

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

2013/14

Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Incca Rasmusson

Examinator: Peter Berlind Carlson

Erik Rosenius

# **La vendetta**

hämnad, opera och dess tolkningsmöjligheter

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

Detta är en uppsats om arian "La vendetta", ur operan "Figaros bröllop" av Wolfgang Amadeus Mozart. Jag undersöker bakgrundsfakta om arian, dess sammanhang i operan och tiden i vilken den komponerades. Här visas också vilka likheter och skillnader denna aria har jämfört med andra basarior. Framförallt har jag studerat hur samma musik kan passa lika bra för olika sceniska tolkningar. Jag presenterar därför min egen tolkning av arian och undersöker vad man kan göra annorlunda beroende på sammanhang.

[Nyckelord:] La vendetta, Figaros bröllop, W. A. Mozart, opera, musikdramatik, bas, aria, klassisk sång.

# Innehållsförteckning

Sammanfattning .....	ii
1 Inledning och bakgrund.....	4
1.1 Textens Bakgrund .....	4
1.1.1 Bakgrundsfakta .....	5
1.1.2 Röstfack .....	5
1.1.3 Basfackets karaktärer .....	6
1.2 Syfte .....	7
2 Metod .....	8
3 Analys.....	9
3.1 Handlingen .....	9
3.2 Musikteoretisk analys .....	10
3.3 Musikaliska tolkningar.....	12
3.4 Sceniska tolkningar .....	13
4 Slutsatser .....	15
Referenser.....	17

# 1 Inledning och bakgrund

I denna text har jag valt att analysera arian ”La vendetta” ur operan ”Figaros bröllop” av Wolfgang Amadeus Mozart utifrån ett musikaliskt och teatralt perspektiv, då jag upplever dessa delar likvärdiga inom operagenren.

## 1.1 Textens Bakgrund

Jag har valt ”La vendetta” eftersom jag själv har studerat in arian relativt nyligen och kommer ha den på min repertoar hela livet. Därför kan denna analys förhoppningsvis ge insikter på ett mer djupgående plan och göra framförandet än mer innehållsrikt för åskådaren.

Musikaliska begrepp som är värdefulla att känna till i samband med läsningen:

”Opera buffa” (komisk opera) är en form av opera i vardaglig stil som utvecklades på 1700-talet och har vissa likheter med farspjäser. ”Romanser”, det svenska begreppet för sånger skrivna för klassiskt skolade röster utan att vara opera. Motsvarande begrepp internationellt är ”Lieder”. Harmonisk rytm är hastigheten med vilken man byter ackord i ett musikstycke.

Anledningen till att jag började sjunga ”La vendetta” har sin grund i att jag ursprungligen letade efter arior och romanser för att sätta ihop ett bra och välbalanserat program inför de antagningsprov jag har genomfört under våren 2014. Operahögskolorna runt om i Norden ställer i princip samma krav på vad du bör sjunga vid deras prov och då är något av W. A. Mozart ofta med på listan. Som den skickliga musikdramatiker Mozart var kan man visa upp många färdigheter, såväl musikaliskt som teatralt, inom ramen för någon av hans arior. ”La vendetta” är inget undantag och den visade sig passa bra för min röst, vilket gjorde att jag snabbt valde ut den som en av mina favoriter och sjöng den på alla antagningsprov jag tog mig för.

### 1.1.1 Bakgrundsfakta

Här följer bakgrundsinformation om operans tonsättare, W. A. Mozart och konkreta fakta kring operan.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) föddes i Salzburg och var son till violinisten och kompositören Leopold Mozart (1719-1787) och Anna Maria Pertl (1720-1778). Wolfgang uppfostrades musikaliskt av sin far och han började musicera, konserter och komponera som mycket ung. Trots sitt korta liv hann han producera mer musik än de flesta kompositörer gör under en lång livstid. Mozart anses ha varit ett musikaliskt underbarn och en av de absolut största kompositörerna någonsin. Inom operagenren kombinerade han med skicklighet den italienska sångtraditionen med den tyska komiken, vilket resulterade i några av världens mest kända och spelade operor. ”Operorna visar hans fina känsla för psykologi, inte minst för erotiska nyanser av ömhet, sensualism och svartsjuka. Särskilt buffaoperan med dess brokiga persongalleri och växlingsrika handling gav Mozart möjlighet att utveckla hela rörligheten och värmen i sitt musikaliska temperament.” (Schuback 2007, s. 330)

Operan ”Le Nozze di Figaro, ossia la folle giornata” K. 492 (Figaros bröllop, eller den galna dagen) skrevs 1786. Det italienska librettot är skrivet av Lorenzo da Ponte efter en komisk pjäs av Pierre Beaumarchais ”La folle journée, ou le Mariage de Figaro” 1784. Detta var det första av Mozarts tre opera-samarbeten med da Ponte. Verket räknas till de ”italienska buffaoperorna” och är en av de operor som hade tydlig riktning in i framtiden både musikaliskt och teatralt. ”Den italienska buffan kulminerade på 1780-talet samtidigt som dess ramar sprängdes i Mozarts banbrytande operor: *Figaros bröllop*, *Don Giovanni* och *Così fan tutte*.” (Kjellberg 2007, s. 387) Den förstnämnda hade premiär på Burgteatern i Wien den första maj 1786 och dirigerades då av kompositören själv.

### 1.1.2 Röstfack

Röstfack har alltid spelat stor roll genom sångens och operans historia. I Sverige är systemet ganska enkelt att förstå då vi skiljer på facken uppifrån och ner: sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton och bas. Dock har det inte alltid sett ut så och utomlands läggs ofta stor vikt vid vilken typ av t.ex. sopran man efterfrågar till en viss roll. Vid den tiden man började benämna röster efter olika höjd och djup var det bara manliga röster som räknades (Stanley 1980). Traditionen med kastratsångare, d.v.s. sångare som blivit kastrerade för att behålla sin ljusa röst, var etablerad fram till 1900-talets början då den sista kastraten gick ur tiden. På så vis var även sångarskrået oerhört mansdominerat men fördelaktigt nog hade man också insett den kvinnliga röstens kapacitet och kvinnans plats på operascenen har varit ett faktum sedan 1600-talet, enligt Kjellberg (2007).

Klassiskt skolade röster delas idag in i två huvudgrupper: det seriösa facket och spel- och karaktärsfacket. Som bas finns det sedan generellt fyra fack man passas in i beroende på olika röstkvalitéer, enligt Legge (1990). Dessa fack innebär en viss palett av möjliga operaroller,

vilket gör det lättare att hitta liknande roller som den man förhoppningsvis redan passar bra för. Dirigenterna och regissörerna kan också ha nytta av detta då de vet mer specifikt vilken typ av röst och karaktär det är de söker efter när man sätter upp en ny opera.

### 1.1.3 Basfackets karaktärer

#### *Buffo-bas / Spelbas*

Omfång: E-f

Kvalitéer: Vokalt flexibel och möjlighet till olika uttryckssätt.

Karaktärstyp: Bra skådespelare med förmåga att göra många och varierade roller.

Typiska roller: Leporello (Don Giovanni), Bartolo (Barberaren i Sevilla).

#### *Tyngre buffo-bas / Spelbas*

Omfång: D-f

Kvalitéer: Voluminös stämma med stort omfång.

Karaktärstyp: Ståtlig gestalt som är en bra skådespelare och humoristisk gestaltare.

Typiska roller: Osmin (Enleveringen ur Seraljen), Gianni Schicchi (Gianni Schicchi).

#### *Bas-baryton / Karaktärsbas*

Omfång: E-f

Kvalitéer: Mörkare klangfärg och något mer dramatisk kvalitet i rösten än buffo-basens. Stort omfång och bra karaktäriseringsmöjligheter.

Karaktärstyp: Bra skådespelare med möjlighet till varierande roller.

Typiska roller: Figaro/Bartolo (Figaros bröllop), Masetto (Don Giovanni), Basilio (Barberaren i Sevilla).

#### *Basso-profondo / Seriös bas*

Omfång: C-f

Kvalitéer: Bra klang i de djupaste registren med mörk klangfärg.

Karaktärstyp: Imponerande och förtroendeingivande gestalt med intelligens och känslighet.

Typiska roller: Sarastro (Trollflöjten), Filippo (Don Carlos), Gremin (Eugene Onegin), Fiesco (Simon Boccanegra).

Fackindelningen är något som utvecklats i Tyskland och enligt min mening har systemet också starkast fäste där. Idag rör sig dock de flesta professionella sångare mellan dessa fack och gör roller ur hela basrepertoaren. Naturligtvis finns liknande tabeller för de andra röstfacken men jag valde att inte ta med de här eftersom jag fortsättningsvis kommer behandla en basaria.

Bartolos ”La vendetta” ingår här i facket *Bas-baryton / Karaktärsbas* och rollen görs ofta av äldre män och ställer vanligtvis högre krav på framställningen av karaktären än den vokala skönsången. I operalitteraturen står ofta de höga rösterna i fokus och det är således sopraner och tenorer som innehar huvudrollerna. Basarna har ofta biroller, viktiga, men sällan de

viktigaste. Ur det perspektivet är det ovanligt att Mozart skrev många av sina största och viktigaste roller för basar och barytoner, syftande på Figaro och Greven (Figaros bröllop), Don Giovanni och Leporello (Don Giovanni) och Osmin (Enleveringen ur Seraljen), enligt Köhn (1994). Därtill kommer de högkvalitativa partier som birollerna innehar, varav Bartolos ”La vendetta” är ett exempel. ”I Ole Anders Tandbergs nya iscensättning på Kungliga Operan står Johan Edholms begärsridne Figaro i centrum mer än annars i denna utpräglade ensembleopera...” (Nyström 2010).

## 1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att komma närmare arians ursprung och därigenom få möjligheten att göra andra tolkningar. Då krävs bättre förståelse för vem karaktären Bartolo är och varför han sjunger just det han gör. När man gått igenom det och närmat sig källan så noggrant som möjligt är det aktuellt att göra en egen tolkning. I denna text presenterar jag den tolkning jag gjort och hoppas kunna inspirera till andra tolkningar utan att på något sätt se min version som ett facit. Syftet är också att kunna applicera denna typ av analys på kommande stycken och roller jag studerar in.

## 2 Metod

För att hitta så mycket fakta som möjligt om W. A. Mozart, operan ”Figaros bröllop”, karaktären ”Doktor Bartolo” och hans aria ”La vendetta” har jag läst olika böcker, sökt på internet, sett olika versioner av föreställningen, pratat med andra sångare och lärare samt studerat olika notbilder.

Jag började söka i den ordning jag presenterade ämnena ovan för att gå från makroformat till mikroformat och då ha med så mycket information som möjligt från tidigare källor.

Sedan har jag övat in arian i övningsrummet åtskilliga timmar och däremellan sjungit den på lektioner med sångpedagoger, instuderingslärare och sceniska lärare. Första gången jag provade arian på konsert var vid en lunchkonsert i S:t Jacobs kyrka i Stockholm hösten 2013. Att prova sin repertoar på konserter innan man når det slutgiltiga målet för repertoaren (antagningsproven i mitt fall) anser jag vara av stor vikt. Man blir då uppmärksam på vad som fungerar eller inte fungerar när man är under viss stress och press. Bara att framföra sin repertoar flera gånger på konsert gör att man känner sig tryggare med musiken, vilket reducerar nervositeten. ”La vendetta” var bara en av många arior på min så kallade sökningsrepertoar och därför höll jag en konsert den 21 januari 2014 på Kungl. Musikhögskolan för att få tillfälle att sjunga alla ariorna inför publik. Sedan tog jag tillbaka stycket till övningsrummet och mina lärare och gick igenom det många gånger till innan det var dags för antagningsproven.

Under hösten gjorde jag också en analys av arian under musikteoristudierna vid Kungl. Musikhögskolan. Uppgiften fokuserade mycket på övergripande analyser, som tematiska analyser, harmoniska grundstrukturer och grafiska analyser av stycket man hade valt. Det inkluderades också en presentation av det skriftliga arbetet, vilket framförallt gav insikten om hur olika man kan analysera musik beroende på vilken utgångspunkt man har. Exempelvis kanske en pianist fokuserar mest på det harmoniska förloppet, en instrumentalist på de speltekniska aspekterna och en sångare på den sceniska funktionen i musiken.

## 3 Analys

Här följer en presentation av operan ”Figaros bröllop”, karaktären ”Doktor Bartolo” och arian ”La vendetta”. Därefter följer en analys av de två sistnämnda och sedan en beskrivning av den tolkning jag gjorde och varför jag gjorde den.

### 3.1 Handlingen

Bakgrunden till handlingen i ”Figaros bröllop” finner man i ”Barberaren i Sevilla”, vilket ursprungligen också är en pjäs av Beaumarchais men idag mest känd som en opera av Gioacchino Rossini. Publiksuccén pjäsen framkallade gjorde att Beaumarchais skrev ytterligare två pjäser som uppföljare till den första: ”Figaros bröllop” och ”Le mère coupable” (”Den skyldiga modern”). Den sistnämnda är tonsatt som opera av Darius Milhaud 1966 (op.412) men sällan uppförd.

En sammanfattning av ”Barberaren i Sevilla”: Greve Almaviva kommer till Sevilla för att han förälskat sig i Rosina, som bor där. Hon är myndling till doktor Bartolo som nu planerar att ta henne till hustru. Almaviva vill inte att Rosina ska välja honom för att han har gott om pengar utan vill se om det är äkta kärlek. Han förklarar sig därför till en fattig student och försöker få Rosinas uppmärksamhet. För att detta ska gå på bästa sätt får han hjälp av stadens barberare och allt-i-allo: livsnjutaren Figaro. Efter en rad komplikationer lyckas Almaviva och Rosina äntligen bli man och hustru och Bartolo blir dragen vid näsan.

I ”Figaros bröllop” har några år gått och Figaro har fått anställning hos greve Almaviva och grevinnan Rosina. Där jobbar också en kammarjungfru: Susanna. Det är med henne Figaro ska gifta sig denna dag. Bartolo och hans tjänarinna Marcellina kommer till herrgården för att delta i bröllopsfirandet men eftersom Bartolo har varit förbannad på Figaro i årtal för att han kränkt och lurat honom tidigare vill han göra allt för att sätta krokben för lustigkurrens giftermål. Det har visat sig att Figaro har en obetald skuld till Marcellina och enligt avtalet måste han gifta sig med henne om han inte betalar tillbaka. Hon ber Bartolo hjälpa henne med det juridiska, och det faktum att också han kommer få sin hämnd gör honom oerhört nöjd och exalterad. Han sjunger nu arian ”La vendetta”. Efter detta uppstår återigen en mängd komplikationer, greve Almaviva är mer intresserad av Susanna än sin egen fru och för att avslöja honom lurar grevinnan Rosina och Susanna honom. Det visar sig att Bartolo och Marcellina är föräldrar till Figaro och den gamla skulden glöms bort. I slutet får Figaro sin Susanna och alla är glada, även om Almaviva är den som blivit dragen vid näsan denna gång.

I ”Barberaren i Sevilla” är det doktor Bartolo som sitter med alla kort på hand och bara väntar på rätt tillfälle att lägga ut dem. Som doktor och förmyndare till Rosina är han utifrån sett en god och ansvarstagande man av hög klass, vilket innebär att han har en fasad som han absolut inte vill ska falla. När den trots allt gör det blir han förstås oerhört förolämpad och skymfad. Texten i arian ”La vendetta” gör publiken införstådd med att den som glömmer bort hån och förtal utan att hämnas, han är både feg och svag. För att kunna påpeka vissa aspekter följer här en sångbar översättning av texten från italienska till svenska (Hallqvist, 1979).

### A

La vendetta, oh, la vendetta  
È un piacer serbato ai saggi.

L'obbliar l'onte, l'oltraggi,

È bassezza, è ognor viltà.

Att få hämnas, ja, att få hämnas,  
vilket nöje det bereder  
varje verklig man av heder.  
Den som hånar och bedrar mig  
ska få veta var han har mig.  
Att förlåta är fegt och svagt!

### B

Coll'astuzia, coll'arguzia,  
Col giudizio, col criterio,  
Si potrebbe, il fatto è serio,  
Ma credete, si farà.  
Se tutto il codice dovessi volgere,  
Se tutto l'indice dovessi leggere,  
Con un equivoco, con un sinonimo,  
Qualche garbuglio si troverà.

Med logiken, och förtalet,  
juridiken, kapitalet,  
skall han fällas. En trasslig härva,  
men tro mig den löser jag.  
Om jag ska snoka i hundrade lagar  
och plugga förordningar nätter och dagar.  
Förvränga, citera och fräckt fabulera  
så ska jag dock vinna målet med glans.

### A – Återtagning

Tutta Siviglia conosce Bartolo,  
Il birbo Figaro vinto sarà.

Hela Sevilla känner herr Bartolo.  
Den skurken Figaro har ingen chans.

## 3.2 Musikteoretisk analys

Arian ”La vendetta” har, som många av Mozarts arior, en ABA-form:

A-delen takt 1-29

B-delen takt 30-72

Återtagning av A från takt 73 till slut.

Tonarten är D-dur, vilken hela A-delen befinner sig i. Tematiskt är arian uppbyggd av många mindre fragment som i de flesta fall bara uppträder en gång i arian. Nedan finns ett exempel på ett tema som bara infinner sig här för att sedan aldrig återkomma:

Notbild av ett av de teman som aldrig återkommer: (Larsen 1992 s.36).

Eftersom temana i denna aria är mycket individuella är det svårt att se en tydlig förändring i B-delen, annat än att musiken huvudsakligen går över i dominant-tonarten, A-dur, och att text och musik bearbetar tankeprocessen hos Bartolo. Återtagningen är sedan i triumferande stil och med mer säkerhet i uttrycket.

Lägger man ihop text och musik inser man att de generella regler som gäller musikaliskt för exempelvis en A-del också gäller textens A-del. De fyra första textfraserna (se den italienska texten), är de som rent musikaliskt är A-delen. Textligt presenteras här situationen för lyssnaren, precis som det musikaliska materialet presenteras. B-delen, vilket innefattar fras 5-12 (it), är en bearbetning av musiken samtidigt som vi får följa Bartolos tankar när han klurar ut hur han ska få alla argument på sin sida. Återtagningen, fras 13-14 (it), är en repris på A-delen men med det faktum att situationen och problemen nu ser ut att ha löst sig, vilket ger musiken en mer triumferande karaktär.

Tonalt håller sig A-delen och återtagningen nästan uteslutande i tonika-tonarten, D-dur, med vissa korta utvickningar i dominant-tonarten. A-delen kadenserar i A-dur och gör övergången till B-delen smidig och ganska obemärkt, rent tonalt. B-delen håller sig framförallt i dominant-tonarten, A-dur. I B-delen finner man också ett ackord som sticker ut i mängden. I takt 46 kommer det första  $E^7$  utan grundton med lågaltererad kvint (växeldominant). Ackordet skulle kunna leda åt flera olika håll och ger därför en otrygg/splittrad känsla, precis som texten antyder där: "il fatto è serio", ordagrant översatt: "fallet är allvarligt". Detta är ett ackord som vi ofta hittar i Mozarts musik. Här är det också tydligt betonat då hela takt 46 består av detta ackord som är orkestrerat på ett fylligt sätt som gör det omöjligt för åhöraren

att undgå. Dessutom upprepas både ackordet och texten tre gånger i följd, vilket gör att man mer eller mindre tvingas uppfatta detta budskap och man förstår vilken besatthet som överväldigar Bartolo i det här skedet.

treb - be, si po - treb - be, si po - treb - be. . . il fat - to è

se - rio, il fat - to è se - rio, il fat - to è se - rio.

Notbild: Takt nr tre i denna bild är takt 46 i arian och där uppträder den första växeldominanten: (Larsen 1992 s.38).

Den harmoniska rytmen, (d.v.s. med vilken hastighet ackordbyten sker), är genomgående ganska långsam i både A-del och återtagning. Däremot byts ackorden oftare i B-delen vilket också är en bidragande faktor till att jag ser den delen som ”den funderande och sökande delen”.

### 3.3 Musikaliska tolkningar

Ofta görs nytolkningar av operan och arian både regimässigt och vad gäller uppförandepraxis. Eftersom vi inte kan veta exakt hur uppförandet lät eller såg ut på Mozarts tid så ligger tolkningen öppen för den aktuella regissören. Det leder till att det egentligen inte finns en ”standardiserad version”, om man ser till regin. Musiken är däremot oförändrad mot originalet, om man förutsätter att utgåvorna inte har ändrats genom tryckfel och olika tolkningar av kompositörens originalskrift när man gjort nya utgåvor. I vissa andra arior har

det efter hand uppstått en viss ”praxis” vad det gäller att sjunga toner som inte är utskrivna men det gäller inte denna aria. Naturligtvis kan sångaren förhålla sig relativt fritt till tonmaterialet ändå, men någon etablerad ”praxis” i den meningen har alltså inte uppstått just här.

Under tiden jag har studerat in arian har jag kommit fram till att den är relativt lättsjungen. Harmoniken och tonaliteten är inte särskilt svårförstådd och man lär sig tonerna med rätt ord ganska snabbt. Det stora arbetet är i den här typen av musik är att alltid hålla den röda tråden och verkligen berätta historien för publiken. Då kommer också den teatrala delen av arian i fokus, vilket kanske inte är så förvånande eftersom den är hämtad ur en opera.

För att fullfölja mitt instuderingsarbete och utforma min tolkning har jag lyssnat på många olika inspelningar, varav jag fattat särskilt tycke för en, då jag anser att sångarens karaktär och version av arian är utformad så som jag själv skulle vilja göra den. Basen Ildebrando D'arcangelos sångsätt överensstämmer också med mina värderingar när det handlar om klang, dynamik och vokalt uttryck (D'Arcangelo 1994).

### 3.4 Sceniska tolkningar

Sceniskt finns det, som jag nämnt tidigare, ingen genomgående praxis. Däremot är operan komponerad i en 1700-talsmiljö och de flesta versioner av den utspelar sig också i denna tid, vilket gör att man kan anse att en 1700-talstolkning är den mest autentiska. Därför har jag lyssnat och tittat på bassångaren Kurt Moll i en uppsättning från Paris 1980 då han gör en standardversion av scenen, enligt min mening (Moll 1980).

Jag jobbade mycket med tolkningen av karaktären och scenen tillsammans med min lärare i scenframställning vid Kungl. Musikhögskolan, Rolf Christiansson, för att få fram ett bra resultat att använda vid antagningsproven. När vi utgick från mänskliga karaktärers motsvarighet i djurvärlden blev det tydligt att Bartolo skulle kunna vara någon form av ödla eller reptil, en fåfång ”överklasskaraktär” som föraktar det mesta och är oerhört självgod. Han älskar att se sig själv i spegeln och njuter av tanken att få sin välförtjänta hämnd. Precis som ödlan iakttar han noga och gör sedan snabba, små rörelser. Pjäsens som original springer ur *comedia dell'arte*-traditionen, en skådespelarteknik där alla rörelser är beräknade och oerhört tydliga. Ofta använder sig clowner av denna teknik för att vara trovärdiga i sitt överdrivna uttryck. Av den anledningen ansåg jag och min lärare att Bartolos patetiska karaktär framhävs än mer om man överdriver den. I begrepp som ”det går inte att spela över” och ”låt honom vara överdriven” skapade vi den Bartolo jag gjorde under mina antagningsprov. Eftersom scenen då var anpassad för provsjungningssammanhang så blev det inte möjligt att ha särskilt mycket rekvisita. Skjorta och kavaj kändes rätt med tanke på hans status. Även en liten bok i innerfickan fick vara med för att plockas fram vid avsnittet i B-delen där han sjunger om att han ska läsa alla regler och förordningar för att på något sätt vrida dem till sin egen vinning.

I Kungliga Operans senaste uppsättning av ”Figaros bröllop” utspelar sig handlingen i nutid. Tidsvalet är något man måste bestämma tidigt i regiprocessen då det spelar stor roll när man lägger resterande regi. Liksom i min tolkning bär Bartolo kostym men en skillnad är att Marcellina befinner sig på scen under hela arian i Kungliga Operans version. Regissören Ole Anders Tandberg har då valt att Bartolo ska få ett epilepsianfall i den del där jag själv valt att han tar fram den lilla boken. I fermaten som sedan uppstår innan återtagningen sätter Marcellina en spruta i den avsvimmade Bartolo, vilket gör att han vaknar direkt och blir ganska förtjust över att ha en kvinna sittande på sig.

Tillsammans med min sångpedagog Lennart Forsén, som gjorde rollen som Bartolo på Kungliga Operan senast, studerade jag in arian musikaliskt och la till några moment som gör tolkningen mer trovärdig, även om man snabbt inser att den typen av karaktär som Bartolo är knappast finns i verkligheten. Vi jobbade med frågor som hur man gör för att få fram dessa karaktärsdrag och samtidigt behålla sin sångteknik. Vissa fraser kan man t.ex. göra bitska och ”mellan tänderna” i sitt uttryck för att visa Bartolos frustration och förakt mot Figaro (och alla andra). Då är det viktigt att fortfarande behålla en öppning i halsen och bihålorna samt låta bli att spänna käken för att inte klämma fram ljudet mellan tänderna, utan sjunga ”som vanligt” men med i princip stängd mun. Något jag fick öva mycket på men antagligen kommer ha stor nytta av. Det sammanhållna, frustrerande uttrycket har också en motpol, nämligen det öppna triumferandet som framförallt blir märkbart i slutet av arian. Där jobbade jag mycket med att inte sjunga slut på mig själv redan i den första kadensen bara för att man äntligen får ge allt där. En insikt detta gett mig är att alltid ha en marginal vad det gäller dynamik. Då sjunger man på räntan och inte på kapitalet, som min sångpedagog Eva Larsson-Myrsten uttrycker det (personlig kommunikation, 4 februari 2014).

## 4 Slutsatser

Min slutsats är att denna aria som till synes handlar om hämnd blir en komedi i detta operasammanhang. Stycket fungerar lika bra i en situation när man gör ett antagningsprov som en del i helheten ”Figaros bröllop”. Jag menar att det är mycket praktiskt att arian kan göras på flera olika sätt sceniskt om man vill anamma den i andra föreställningar än ursprungsoperan, vilket ofta är fallet i utbildningssammanhang eller konserter med operainslag. Exempelvis kommer jag göra arian på våra sceniska föreställningar med sångklassen på Kungl. Musikhögskolan denna vår. I år kommer föreställningarna äga rum i Reaktorhallen, ett gammalt bergrum där man en gång tänkte bygga en kärnkraftsreaktor, på Kungl. Tekniska Högskolans område. Det är uppenbart att det ger helt andra möjligheter att tolka och iscensätta arian där än de förutsättningar jag haft när jag gjort den vid olika antagningsprov.

Jag anser att jag uppnått syftet med denna text: att komma närmare ursprungskällan till arian för att få mer förståelse kring den och kunna göra en egen, ny tolkning på bästa sätt. Jag har gjort detta genom att studera W. A. Mozart, operan ”Figaros bröllop”, karaktären ”Doktor Bartolo” och arian ”La vendetta”. Således kan jag nu göra fler tolkningar och passa in arian i olika konsertprogram och föreställningar. Arbetet med arian har också givit mig en bättre grund inför kommande studier av andra stycken och musikdramatiska verk.

Analysen har givit mig insikten att det inte finns några rätt eller fel vad det gäller arian och dess framställning. Allt beror på sammanhanget och sångarens, dirigentens eller ackompanjatörens och regissörens bild av arian och operan i sin helhet.

De sångtekniska förutsättningarna för att ta mig an arian har naturligtvis varit relevanta i sammanhanget. Det ligger många års övning bakom för att det ens skulle vara möjligt att börja jobba med arian, även om jag förstås har lärt mig mycket nytt av att sjunga ”La vendetta”. Små förändringar sker alltid i rösten vartefter man blir äldre, vilket gör att man också måste anpassa sången efter sin nuvarande ålder. Som 20-åring sjunger jag arian med de kvalitéer jag har som ung sångare, vilket ofta innefattar en stor mängd energi men kanske inte den kroppskontroll och vokala jämnhet som finns hos en 50-årig man. Han kan å andra sidan inte sjunga arian som jag och då är det upp till åhöraren att ha en åsikt om det ena är bättre eller sämre. Sedan spelar förstås den dagliga fysiska formen stor roll då tonerna kommer av sig själva vissa dagar och andra gånger måste man slita för att få igång instrumentet. Till sångarens fördel finns ofta en bra pedagog till hands som gör att man håller sin utvecklingskurva positiv och stadig.

Utan insikterna om arians ursprungssammanhang hade jag kanske fått en helt annan bild av musiken. Texten skulle t.ex. kunna tolkas som ett stort vredesutbrott eller liknande, utan något inslag av komik. Naturligtvis går det att sjunga arian så eftersom det inte finns några rätt eller fel, som jag nämnde tidigare. Dock bör man vara medveten om vilka alternativ man väljer och vilka man väljer bort. Att det är en ”opera buffa” arian är hämtad ur tror jag gör att de flesta tolkar den på ett komiskt sätt. Om scenen skulle framställts allvarligare hade det krävts att tonspråket varit mer dramatiskt, i min mening.

När antagningsproven nu är över har jag överblick över hela processen från okänd melodi till fullskalig operascen och hur mottagandet och utfallet blev efter de lyckade proven. Genom denna text har jag fått helt nya insikter om den aria som jag till viss del hade tröttnat på och jag hävdar att jag kommer ha nytta av denna kunskap hela mitt yrkesliv, även beträffande arbetet med andra arior. Rollen som Bartolo och arian ”La vendetta” står på standardrepertoaren i operahusen runt om i världen och denna analys har förhoppningsvis givit mig goda förutsättningar inför uppgiften att tolka hela rollen när den dagen kommer.

# Referenser

## Litteratur:

- Hallqvist, Britt G. (översättning) (1979). *Le nozze di Figaro: opera buffa i fyra akter* (Wolfgang Amadeus Mozart; italiensk text Lorenzo Da Ponte). Stockholm: Bonnier.
- Kjellberg, Erik (red.) (2007). "Mozart, Wolfgang Amadeus". *Natur och Kulturs Musikhistoria*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Köhn, Jeanette (1994). *Lyrisk eller lyriskdramatisk – det är frågan!* Examensarbete Stockholm: Kungl. Musikhögskolan.
- Larsen, Robert L. (red.) (1992). *Arias for bass*. New York: G. Schirmer.
- Legge, Anthony (1990). *The art of auditioning*. London: Rheingold Publishing.
- Nyström, Martin (2010-03-29). "Figaros bröllop på Kungliga Operan, Stockholm". *Dagens Nyheter*. Hämtad 2014-05-01 från:  
<http://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/figaros-brollop-pa-kungliga-operan-stockholm/>
- Sadie, Stanley (red.) (1980). "Opera". *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Schuback, Lars (2007). "Mozart, Wolfgang Amadeus". *Bonniers Musiklexikon*. Stockholm: Bonnier.

## Fonogram och multimedia:

- D'arcangelo, Ildebrando (1994). *Le nozze di Figaro*. Wien. Hämtad 2014-04-16 från:  
[https://play.spotify.com/track/1jDD14DtRVb7ldU85XnfHG?play=true&utm\\_source=open.spotify.com&utm\\_medium=open](https://play.spotify.com/track/1jDD14DtRVb7ldU85XnfHG?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open)
- Moll, Kurt (1980). *Le nozze di Figaro*. Paris. Hämtad 2014-04-16 från:  
<http://www.youtube.com/watch?v=va6EVm5dZfc>
- Tandberg, Ole Anders (regi) (2010). Mozart, Wolfgang Amadeus (kompositör) (1786). *Figaros Bröllop*. Uppförd i Stockholm, Kungliga Operan. (Sedd 2010-03-27).