andetag innan jag sjunger den sista tonen i skalan med texten "con", då den är en upptakt och tillhör nästkommande avsnitt. Att gå hela skalan ner till lilla  $bess$  innan man sätter om samma ton skulle inte tillföra något till det musikaliska flödet. Det är viktigt när tempot bromsar in eller stannat upp att man behåller spänningen i musiken. En paus kan vara uttrycksfull om tonerna omkring den har en spännande relation till varandra.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is in B-flat major and 2/3 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics "co - stan - te si ser - ba in a -" and the piano accompaniment. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics "- mor ... a piacere 10 ... con -" and the piano accompaniment. The piano part includes a triplet in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is marked with "f" and "a piacere".

### 5.3 Del 3 - Allegro repris

I repriserna av allegro-delen finns många förändringar i melodin redan utskrivna. Det finns därför ingen större anledning att lägga till något eller ändra bara för att skapa mer variation. Såvida man inte av tekniska skäl behöver göra några ändringar tycker jag att det är mer värdefullt att ta vara på de som tonsättaren själv har valt. Jag har hört flertalet inspelningar med alla möjliga varianter. En del sjunger nästan helt enligt notbilden, vissa följer den till viss del men lämnar resten som det var innan repriserna och somliga gör inte alls som det står utan gör om musiken så den låter som från en annan aria. Oavsett vad de gör på inspelningarna antar jag att de använder Rossinis variationer endast som förslag och underlag för egna improvisationer. Den som sjungit stycket många gånger tidigare har kanske lust att hitta nya varianter och ständigt söka efter nya och starkare uttryck medan den som sjunger stycket för första gången kanske inte gör några utsmyckningar alls eller gör som noterna anvisar. Jag kommer gå mer efter det sistnämnda alternativet då jag redan gjort en del ändringar tidigare i stycket.

När Lindoro sjunger denna aria är han ensam och i sitt dilemma tar han itu med problemen själv och tampas mot sina tvivel. Någoting måste därför ha hänt i Lindoros huvud nu när repriserna börjar för att den ska ha något som helst betydelse och syfte. Om han först var osäker och försökte intala sig själv om att Isabella fortfarande kommer vara honom trogen är han nu övertygad om att det är sant. Även om det kanske bara är för stunden. Han finner därför tillfredsställelse i detta och uppfylls av en glädje som nästan får honom att skratta.

Ofta när man vill uttrycka en sådan eufori är det vanligt att kroppens inre höga tempo påverkar både musiken och tekniken negativt. Det behöver inte alltid vara fallet och att ha ett inre högt tempo kan vara mycket värdefullt. Men vad jag länge har övat på är att kunna skilja på mentala och fysiska tillstånd. Andningen behöver nämligen inte öka för att man har ett högt inre tempo. Som jag flera gånger tidigare nämnt är just andningen det viktigaste för en sångare och det är därför extra viktigt att lägga mycket fokus på var man hinner andas och att man kan se framför sig hur länge en fras ska pågå. Med inre tempo menar jag en angelägenhet och energi vars intensitet varierar beroende på vilket sinnestillstånd man befinner sig i.

Detta ger uttryck till kommande fras, som också är en av de svåraste i stycket.



När jag övade in denna fras började jag först i ett lugnt tempo med pianot till hjälp. Jag spelade sekvensen så många gånger att jag kunde den utantill utan att ens någon gång sjungit den innan. På så vis sparade jag både tankekraft och röst och kunde bryta ner uppgiften i mindre delar. Efter det letade jag efter de toner som var ledande och kunde fungera som grundpelare i frasen, nämligen den första tonen i varje balk. Det gjorde att jag

hela tiden visste var i musiken jag befann mig. För att sedan börja arbeta in tonerna i kroppen var jag tvungen att börja sjunga. Därför valde jag att använda en "ng"-position med tungan vilket gjorde det mindre slitsamt att sjunga. Alla nasala konsonanter ger en mjuk ansats på stämbanden. Ytterligare ett knep jag lärt mig är att man kan ändra om i rytmiseringen och betona olika toner med hjälp av punkteringar. Den metoden är till för att lära kroppen hur tonerna känns i förhållande till varandra så att den sedan är beredd när man ökar tempot och sjunger som det står i noterna.

Vad som gör frasen särskilt svår är att den är lång och sträcker sig över en oktav, till större delen i ett högt läge. Det positiva med detta läget är att det krävs en jämn luftström för att stämbanden ska sluta tätt och att samma jämna luftström är viktig för att koloraturerna ska fungera. Så fort andningen rubbas det minsta blir genast underdelningarna "ryckiga" och ojämma. Därför jobbar jag mycket med att sjunga tonerna så avspänt som möjligt i ett långsamt tempo. Man märker snabbt om någon ton känns ansträngd. Det är också därför koloraturer alltid är svårast i ansträngande lägen som till exempel på höjden. De två lägsta tonerna på lilla g är också viktiga att ha under kontroll. Om man försöker ta fram dem genom att betona eller försöka pressa fram dem kommer det lägga på extra stämbandsmassa, vilket sedan blir svårt att göra sig av med och som tynger ner rösten. Det tog ett tag för mig att inse att jag gjorde det misstaget. Man kan lätt tänka att det låter mer egaliserat om toner som normalt inte klingar så väl betonas extra men det enda som händer då är att det både låter och blir mer ansträngande. Lyckligtvis ligger dessa två låga toner på obetonade taktslag och behöver inte framhävas särskilt mycket.

Direkt efter detta kommer den takt jag visade tidigare i uppsatsen då jag jämförde den med en liknande som hade fler ornament:

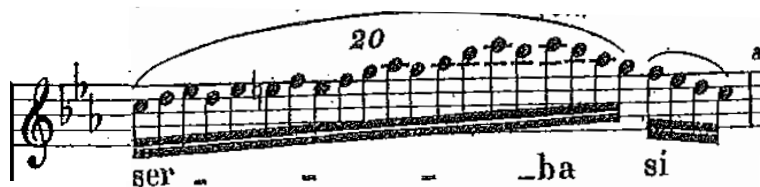


Första slaget i takten är betonat av pianot/orkestern och resten är à capella. Det jag tycker är svårast här är att hålla i tempot genom alla koloraturer utan att få hjälp av ackompanjatören. Dessutom är det en hel del kromatik som gör det ännu svårare att få varje ton pregnant och att det inte blir några tendenser till glissando mellan tonerna. För att lyckas hålla tempot så att koloraturen känns organisk grupperar jag alla 16 toner i två delar där varje del är en hållpunkt i takten som jag kan förhålla mig till. Istället för att använda metronom går jag istället runt i rummet och varje steg tar jag på första och tredje slaget i takten. På så vis känner jag tempot i kroppen och kan sedan känna ett lugn under själva framförandet. Om stycket går långsammare är det bättre att underdela på kortare notvärden, t.ex. på varje slag i en fyrtakt. Men eftersom tempot är allegro och koloraturerna



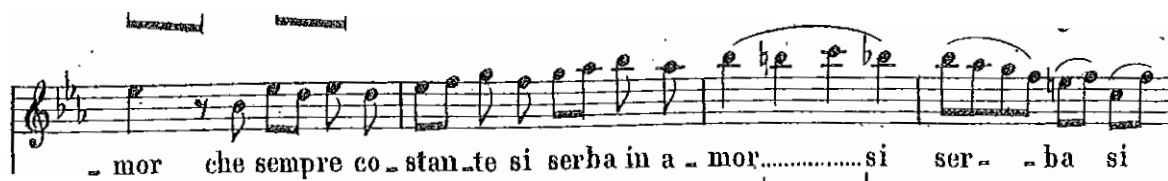
kan vara stressande, väljer jag att känna bara två underdelningar i takten. Reslutatet blir behagligare för både sångaren och lyssnaren.

Nu återkommer samma avsnitt en gång till så vi hoppar direkt fram till den mer utdragna och utsmyckade varianten av föregående takt.



I pianostämman står bara en fermat på andra slaget och ingenting indikerar egentligen att tempot ska stanna av hela takten ut utom i nästföljande takt då det står *a tempo*. Som tidigare nämnts är det möjligt att sjunga takten i tempo bara man lägger till två fjärdedelar. Men allt står under samma balk och legato-båge fram till de sista fyra 16-delarna. Därför vill jag skilja dessa två notgrupper åt och ta ut svängarna i den första så mycket det går. Den andra balken använder jag senare för att återgå till tempot och visa ackompanjatören att jag är färdig med kadensen och redo att fortsätta med stycket. Jag väljer att landa på första tonen i takten innan jag successivt ökar tempot allteftersom tonhöjden ökar. När jag når det andra höga c:et uppnår frasen sin höjdpunkt och på den tonen har jag lagt till en fermat. Därefter går jag långsamt stegvis ner till g<sup>1</sup> innan jag tar ny andning och återvänder till tempot med texten "si".

I nästkommande takter ligger melodin nästan enbart i- och över mitt *passaggio*.



När jag närmar mig dessa takter påminner jag mig om att arbeta ner i kroppen ju högre upp jag går. Notbilden kan lätt se skrämmande ut och det kan verka motsägelsefullt att tänka ner när tonhöjden går upp men för varje rörelse finns en motrörelse. Vad som händer när man strävar uppåt är att man förlorar kontakten med stödet och på så sätt stänger av större delen av den kraft som behövs för att hålla luftströmmen jämn. När stödet är med kan struphuvudet arbeta fritt, stämbanden sluter tätt och övergången genom *passaggio* sker naturligt.

Efter att denna sekvens upprepats två gånger övergår musiken till slutkadenserna. Här använder Rossini samma kadens som beskrivits tidigare och avslutar arian pampigt. På den sista höjdtönen över dominantseptimackordet lägger jag till en fermat för att förstärka uttrycket. Därefter binder jag ihop *bess*<sup>1</sup> och sluttonen på *ess*<sup>1</sup> med ett stilenligt *portamento* (se sid. 6) mellan stavelserna "ba in". Se notexemplet nedan:

L  
mor si serba in amor si serba in amor si serba in a...mor.

## 6. Slutsatser och lärdomar

### 6.1 Resultat

Jag är nöjd med vad jag lärt mig av detta arbete. Att jag har utvecklats vokalt är en del av det hela men också förståelsen för hur väl en instudering kan göras. Det finns fortfarande ett antal aspekter jag kan utveckla och finlipa men samtidigt kan jag se att detta arbete sammanfattar mycket av vad jag lärt mig på KMH. Det har varit kul att få prova och reflektera över de musikaliska möjligheter man blir lämnad med som interpret. Vad jag bär med mig av detta är att ju mer man lär sig desto mer inser man vad man inte kan. Det är en skrämmande och spännande tanke att man aldrig kan uppnå perfektion. Men ser man endast till detta projekt och i vilket syfte jag valde detta material att arbeta med, känner jag mig nöjd. Jag har en större stilkänsla för Rossinis musik och Bel canto som helhet och har nu börjat specialisera mig på denna typ av repertoar.

Vad jag hade kunnat göra bättre är att ha påbörjat instuderingen tidigare så att jag haft mer tid på mig att låta kunskaperna och erfarenheterna sjunka in mer innan inspelningen. Jag tror att jag kommer känna mig tryggare med att sjunga denna aria om jag lägger den åt sidan ett par månader och sedan tar upp den igen.

### 6.2 Diskussion

Precis som jag hoppats på och förutsett har arbetet med "Languir per una bella" varit en utmaning. Tekniskt sett har arian verkligen varit något utöver det vanliga. Samtidigt som jag märker att en omfattande och grundlig instudering av stycket gör det mycket enklare än vad jag hade trott. Jag har alltid fått lära mig att stödet och andningen är det viktigaste för sångare och jag trodde jag hade förstått det redan innan jag började jobba med detta stycke. Det visade sig att jag hade fel. Mycket av den repertoar jag sjungit tidigare har varit möjlig att genomföra även med slarvfel men i "Languir per una bella" fungerar inte det. Denna musik är så pass extrem i det avseendet att man tydligt märker om något inte fungerar som det ska. Utsätter man sig inte för provningar och testar sina gränser förstår man inte i samma utsträckning hur viktig andningen och tekniken verkligen är. Därför är jag glad att jag antagit denna utmaning så att jag förstår vilka krafter kroppen faktiskt besitter. Detta är också bara en aria ur en hel roll och ser man det ifrån ett sådant perspektiv inser man ännu mer att sångarens bästa vän är stödet.

# Referenser

## Partitur

Rossini, G., Parenti, M., Anelli, A. (1978) *L'italiana in Algeri - canto e pianoforte*. Milan: Ricordi.

Vaccai, Nicola (1942) *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Frankfurt: Edition Peters.

## Litteratur

Abraham, Gerald (1983) *The New Oxford History of Music - The Age of Beethoven, Volume VIII*. London: Oxford University Press.

Auer, Agnes (2011) *Varför Bel canto?* [Examensarbete 120 hp, HT 2011]. Stockholm: Ersta Sköndal Högskola.

Kjellberg, Erik [red.] (2007) *Natur & Kulturs Musikhistoria, andra utgåvan*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.