

UNIVERSITETET I OSLO

La Putta che canta

SANG OG ESTETIKK I TIDLIG VENEZIANSK OPERA

INSTITUTT FOR MUSIKKVITENSKAP

HØST 2011

KATARINA I. D' AILHAUD DE BRISIS

Per gli onorabili Signori eruditi

Høyst ærede professorer, lektorer, adjunker og lærde lesere,

jeg presenterer her for Dere min avhandling om operasang i Venezia på 1640 – 1650-tallet. Vel vitende om det høye kunnskapsnivå Dere representerer på dette område, bøyer jeg meg i støvet for en slik visdom og integritet Dere utviser i det offentlige rom. Likevel drister jeg meg til å heve min ringe stemme og komme med noen tanker og ideer jeg har formulert underveis i arbeidet.

Materialet som finnes innenfor feltet veneziansk opera er så omfattende at jeg har sett meg nødt til å ta noen valg. Dette gjelder både undersøkelsesmetodene, musikalsk og historisk avgrensning, avhandlingens orientering som helhet og i dens enkelte deler. Siden epokens estetikk og gitte rammer er tema for avhandlingen, har det vært nødvendig å definere noen begrep. Skulle mine definisjoner og estetiske betraktninger stride mot Deres, høyst ærede lesere, ber jeg Dere om å vise tålmodighet med meg. Den foreliggende teksten er skrevet i en helt konkret hensikt: å forsøke å forstå en tid, en estetikk og en musikkdramatikk som ligger nærmere firehundre år bak oss.

Som den idealistiske person jeg er, eller liker å se meg selv som, gjenspeiler min tekst også et ønske. Denne skatt fra en annen tid og et annet land er ikke, ved nærmere gjennomsyn, så fjern fra vår verden som vi kanskje først skulle tro. Å la de venezianske tonene klinge på ny på våre operascener, ville være den største gevinsten av mitt prosjekt, selv om jeg er altfor beskjeden til å ha slike høyt flyvende ambisjoner.

Derfor ber jeg om at Dere ser mine ord som det de er; et lite, og for noen kanskje nokså ubetydelig, innspill om den skjønne forening av musikk, sang og teater. Jeg vil i den anledning få lov til å dedikere mitt bidrag til de musikkens og tekstens mestere som har vært mine følgesvenner under de år jeg har brukt på arbeidet; librettoenes trollmann Giovanni Faustini og musikkdramatikkens maestro Francesco Cavalli. Uten dem hadde denne tekst neppe sett dagens lys. Må deres arbeid lyse for alltid som en ledestjerne for oss andre i musikkens og operaens tjeneste.

Deres ydmyke tjener,

Katarina I. d' Ailhaud de Brisis.

Stor takk til Ståle Wikshåland for verdifull veiledning. Takk også til Pierre de Brisis, Kristin Magret Brækken, Giuseppe Grattacaso, Sergio Sabbatini og Ståle Ytterli.

Innholdsfortegnelse

Per gli onorabili Signori eruditi.....	3
1. Argomento.....	9
1.1. Hypotese og bakgrunn.....	9
1.2. Hovedtemaer og metoder	10
1.3. Valg og avgrensninger.....	10
1.3.1. Ikke kastratsangernes historie.....	10
1.3.2. Syngedamen	11
1.3.3. Oversettelser	11
2. Dramma per Musica a Venezia	13
2.1. Venezia.....	14
2.1.1. Beliggenhet og handel	14
2.1.2. Samfunnets struktur og organisering.....	16
2.1.3. Frihetens Venezia?	17
2.1.4. Universitetet i Padova.....	19
2.1.5. Accademia degli Incogniti.....	20
2.2. En veneziansk opera.....	21
2.2.1. Representasjon og iscenesettelse	21
2.3. Konen, nonnen og kurtisanen	24
2.3.1. Svartebøker.....	24
2.3.2. Kvinnen som hevet stemmen.....	24
2.3.3. Vold og straff.....	26
2.3.4. Poppeas moral	28
2.4. Offentlig, kommersiell og profesjonell opera.....	29
2.4.1. Kriterier for en offentlig opera	29
2.4.2. San Cassiano 1637.....	30

3.	Estetikk i veneziansk opera	35
3.1.	Smak.....	36
3.1.1.	En barokk estetikk.....	36
3.1.2.	Estetiske konsekvenser	37
3.1.3.	Å vise ”Ingenting”	38
3.1.4.	Sang eller tale?	41
3.2.	Sangere	42
3.2.1.	Den syngende kurtisane.....	43
3.2.2.	Den profesjonelle sanger	43
3.2.3.	Anna Renzi	44
3.2.4.	Ornament som dramaturgisk verktøy	46
3.3.	Marked.....	48
3.3.1.	Offentlig opera?.....	49
4.	Bel Canto.....	50
4.1.	Hensikt, fokus og tese	50
4.2.	Å definere Bel Canto.....	52
4.2.1.	Vakker ornamentert sang.....	53
4.2.2.	Chiaroscuro	54
4.2.3.	Ornamenter.....	55
4.2.4.	Egalisering og registeroverganger	56
4.3.	En sang som henrykker sjelen	59
4.3.1.	Sprezzatura	60
4.4.	Tekster om sang og egalisering	63
4.4.1.	Caccini: Le nuove musiche 1601.....	64
4.4.2.	Tosi: Opinioni de’ cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato 1723	65
4.4.3.	Garcia: Hints on singing 1894.....	66

4.4.4.	Brown: Discover your voice 1996.....	68
4.4.5.	Blandet stemme?	69
4.5.	Musikken som hovedkilde.....	72
4.5.1.	Sangerens erfaring	72
5.	La Calisto	75
5.1.	Operaen	76
5.2.	Librettisten og komponisten – et avgjørende samarbeid	78
5.2.1.	Giovanni Faustini	78
5.2.2.	Francesco Cavalli	79
5.2.3.	Calistos klage	82
5.3.	Tre temaer fra Metamorfoser av Ovid.....	84
5.3.1.	Økonomisk fiasko – mytisk kaos eller politisk spill?.....	85
5.3.2.	... eller uhell?	86
5.4.	Den kvinnelige ”gleden”	87
5.4.1.	Jupiter og Calisto.....	88
5.4.2.	Månegudinnen og hennes to beilere	88
5.4.3.	Må man kjenne myten for å kunne nyte en operaforestilling?	88
6.	Den ideelle metode?	90
6.1.	Kildekritikk	90
6.1.1.	Verkbegrepet før 1800-tallet	92
6.1.2.	Librettoer	93
6.1.3.	Operapartitur som forskningsmateriale	94
6.2.	Den hermeneutiske tilnærmingen til en opera fra 1600-tallet	97
6.2.1.	Er det mulig å være historisk korrekt?.....	98
6.2.2.	Barokkoperaen på vår tids scene	98
7.	Etterord.....	101
8.	Kilder.....	103

1. Argomento

Hva skiller opera på vår tids scene fra opera da den for første gang ble vist på en offentlig scene i Venezia på 1640-tallet? Hvilke trekk kjenner vi igjen og hvilke er fremmede for oss? Hvordan hørtes sangen ut, og hvem var publikum? Dette er temaer jeg har valgt å belyse i min avhandling om tidlig veneziansk opera.

1.1. Hypotese og bakgrunn

I løpet av de to år som det vanligvis tar å komme i mål med en masteravhandling, vil det alltid komme inn nye tanker som påvirker den bane som i utgangspunktet var planlagt for prosjektet. Det gjelder også i mitt tilfelle. Men jeg har forsøkt å stille meg selv de opprinnelige ovenfor nevnte spørsmålene om og om igjen gjennom skrive – og leseprosessen. For meg, med min bakgrunn som sanger og sangpedagog, var det noe som ikke stemte da jeg første gang hørte om barokk operasang. Var det for eksempel sangere eller skuespillere som sang? Var det mulig for en skuespiller å synge så teknisk krevende musikk, og hvordan hørtes det ut? Eller; var det mulig for en sanger å spille teater på en slik måte som jeg forestilte meg, og samtidig klare å synge vakkert? Dette var noe av det jeg spurte meg selv da jeg begynte å lese om og lytte til musikk fra den tidlige barokken i Venezia.

Min første hypotese var at det kanskje ikke hørtes så vakkert ut. Eller sagt på en annen måte: hva er det som er vakkert? Er det et konstant begrep, eller har det skiftet med tiden? *Bel Canto*, eller vakker sang, hva mener vi egentlig med det?

Det jeg oppdaget ganske fort var at sangen helt i begynnelsen av operaens gullalder ikke var så virtuos og så krevende som jeg først trodde. Det betyr ikke at de som sang ikke var gode sangere eller, som i noen tilfeller, gode syngende skuespillere. Men opera, eller *Dramma per Musica*, var først og fremst handling og ord, det var å uttrykke teksten med tilhørende toner. Operaens aller første diva, Anna Renzi, var berømt for sin enestående evne til å gestalte en rolle på scenen. Hennes kunst var perfekt for tidlige operakomponister som Claudio Monteverdi og Francesco Cavalli. Her var det nettopp teksten og historien som skulle iscenesettes og fremføres. Musikken og sangen var, sammen med scenografien og sceneteknikken, et fascinerende ”show” hvor publikum ble forventet å måpe og å la seg forføre.

Og publikum ble forført. Det viser de mange øyevitner vi har.¹ Publikum besto av venezianske nobiliteter, andre innbyggere i byen, og tilreisende under karnevalet. Så lenge man hadde råd til billetten var det ingen som ikke fikk lov til å gå i operaen. Opera ble også brukt aktivt som en del av markedsføringen av republikken Venezia. Men fremfor alt var den en ny fascinerende karnevalsunderholdning, og etter hvert en økonomisk gullgruve for sine investorer.

1.2. Hovedtemaer og metoder

I min avhandling har jeg valgt å fokusere på noen hovedtemaer; barokkens estetikk og Venezia som forutsetning for den offentlige operaen. Jeg diskuterer sangteknikk på generelt grunnlag og i forhold til nevnte estetikk. For å belyse min diskusjon velger jeg å presentere en tidstypisk opera av Giovanni Faustini og Francesco Cavalli. At jeg har valgt nettopp denne operaen har både å gjøre med at den er full av vakker musikk og intrikat og morsom handling, og fordi det var nettopp *La Calisto* som satte meg på sporet og som fikk meg til å stille mine innledende spørsmål: hvordan hørtes det egentlig ut?

Metodekapitlet forsøker å belyse noen av de vanskeligheter og utfordringer som er aktuelle når man befatter seg med ikke-samtidig musikk. Hermeneutikken kan være til hjelp i så måte.

1.3. Valg og avgrensninger

1.3.1. Ikke kastratsangerens historie

Kanskje kan det virke litt merkelig at jeg ikke går inn i problematikken og estetikken om kastratsangerne som etter hvert ble de virkelige megastjernene på operahimmelen? Uttrykket ”etter hvert” gir svaret på det. I begynnelsen av den offentlige operaens tid var det ikke kastratene som var de mest feterte sangerne, men de kvinnelige sopranene. Selv om det allerede fantes mange kastratsangere i Italia, så ser deres posisjon ut til å ha vært mer parallell med de kvinnelige sopranenes. Først på slutten av 1600-tallet, da sangerne utviklet seg til ”...*the vehicle of pyrotechnics*...” som Ellen Rosand sier, trådte kastratsangerne frem i det virkelige rampelyset på operascenen.²

På 1640 - og 1650-tallet hadde kastratene ennå ikke oppnådd den opphøyde posisjon de etter hvert fikk i for eksempel Händels operaer i begynnelsen av 1700-tallet. I 1640-tallets Venezia

¹ Rosand 1991:9

² Rosand 1991:234

eksisterte det i stedet en slags satiresjanger, hvor kastratene heller ble ertet for sine tvilsomme mannlige attributter, enn beundret for sine vokale prestasjoner.³

1.3.2. Syngedamen

Avhandlingens tittel *La Putta che Canta* er et sitat av librettisten Busenello, og det er hentet fra et dikt tilegnet den venezianske sangerinnen Gamba. Gamba sang i flere operaer, og hadde også en hovedrolle i Francesco Cavallis opera *Elena*.⁴ Vi vet at ingen respekterte kvinner i Venezia kunne opptre i det offentlige rom. Det betød at alle sangerinner ble hentet fra andre byer, først og fremst fra Roma. De fleste kvinnelige sangere som kom til byen hadde sine egne protektorer, vanligvis fra aristokratiet. Sikkert er at det ga dem en legitimitet og en posisjon som sangere, eller ”*musiche*”, som klart skilte dem fra kurtisane. Men hvorfor ble Gamba kalt kurtisane, eller ”putta”? Var skillet virkelig helt klart mellom sangerinner og gledespiker? Hva kan vi kalle den profesjonelle sangerinnen i Venezia; en operasangerinne, en syngende kurtisane eller kanskje en skuespiller?

1.3.3. Oversettelser

Når man oversetter andres tekster er det flere hensyn som må tas. Å gjøre teksten tilgjengelig for enhver interessert, uten å kreve at den tiltenkte leseren skal beherske et flertall europeiske språk, er ett av dem. Et annet er tekstens karakter og i hvilken sammenheng den ble skrevet. Et dikt av Petrarca krever helt andre oversettelseskunster enn en oppskrift på formkake. Poesi kan neppe oversettes i ordets egentlige forstand, men må tolkes på det ønskede språk slik at også det kunstneriske aspektet ivaretas.

Når det gjelder tekster som har flere hundre år på nakken, ble de forfattet i en tid nokså ulik vår egen og i en sammenheng som var tett knyttet til situasjonen de ønsket å beskrive. Det forholder seg annerledes med musikkvitenskapelige tekster fra vår egen tid.

Med dette i mente, har jeg valgt å bruke autoriserte oversettelser der hvor det har vært påkrevet, som i eksemplet med Petrarca. For kommentarer fra vår tid, eller enklere kommentarer fra barokken, har jeg selv oversatt disse der hvor jeg har ment at det var hensiktsmessig.

³ Rosand 1991:119

⁴ Glixon and Glixon 2006:193

Etter å ha gravet, lest og diskutert den barokke operaverden og dens mennesker, sitter jeg igjen med spørsmålet om hvor langt vi er kommet i vår egen likestilling både i samfunnet, og i vår tids opera. Samtaler med musikkvitere, komponister, sangere og pedagoger gir meg ikke en entydig følelse av at vi alle, menn som kvinner, spiller med de samme kortene i musikkens verden. Er det fortsatt *La Putta che canta*, og ligner ikke vår norske benevning av den kvinnelige sanger, syngedame, på andre like lite ansette titler som vaskekjerring og kassadame?

Med disse tankene som bakgrunn vil jeg invitere til en reise inn i barokkens vidunderlige verden, og til 1640 - og 1650-tallets Venezia, la Serenissima, den aller mest strålende!

2. *Dramma per Musica a Venezia*

“..we went to the Opera, which are Comedies (& other plays) represented in Recitative Music by the most excellent Musicians vocal and Instrumental, together with a variety of Scenes painted & contrived with no less art of Perspective, and Machines, for flying in the aire, & other wonderful motions.”⁵

Engelskmannen John Evelyn var på besøk i Venezia i juni 1645. På Teatro Novissimo så han operaen *Ercole in Lidia* og lot seg imponere av den nye underholdningen.⁶ Det er enkelt å forestille seg at det var en fantastisk opplevelse med musikk og sang, scenedekorasjoner og en ingeniørkunst som muliggjorde illusjoner av både drager, flyvende guder og andre ”wonderful motions”. Det var altså her i Venezia det skjedde. I 1637 åpnet den første offentlige operaen, og underholdningen ble på den måten tilgjengelig for alle som hadde penger til billetten.⁷ En kunstform, som før hadde vært forbeholdt aristokratiet, ble nå offentlig og kommersiell. Vi kan si offentlig i den forstand at dørene var åpne for enhver som kunne betale for billetten. Samtidig var hele foretaket sponset av teatrets eiere og gjennom de årlige leieinntektene for losjeabonnementer. Så ”offentlig” er et uttrykk som i sammenhengen krever en definisjon. Det vil jeg komme tilbake til.

I det første kapitlet vil jeg tegne et bilde av den myteomspunne venezianske republikken som grobunn for den offentlige operaen. Venezias samfunnsstruktur var en av forutsetningene for den ”nye” kunstarten *Dramma per Musica*, som var et av de navn man brukte på teater med musikk, det vi i dag kaller opera.⁸ Til forskjell fra andre italienske stater, var ikke den venezianske styrt av en fyrste og et hoff. I stedet styrtes republikken av et råd og en valgt doge. Disse kunne ha nytte av å se seg forherliget som representanter for det mytiske og mystiske Venezia, *La Serenissima*, og her passet *il Dramma per Musica* perfekt.⁹ Samtidig

⁵ John Evelyn i Hov 1994: 162.

⁶ *Ercole in Lidia* hadde libretto av Bisaccioni og musikk av Rovetta. Hov 1994:161-62

⁷ Rosand 1991:67

⁸ Rosand 1991:35

⁹ *La Serenissima Repubblica di Venezia*, eller kort og godt *La Serenissima*, betyr den mest opphøyde, rene og selvstendige republikken. Navnet skal referere til det faktum at republikken foretrakk økonomisk handel fremfor krig. http://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_Venice

var Venezia kremmernes by og en handelsport mot orienten. Det var her øst og vest møttes.¹⁰ Byens sterke merkantile preg påvirket den offentlige operaen. Fremfor alt ga det årlige karnevalet både anledning til mange forskjellige typer underholdning, og en sikker tilgang på publikum. Karnevalet, strategisk markedsføring og økonomiske muskler var tre avgjørende faktorer for at opera skulle kunne overleve i sin offentlige, kommersielle og profesjonelle form.

2.1. Venezia

“...a city in gold but richer in renown, mighty in works but mightier in virtue, founded on solid marble but established on the more solid foundations of civic concord, surrounded by the salty waves but secure through her saltier councils.”¹¹

Det er renessansepoeten Petrarca vi hører lovprise byen. Og lovprist ble den, og bannlyst også flere ganger av paven i Roma, for eksempel i 1606.¹² Fakta og myter om Venezias oppgang og fall er et yndet tema for mange forfattere. Karnevalet sikret publikumstilgangen og ble styrende for operasesongens plassering under året. I tillegg spilte også byens beliggenhet, handelen, samfunnets struktur, det intellektuelle akademiske miljø og innbyggernes grad av selvstendighet og frihet en viktig rolle.

2.1.1. Beliggenhet og handel

Byens beliggenhet var selve forutsetningen for det venezianske samfunnet. Liggende ved lagunen, med eneste inngang fra havet, er den en av veldig få byer som kan sies å være helt unike i sitt slag. Venezia svever over vannet og byen svever også som myte i vår forestillingsverden. Venezia er likevel mer enn en myte. Byen var et knutepunkt mellom to verdener. Det ser vi med en gang vi besøker den. Ingen steder finner vi en mer østlig, bysantinsk arkitektur i vesten enn i Venezia. Se bare på Markuskirkenes mylder av kupler. At vi finner forbildet for nettopp denne kirken i Konstantinopel er ikke overraskende.¹³ Men byens kontakter mot øst stoppet ikke i Konstantinopel, den by vi i dag kaller Istanbul. Handelen med fremfor alt silke og korn og handelsveiene mot øst var avgjørende for den

¹⁰ <http://www.snl.no/Venezia>

¹¹ Petrarca sitert i Rosand 1977:512

¹² Rosand 1991:128

¹³ Berg Eriksen 1997:318

økonomiske velstanden. I 1271 la Marco Polo ut på en lang reise som førte ham helt frem til Kina, hvor han skal ha oppholdt seg i 17 år.¹⁴ Polos reiser var viktige for de utvidede handelsveiene østover, og Venezia fikk etter hvert monopol på handelen med orienten.

I byen møttes handelsfolk fra mange av verdens land.¹⁵ Denne brokete samling mennesker må i seg selv ha utgjort en attraksjon. Eksotiske klesplagg og duftene av krydder fra Asia ble blandet med de venezianske lokale tradisjonene. Jøder, ortodokse, protestanter, katolikker og intellektuelle fritenkere oppholdt seg her side om side. De tilreisende måtte tas imot etter alle kunstens regler, og Venezia utviklet seg til å bli et sentrum også for kunst, kultur og annen fornøyelse. Flere ganger forsøkte paven i Roma å stoppe det man anså som alt for vidløftige utskeielser, særlig i forbindelse med det årlige karnevalet, men venezianerne må ha vært gode diplomater. De klarte hele tiden å balansere mellom pavens påbud og sine egne handelsinteresser. For dem var det viktig å markere at de var en selvstendig republikk. Å holde kommunikasjon og handelsveier åpne så langt som mulig, var avgjørende for handelen og byens rikdom.

Venezia er strategisk godt plassert og den var forholdsvis enkel å forsvare sammenlignet med andre italienske bystater.¹⁶ Den venezianske flåten var viden kjent for sin effektivitet både i handel og i krigstid. Å være et imperium innebar at man stadig var i konflikt med andre nasjoner og mange ganger ble republikkens maktposisjon truet. Da tyrkerne seiret i Konstantinopel, og Hagia Sofia, forbildet for Markuskirken i Venezia, ble til moské i 1453, må det ha vært et stort nederlag for venezianerne.¹⁷ Likevel varte republikken i over tusen år, og først da Napoleon inntok byen i 1797, måtte dogen gi opp. Men da hadde Venezia for lenge siden mistet sin fordums storhet.¹⁸

¹⁴ Da Polo vendte tilbake til Venezia i 1295 var det ikke mange som trodde på det han fortalte. Man så kun en rik skrytepave som man ga tilnavnet *Il Milione* ("han med de millioner løgnene"). Men Polos oppdagelser fikk stor betydning ikke minst for Venezias handel med silke. Dette styrket republikkens posisjon som handelsimperium. Gyldendals reiseguiden. Venezia og Veneto 2006:143. http://www.snl.no/Marco_Polo

¹⁵ <http://www.snl.no/Venezia>

¹⁶ Gyldendals reiseguiden. Venezia og Veneto 2006:40

¹⁷ Berg Eriksen 1997:345

¹⁸ Første gang en doge ble valgt, var i 726. Napoleon erobret byen i 1797. Gyldendals reiseguiden. Venezia og Veneto. 2006:37. Dahl 1994:12,14

2.1.2. Samfunnets struktur og organisering

Venezia hadde ingen fyrste men var en republikk. Byen kunne ut fra flere aspekter regnes som en form for demokrati med en sterk kommersiell maktsentrering.¹⁹ Regjeringsformen ble med årene justert slik at det i tillegg til dogen og Storrådet, *il Maggior Consiglio*, ble oppnevnt et kollegium på seks regjeringsmedlemmer, og et råd med ti medlemmer som fungerte som domstol. Timannsrådet hadde nesten ubegrenset makt over byens innbyggere.²⁰

Dogen ble valgt gjennom et sinnrikt system av vekselvis valg og loddtrekning i mange ledd. Nettopp fordi de med makt var valgt til sine posisjoner, måtte de hele tiden sørge for legitimitet for å kunne fortsette i stillingene. Dogen representerte Venezia utad, selv om mye av makten var plassert i Storrådet. Den doge som ikke holdt sitt ord eller satte egen vinning foran republikkens ære, kunne bli dømt til døden akkurat som en hvilken som helst samfunnsborger. Det skjedde med den overambisiøse dogen Marino Faliero som ble henrettet i 1355, etter en sammensvergelse mot Storrådet.²¹ Etter avrettingen ble Falieros portrett i Dogepalasset dekket over med et svart klede, og hans skjebne inspirerte i senere tid blant annet forfattere som E.T.A. Hoffman og Lord Byron.²²

Det venezianske samfunnet besto av tre klasser; adelen, *i nobili*, borgerne, *i cittadini* og vanlig folk, *i popolani*.²³ Adelige var alle som kunne vise til at de hadde sittet i Storrådet i 1297. De kunne dermed kalle seg *Nobil Uomo* og *Nobil Donna*.²⁴

De adelige familiene giftet seg vanligvis innenfor sin egen klasse, og barn født i ”blandingsekteskap” kunne ikke lenger kalle seg adelige. På den måten kontrollerte man at eiendom ikke ble splittet opp og fordelt på flere familier. Vi vet også at en uforholdsmessig stor andel venezianske adelsmenn forble ugifte, sannsynligvis av samme grunn. Det kan forklare den store tilgangen på kurtisaner i byen. En annen måte å kontrollere makt og rikdom

¹⁹ Rosand 1991:11

²⁰ <http://www.snl.no/Venezia>

²¹ Julsrud 2011, Essential Venice 2010:42

²² Julsrud 2011

²³ Glixon and Glixon 2006:338

²⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/Maggior_Consiglio 2010. Se også <http://www.snl.no/Venezia>

på var å la barn av adelen inngå ekteskap med kirken, det vil si å gå i kloster.²⁵ Man gjorde med andre ord alt man kunne for ikke å spre makt og rikdom på flere familier i Venezia.

Borgerne var mange ganger like pengesterke som adelen, og de hadde poster som advokater og sekretærer i statens tjeneste. Her var giftermål mellom samfunnsklassene, og med ”utlendinger”, mer akseptert, men først i tredje ledd ble en utlending regnet som en ekte veneziansk *cittadino*. Resten av Venezias befolkning, nærmere 80 %, var det vi i dag skulle kalle arbeiderklasse, *i popolani*. Publikummet ved de offentlige operaforestillingene i Venezia kunne altså komme fra et bredt lag av befolkningen, eller så var de besøkere til karnevalet.²⁶ På den andre side vet vi at prisen for en billett til en operaforestilling var høyere enn en arbeiders daglønn. Så selv om operaens dører sto åpne, var billettene så dyre, relativt sett, at det begrenset ”vanlig folks” tilgang til underholdningen.²⁷

2.1.3. Frihetens Venezia?

William Mc Neill fremstiller Venezia som en relativt lydig republikk under den katolske kirken og paven i Roma. På den andre siden viser han til de fremgangsmåter som ble brukt for å omgå kirkelige påbud. Selv om Venezia altså kunne vise til en relativt stor grad av religionsfrihet, var miljøet utpreget konservativt. Den sosiale kontrollen som ble utøvet innen familiene og i samfunnet var omfattende og hadde pågått i en årrekke.²⁸

Den venezianske friheten handlet fremfor alt om republikkens makt i forhold til den pavelige makten i Roma. Et eksempel er Markuskirken, som er sammenbygget med Dogepalasset. Kirken var lenge huskapell for dogen. Den lille kirken S. Pietro di Castello var i stedet

²⁵ Disse kirkelige tvangsekteskap ble sterkt kritisert blant annet av den velartikulerte nonnen Arcangela Tarabotti. Heller 2003:58

²⁶ I teatret ble publikum plassert i henhold til rang, og vi kan se plasseringen som et bilde på byens struktur. Rikfolk satt i abonnerte losjer, mens gondolførere og prester oppholdt seg par terre, det vil si på gulvnivå. Et operabesøk varte som regel en hel aften. Mange aktiviteter pågikk samtidig med forestillingen; operaen var nesten som et selskapslokale hvor man inviterte gjester, inntok supé og, ikke minst, fulgte med på hva de andre publikummerne foretok seg. Hov 1994:164

²⁷ Jeg diskuterer offentlighetsbegrepet senere i kapitlet, og også i kapitlet om en veneziansk estetikk. Bianconi and Walker 1984:227

²⁸ Mc Neill 1974:174-5

bispekirke; en ordning som varte frem til 1807.²⁹ Ved å plassere byens katedral og kirkens makt langt øst for sentrum, så man samtidig til at Roma og paven befant seg så langt vekk som mulig fra Venezias virkelige makt, dogen og Storrådet i Dogepalasset.³⁰ Hovedpresten i Markuskirken spilte dermed en viktigere rolle enn Venezias biskop.

Det årlige karnevalet ble arenaen hvor grensene for sømmelighet og ytringsfrihet ble tøyet, og fra tid til annen skapte karnevalet, og republikkens evne til å følge paven etter eget hode, konflikter. Flere ganger ble de frie stemmer i Venezia forsøkt stoppet.³¹ I forbindelse med en konflikt med republikken i 1606-07, påla paven Venezia et interdikt, en bannlysning. Dette fikk til følge at jesuittene la ned sin virksomhet i Venezia, forlot byen og ikke kom tilbake på de neste femti år.³² Det betød at ytringsfriheten hadde forholdsvis gode kår i byen i denne perioden.

Friheten for en vanlig venezianer var ikke større enn i andre italienske, eller for så vidt europeiske, byer. Dogepalasset var fylt av fanger, og henrettelser var eksempel på de ”attraksjoner” som ble vist på *Piazzettaen*. Som vi så i eksemplet med Faliero satt ikke engang dogen trygt i sin stol. Den reelle makten lå hos Storrådet. Rådet bestemte for eksempel at alle gondoler skulle være sorte, det kan vi fortsatt merke oss når vi besøker byen. På den måten ville ikke noen utmerke seg som rikere eller mektigere enn andre, og rådet kunne markere sin maktposisjon også i det offentlige rom.³³

Det venezianske maktsystemet var meget effektivt, og innbyggerne underordnet seg slik at en form for balanse og ro ble overholdt. I andre italienske stater var det ofte tilløp til opprør, men mot dogen og hans råd sto eventuelle opprørske borgere maktesløse. Makten i Venezia var anonymisert, dogen ble avbildet med nøytrale trekk, og angiveri ble brukt som maktmiddel.

²⁹ Berg Eriksen 1997:317

³⁰ Fischer 2010:36

³¹ Rosand 1991:128

³² Muir 2006:332

³³ Berg Eriksen 1997:318

Det minste tegn til opprør ble straffet med døden.³⁴ Likevel var den venezianske friheten en av forutsetningene for operaens oppblomstring på 1640-tallet.³⁵

Sensur

Også i operaens verden var friheten begrenset, og opera ble sensurert. Jeg diskuterer dette mer inngående i kapitlet om metoder. Det kan dog være interessant allerede her å merke seg Muirs og Rosands kommentarer om at jesuittenes fravær i Venezia frem til begynnelsen av 1650-tallet, skapte et mer liberalt klima.³⁶ Men på 1650-tallet kommer jesuittene tilbake i byen og vi finner tydelige eksempler på sensur fra denne tid i librettoer og partiturer. Mauro Calcagno diskuterer operaen *Eliogabalo*, som Cavalli komponerte musikken til i 1667.³⁷ I den nye utgaven av *Eliogabalo*, er teksten forandret og komponisten Cavalli er byttet ut med en annen, Antonio Borretti. *Eliogabalo*, i sin sensurerte og jesuittvennlige form, ble først spilt i Venezia, og bare fire måneder senere på jesuittenes skole i Parma.³⁸ Cavallis tidligere versjon ble ikke oppført i det hele tatt. Hvis vi følger Muirs resonnement, var operaens første dynamiske og utviklende periode dermed allerede over.³⁹

2.1.4. Universitetet i Padova

Ved universitetet i Padova utviklet det seg et kreativt miljø og et system for åpen dialog og debatt. Padova og den venezianske stat brukte store pengesummer på å ansette de beste professorene ved universitetet, og som oftest alltid to professorer i samme emne. På denne måten sikret man den frie debatten som varemerke for institusjonen. Mc Neill uttrykker det slik:

³⁴ Berg Eriksen 1997:317

³⁵ Når Berg Eriksen kommer inn på operaens utvikling i Venezia i sin reiseskildring "Sør for Alpene, nord for Po", hopper han elegant over nesten hundre og femti år av operahistorie. Napoli var i følge forfatteren den eneste store opera-byen på 1700-tallet. Fra 1607, da Monteverdis *Orfeo* ble oppført i Mantova, til operahuset *La Fenice* sto ferdig i 1792, hadde ikke Venezia noen betydelig rolle for kunstformens utvikling, påstår Berg Eriksen. Til det kan vi i beste fall si at Berg Eriksen ikke er interessert i musikkdramatikk, men siden han likevel nevner opera, burde han ha lest kildene litt bedre enn som så. Berg Eriksen 1997:361

³⁶ Muir 2006:331, Rosand 1991:128

³⁷ Calcagno 2006

³⁸ Calcagno 2006:357-359

³⁹ Muir 2006

*”Under slike omstendigheter forutsatte kunnskap et pluralistisk åpent syn. Ingen enkelt uangripelig læresetning fikk lov til å dominere scenen.”*⁴⁰

Aristoteles tanker og tekster ble universitetets rettesnor. Fra Padova tok studenter fra store deler av Europa med seg inntrykk tilbake hjem. Tankene og ideene ble spredt helt til Sibir og inn i muslimske miljøer i det Ottomanske riket med hjelp av ortodokse misjonærer. Ideene preget også det intellektuelle miljøet i Venezia.

2.1.5. Accademia degli Incogniti

Accademia degli Incognitis medlemmer, som kom til å få så stor betydning for den offentlige operaen, var alle utdannet i Padova. Akademiet, som besto av adelsmenn og intellektuelle, var en av de politiske og økonomiske kreftene bak *Dramma per Musica*. Å vedlikeholde myten om Venezias storhet ble viktig alt ettersom byen utover 1600-tallet mistet mer og mer av sin politiske maktposisjon i Europa.⁴¹ Det ble avgjørende for republikken å kunne fortsette å fremstå som en stormakt, og ett av de midler man brukte var den nye operaen. Her kunne byen og dens representanter ses som potente og sterke, og Venezia kunne fortsette å være havets gemal.⁴²

Men akademiet var ikke bare opptatt av opera. Medlemmene diskuterte også politikk og jus, alltid med Aristoteles som rettesnor og alltid i et forsøk på å se flere sider av samme sak.

”Tvetydighet og ambivalens var grunnleggende i alle diskusjoner; de var opplærte til å sette spørsmål ved hvert eneste standpunkt, og til å se alle aspekter i ethvert emne.”

⁴³

⁴⁰ *”Knowledge assumed a pluralistic, open aspect under such conditions. No single unassailable doctrine could dominate the scene.”* Mc Neill 1974:161

⁴¹ Mc Neill har beskrevet Venezias tap av politisk posisjon i Europa i kapitlet: Venice becomes Archaic and loses influence abroad, 1669-1797. Mc Neill 1974:217

⁴² Det nye Teatro Novissimo, som ble bygget og ledet direkte av akademiet er et godt eksempel på denne ”mytebygging”. Rosand 1991:88

⁴³ *”Equivocation and ambivalence were fundamental to their stand on all matters; they were taught to question every position, to see the other side of every issue.”* Rosand 1991:38

Accademia degli Incogniti grunnlegger Giovanni Francesco Loredano preget debattene og, ikke minst, de litterære utgivelsene. Det ble utgitt hyllester til republikkens ære, librettoer, poesi og bøker med filosofiske og faglige temaer som de kvinnelige dydene stillhet og kyskheter.

”(...)..., kvinner er ikke skapt til kjærlighet, kyskheter, eller trofasthet gjennom ekte følelser av dyd, men heller gjennom egeninteresse, frykt og nødvendighet. (...) Kvinner raner menn på deres intellekt og fornuftens krefter, og forvandler dem til dyr.”⁴⁴

I argumentasjonens navn ble det brukt sterke ord både for og imot hvert emne. Vi skal se at debattene også kom til å prege innholdet i de venezianske offentlige operaene.

2.2. *En veneziansk opera*

Hva skiller opera i Venezia fra tidligere hoffoperaer? I følgende avsnitt vil jeg se på byens arkitektur og intellektuelle miljø som gjorde Venezia så godt egnet for denne form for musikkteater.

2.2.1. Representasjon og iscenesettelse

I Venezia avløste festene hverandre nesten kontinuerlig gjennom hele året.⁴⁵ Å iscenesette byen som et stort skuespill var noe makten gjorde som en del av feiringen av seg selv, på samme måte som ved mange italienske hoff. Et eksempel er den storslåtte feiringen av det evige forholdet mellom Venezias doge og havet. *Festa della Sensa*, eller *Festa dell'Ascensione* søndagen etter Kristi Himmelfart, ble feiret med at dogen, oppvartet av ambassadører, senatorer og rådsmedlemmer, befestet forholdet mellom byen og vannet. For alltid bekreftet dogen byens dominerende stilling som hersker over havet, når han kastet en gylden ring i vannet. Det må ha vært et flott skue for alle pilegrimer på vei mot Jerusalem der de ventet på venezianske skip som skulle seile dem over mot det hellige land. *Festa della Sensa* har røtter helt tilbake til år 998 da venezianske skip seilte mot øst for å befri Dalmatia.⁴⁶

⁴⁴ ” (...)..., women are not moved to love, chastity, or faith by any genuine sense of virtue but rather by self-interest, fear and necessity. (...) Women rob men of intellect and powers of reason, turning them into beasts.” Loredano om kvinner i Heller 2003:57

⁴⁵ Berg Eriksen 1997:303

⁴⁶ Heller 2003:40, www.veniceonline.it 2010

Festa della Sensa gir også et godt bilde på hvordan makten var fordelt mellom kirke og doge. Ved overfarten på kanalen brukte dogen og hans følge det enorme overdekorerte skipet *Bucintoro*. Kirkens menn fra S. Pietro brukte en liten pram, *peotta*, som ble hengt på slep etter *Bucintoro*. Slik ble det tydelig for enhver hvor makten lå.⁴⁷ Goethe, som var på besøk i 1787, oppfattet budskapet:

*”Skipet er utelukkende ornament – altså kan man ikke si: overlesset med ornamenter – bare forgylte treskjærerarbeider, ellers ikke til noe annet bruk, en sann monstrans for på en riktig herlig måte å vise folket dets overhoder.(...) Dette praktskipet er et riktig inventariumstykke [sic] hvor man kan se hva venezianerne var og mente å være.”*⁴⁸

Markus-plassen er blitt beskrevet som en teaterarena og karnevalet som en iscenesettelse av Venezia som den universelle mor for hele verden.⁴⁹ Teateringeniøren Giacomo Torellis scenebilder til operaen *Il Bellerofonte* fra 1642 viser et torg som stiger direkte opp av havet.⁵⁰ I en annen illustrasjon fra samme opera kan vi se et palass som plutselig åpenbarer seg på scenen.⁵¹ Henspillingene på Markusplassen, Dogepalasset og Markuskirken er ikke til å ta feil av. Torelli klarte med sin ingeniørskunst å tilsløre forskjellene mellom det virkelige Venezia og operaens imaginære verden. Å være en del av myten samtidig som man opplever den fra en scene, teatret som speiler seg i virkeligheten, må jo være den perfekte og bevisste illusjon.

Teatro Novissimo

Accademia degli Incogniti så tidlig representasjonspotensialet *Dramma per Musica* hadde. Medlemmene i akademiet var de samme som satt i republikkens styrende organer. De som representerte den frie tanken, med påvirkning fra universitetsmiljøet i Padova, var dermed de samme som besluttet om republikkens og byens alle strategiske og økonomiske aktiviteter.

⁴⁷ Berg Eriksen 1997:347

⁴⁸ Goethe 1999:72

⁴⁹ Heller 2003:6

⁵⁰ Heller 2003:6

⁵¹ Hov 1994:172

Vi kan følge Incognitis direkte påvirkning på operaens utvikling i Venezia på flere plan. Et eksempel er Teatro Novissimo. Novissimo var ikke et ombygd teater, slik som de fleste andre operahus i Venezia på 1640-tallet, men ble designet direkte for sitt formål. Herrene i Accademia degli Incogniti ledet teatret, skrev librettoene og sørget for økonomien. Ellen Rosand har påpekt at det kun var i Teatro Novissimo at Incogniti agerte som gruppe.⁵² Vi kjenner mange librettoer av akademiets medlemmer som ble oppført med musikalsk ledsagelse på forskjellige venezianske teatre, men det var altså på Novissimo at akademiet kontrollerte hele produksjonsprosessen. Et eksempel var åpningsforestillingen, og det som også er blitt betegnet som historiens første store offentlige operasuksess, *La finta pazza* (omtrent *Den falske gale*). Librettoen var skrevet av akademimedlemmet Giulio Strozzi. Strozzi skrev også en hyllest til sangerinnen Anna Renzi, som hadde hovedrollen.⁵³ Scenografien og teknikken var konstruert av Giacomo Torelli, tidens mest berømte ”teater trollmann”, og musikken var av Francesco Saccati.⁵⁴

En av de som hadde sterke ambisjoner for republikken, og sikkert også for seg selv, var altså Giulio Strozzi. I sin hyllest til byen fra 1624, *Venetia edificata*, kalte han Venezia Europas smykke og universets under.⁵⁵ Strozzi var både medlem av Accademia degli Incogniti, librettist og dramatiker. I *Venetia edificata* sammenlignet Strozzi venezianerne med tidligere ærerike folk, som trojanerne og romerne. Men til forskjell fra disse, har den venezianske republikken klart å beholde sin strålende posisjon, sa Strozzi. For evig ville republikken sveve over vannet i lagunen.⁵⁶ Strozzi brukte senere sin tekst som grunnlag nettopp for *La finta pazza*, åpningsforestillingen på Teatro Novissimo.⁵⁷ Sammen med to andre librettoer, *La finta savia* og *Romolo e Remo*, fortelles hele historien om Trojas fall og grunnleggelsen av det romerske riket i trilogien.

⁵² Rosand 1991:89

⁵³ Renzi sang hovedrollen, etter en nøye planlagt og gjennomført markedsføringskampanje for operaen, sangeren og teatret. Rosand 2003:228. Mer om Anna Renzi og Teatro Novissimo i kapitlet om veneziansk estetikk.

⁵⁴ Rosand 1991:89

⁵⁵ Rosand 2003:128

⁵⁶ Rosand 1991:128

⁵⁷ Rosand 2003:132

2.3. *Konen, nonnen og kurtisanen*

En kvinne fra Venezia kunne enten gifte seg, gå i kloster eller velge å bli kurtisane. Det siste kan på mange måter ha vært den mest frie kvinnerollen i byen. Kurtisanene var kjent for å kunne resitere poesi, spille instrument og å gamble. Med sin elegante klesstil ga de inntrykk av å være en del av den privilegerte klasse. For kirkestaten i Roma var det selvsagt provoserende å se kurtisanenes livsstil som var til fritt skue på byens gater. Den nære koblingen mellom kurtisaner og tilreisende skuespillerinner og sangerinner ble typisk for byen.

2.3.1. Svartebøker

Venezia etablerte seg tidlig som et sentrum for boktrykkere. Klassiske greske tekster ble her gjenutgitt i original allerede på 1500-tallet.⁵⁸ Publikasjoner om kvinnelig dyd var ikke uvanlige. Et eksempel er et oppslagsverk om kvinnelige feil av Giuseppe Passi.⁵⁹ Boken ble trykket fire ganger i løpet av få år. Ved å vise til Passis bok, og argumentere slik de hadde lært, ble akademiets medlemmer førende i en debatt om kvinnelig dyd som vi skal se litt nærmere på. Noen av de til tider krasse uttalelsene var så provoserende at også kvinner så seg nødt til å delta. Selv om diskusjonene ikke direkte lot seg gjenspeile på operascenen, så var de en del av grunnlaget for det intellektuelle miljøet i Venezia. På den måten påvirket de også indirekte forestillingene.

2.3.2. Kvinnen som hevet stemmen

1600-tallet var ikke akkurat frihetens århundre, i hvert fall ikke for over 50 % av Europas befolkning; kvinnene. Men noen kvinner klarte likevel å heve stemmen i den offentlige debatten. Nonnen *Arcangela Tarabotti* hadde innflytelse på den venezianske opera, fordi hun opponerte mot og ble diskusjonspartner for medlemmene i *Accademia degli Incogniti*. Tarabotti var en av de få kvinner som hadde mulighet til å reagere offentlig på at kvinner ble svartlistet i Passis bok. Når man i *Accademia degli Incogniti* diskuterte om kvinner virkelig kunne kalles mennesker, var Tarabotti den som både hadde intellekt og mulighet til å argumentere imot.

⁵⁸ Mc Neill 1974: 158

⁵⁹ Heller 2003:32

Nonnen, som mot sin vilje ble sendt i kloster som 13-åring, ble etter hvert en sterk og respektert stemme i de venezianske akademiske sirkler.⁶⁰ Selv om Arcangela Tarabottis fremste grunn til å skrive og publisere tekster var hennes kritikk av ”tvangsekteskap” med kirken, altså å tvinge ungdommer til å gå i kloster, er en av de viktigste debattene for avhandlingens vedkommende den om kvinnelig luksus. Debatten startet med satiren ”*Contro 'l lusso donnesco*” (omtrent: ”Mot den kvinnelige luksus”) av akademimedlemmet Francesco Buoninsegni:

*“Kvinner kler seg i silke, som ikke er noe annet enn larvens ekskrementer; slik er kvinnen 'ikke noe mer enn en larve som lar elskerens hjerte råtne, et utsøkt naturens oppkast, og en utsmykket krypt for menneskelige hjerter.”*⁶¹

Tarabotti møtte alle Buoninsegni argumenter, og dette på en så veltalende måte at det i seg selv var et argument for at kvinner ikke kun var overfladiske luksuskonsumenter.⁶² Kvinnens skjønnhet var en gave fra Gud, hevdet Tarabotti, og det var derfor opp til kvinnene selv å forvalte denne gaven. Menn som brukte penger på slike ting som å farge skjegget, representerte en dobbeltmoral som overgikk enhver kvinnes mulighet til luksus, mente Tarabotti. Nonnen argumenterte for kvinners rett til å kle seg etter eget ønske. Benediktinerordenen, som Tarabotti tilhørte, hadde en særlig streng kleskode, og nonnen må ha vært klar over at hun i sin argumentasjon også gikk imot ”sine egne”.⁶³

Kvinnelige bryster ble et annet yndet tema i debatten. Noen mente at kvinnen som fenomen var en trussel, selv uten ytre luksus. Pater Aproso tok til ordet mot Tarabotti. Han hevdet at kvinnebryster lignet mistenkelig på syndefallets eple. Med andre ord trengte ikke kvinner engang kjøpe eller smykke seg med luksus for å vise sitt rette ”jag”. De var i utgangspunktet og i seg selv allerede syndige helt enkelt ved at de var kvinner.⁶⁴

⁶⁰ Heller 2003:58

⁶¹ ”Women dress themselves in silk, which is nothing more than the excrement of worms; thus woman herself is nothing more than a worm that rots the hearts of lovers, a delicate vomit of nature, and a gilded tomb of human hearts.” Buoninsegni i Heller 2003:65

⁶² Heller viser dette i sin bok ”Emblems of Eloquence”, 2003.

⁶³ Heller 2003:66

⁶⁴ Heller 2003:69

Som Heller påpeker, skriver ingen av debattantene direkte om opera, eller om kvinnelige sangere på scenen. Men indirekte må tekstene også ha vært påvirket av kvinner på scenene i Venezia. En av de kvinnelige dydene var stillhet og ” *derfor kan kvinnelige operasangeres ornamenterte musikk neppe ha mislyktes i å inspirere til begjær og kritikk.* ”⁶⁵

2.3.3. Vold og straff

Den løgnaktige og ukyske kvinnen er et tema som kommer igjen i mange operalibrettoer. Nymfen Calisto blir straffet for en voldtekt som Jupiter har begått mot henne.⁶⁶ I våre moderne øyne har ikke Calisto syndet, og hun mener selv at hun er uskyldig. Det blir riktigere å si at hun er et offer for sin egen skjønnhet og naivitet. Og gudene, de gjør til syvende og sist alltid slik som passer det dem.

Men hvorfor straffes Calisto? Var det slik at det venezianske verdigrunnlaget ikke så noe galt i at kvinner ble behandlet forskjellig fra menn? Noen av debattantene i emnet ”kvinnelig dyd” mente at kvinnen var den som kunne få mannen til å tape hodet og bli til et dyr. På operascenen kunne dette både vises og bevises.⁶⁷ Ut fra den tankegangen blir også kvinnens straff rettfærdig, siden det er hun som har lokket ham i fordervet. Var dette den etikk som var felles for akademiene og de intellektuelle i Venezia? Eller var det en annen grunn til Calistos og hennes musikalske medsøstres fordømmelse og straff på operascenen?

Å argumentere for ethvert standpunkt var grunnleggende for medlemmene i Accademia degli Incogniti. I debatter og diskusjoner prøvet man forskjellige ideer mot hverandre, gjerne in absurdum for å se hvor langt det var mulig å gå. Ved å stille spørsmål ved alt, samtidig som man henviste til antikkens lærde, først og fremst Aristoteles, så kunne man vise til videreføringen av en edel arv. Og skulle det vise seg at konklusjonen man kom frem til var den stikk motsatte av de arvede idealer, så henviste man til tidens mote for å rettfærdiggjøre

⁶⁵ ” (...)then the embellishments used by operatic women could scarcely have failed to incite desire and criticism.”Heller 2003:69

⁶⁶ Faustini/Cavalli: La Calisto

⁶⁷ Heller 2003:57

sine standpunkter.⁶⁸ Det antitetiske var selve kjernen i diskusjonsmetodene, og kvaliteten på retorikken det viktigste målet.

Å skrive en operalibretto om den umoralske Poppea, kan ses på som uttrykk for et ønske om å utforske også de mørke sidene i et menneskelig sinn.⁶⁹ Høydepunktet i operaen *Poppeas kroning* er den avsluttende triumferende kjærlighetsduetten mellom Poppea og Nerone, *Pur ti miro*. Her slår erotikken ut i full blomst, som Wikshåland påpeker, og Nerone overtar Poppeas linjer og tonefall i duetten.⁷⁰ I mine ører klinger de to stemmene her helt likt, de har smeltet sammen i fullstendig henførelse. Kanskje er det mulig å forestille seg at Romas hersker har mistet sin egen stemme? Hvis vi velger å se det slik, har ikke engang Nerone kunnet motstå Poppeas forførelseskunster. Han er blitt redusert til et dyr som kun har kjærlighetens nytelser for øye.

Ved å vise frem Poppea i all sin prakt av grusom list og beregnende ”kjærlighet”, kunne Busenello, librettisten fra Accademia degli Incogniti, eksellere både i egen veltalenhet og i kunnskap om kvinnens sanne vesen. Vi kan velge å se *Poppeas kroning* som en advarsel. Vi kan gjøre oss tanker om hvorvidt 1640-tallets etikk og kvinnesyn har noe å si for oss i dag. Vi kan beundre Busenellos og Monteverdis håndverksskikkelighet i å forføre både oss og Nerone. Slik sett blir *Poppeas kroning* en briljering i poetisk og musikalsk retorikk. Vi kan selvsagt også velge å nyte operaen uhemmet og uten tolkning, og la det være med det.

Poppea lykkes med sitt spill. Calisto, på sin side, er et offer for gudenes nykker, og hennes redning utføres av samme mann, eller gud, som først har straffet henne, Jupiter. Kanskje kan vi finne svaret på at kvinnen måtte straffes uavhengig om hun var skyldig eller ei, i historien om Poppea? Her bevises effektivt den kvinnelige falskheten. Hvis vi ser *Poppeas Kroning* som en oppvisning i kvinners sanne jeg, og en bevisføring mot kvinnen og hennes egoistiske ”kjærlighet”, blir straffen Calisto får logisk. Ja, da er Jupiter faktisk usedvanlig sjenerøs når han redder Calisto.

⁶⁸ Rosand 1991:40

⁶⁹ Busenello/Monteverdi: *Poppeas kroning*

⁷⁰ Wikshåland 2009:374

Dette betyr ikke nødvendigvis at medlemmene i Accademia degli Incogniti var kvinnefiendtlige, selv om det er enkelt å trekke den slutningen. Det betyr heller at medlemmene ønsket å prøve ut i praksis de ideer man først hadde diskutert i teorien. Som et lite a propos, var ikke *La Calisto* librettist Giovanni Faustini medlem i Incogniti. Men Faustini var likevel en del av det venezianske samfunn og han delte helt sikkert mange av dets verdinormer, enten bevisst eller ubevisst.

2.3.4. Poppeas moral

Poppea er selve prototypen på den umoralske og maktsøkende elskerinnen.⁷¹ I de fleste operaplott er det kjærligheten som skal vinnes ved hjelp av heldåd og magiske triks. Slik er det ikke i Poppea. Her er kjærligheten allerede vunnet når stykket begynner. Nå er det makten som er målet og som gir handlingen den næring den trenger. Poppea gjør det hun kan best. Hun forfører, intrigerer og manipulerer seg frem til sin egen kroning som Romerrikets dronning og Nerones ektefelle. Ståle Wikshåland diskuterer denne merkelige operas moral, og den sensuelle hovedperson som alt sirkler rundt. For dette kvinnevesen forfører også oss, publikum, og lar oss sitte igjen med et ønske om kanskje en gang å få se hennes ansikt utilslørt. For som Wikshåland sier; ”*Det skjulte lokker.*”⁷²

Det moralske aspektet i *Poppeas Kroning* er en del av det som fascinerer. For hvordan har det seg at det er den beregnende og egoistiske Poppea som har de vakreste melodiene og de skjønneste klangene? Poppea vikler Nerone inn i sitt musikalske og erotiske garn. Hun får Romas hersker til å sende bort hennes mann Ottone. Hun får Ottavia, Nerones kone og Romas herskerinne, landsforvist. Poppea får også Nerone til å pålegge statsfilosofen Seneca å begå selvmord. Slik får hun alle andre til å kretse som planeter rundt hennes egen sol, på veien til den romerske trone.

Er det ikke avslørende for oss at også vi blir forførte av Poppea? Hvorfor tar vi ikke avstand fra hennes forkastlige handlinger? Hvor sitter moralknappen vi så villig slår av for å lytte enda en gang til Poppeas vakre sang? Kan det være at det dreier seg om samme type fascinasjon vi opplever i en hvilken som helst såpeopera? Der er det ofte mer spennende å følge med på hva

⁷¹ http://www.snl.no/Claudio_Monteverdi. Poppeas kroning. Busenello og Monteverdi 1642.

⁷² Wikshåland 2009:380

de ”slemme” rollekarakterene foretar seg, enn å se på de ”snille”. De slemme fremstår som mer psykologisk sammensatte, og derfor mer realistiske – noe som enhver dramaturg og dramatiker er seg vel bevisst. Slem blir det samme som realistisk og menneskelig. Den beregnende manipulerende rollekarakteren har en innebygget dramaturgi som er attraherende på teaterscenen. Den er i seg et dreiepunkt, eller en ”igangsetter” for handlingen, og i dens spor følger drama, oppløsning og fred.

Vi er alle en eller annen blanding av heslighet og skjønnhet, av sjenerøsitet og gjerrighet, av beregning og velvilje. Når vi møter den rene ondskaben, blir vi opprørte og samtidig tiltrukket og fascinert. Vi kjenner oss igjen og vi kan si; ”nei, sånn går det da ikke an å oppføre seg!” Poppea kan også være grei – når hun får det som hun vil. Hvor forskjellige er vi så fra henne?

2.4. Offentlig, kommersiell og profesjonell opera

Det nye i veneziansk opera var offentligheten, det kommersielle tilbudet og blandingen av spektakulært *show* og sunget handling. Karnevalet dannet den perfekte bakgrunn og må nok sies å ha vært selve forutsetningen for at det var her i Venezia det skjedde. Ellen Rosand nevner tre forhold som var avgjørende for den offentlige opera: Jevnlig etterspørsel, sikker økonomisk støtte og et bredt sammensatt og forutsigbart publikum.⁷³

2.4.1. Kriterier for en offentlig opera

Kan den venezianske operaen virkelig kalles offentlig og hva slags kriterier snakker vi da om?⁷⁴ Hvis vi tenker på publikumssammensetningen, kan vi godt si at opera var en offentlig underholdningsform. Hvis vi på den andre side mener at offentlig betyr at billettinntektene dekket hele budsjettet for en operaoppsetning, stemmer det ikke. Billettinntektene var viktige, men det var også inntektene fra abonnerer av losjer og økonomisk støtte fra rike investorer. Billettinntekter har aldri kunnet dekke hele budsjettet for en operaproduksjon, ikke heller i vår egen tid, påpeker Glixon og Glixon.⁷⁵ Men hvis vi forutsetter at offentlig underholdning skulle tilfredsstillende smaken til publikum, ja da snakker vi om offentlig opera,

⁷³ Rosand 1991:1

⁷⁴ Glixon and Glixon 2006:322

⁷⁵ Glixon and Glixon 2006:322

mener Glixon og Glixon.⁷⁶ Både impresarioer, komponister, musikere og sangere var helt avhengig av at folk faktisk abonnerte på losjer og kjøpte billetter.

Impresariovirksomheten som vokste frem i operaens kjølvann var lenge en risikosport. Det ser ut til å ha vært så vanlig å gå konkurs, at ingen hadde *Dramma per Musica* som eneste inntektskilde. Det kan vi se siden vi ikke finner verken sangere, musikere, komponister, librettister eller impresarioer som kunne leve kun på sin operakunst før på 1700-tallet. Før den tid var opera alltid én av flere sysler for dens aktører. Operaens økonomiske historie er, som Bianconi skriver, en evig historie om konkurser og gjeld, samtidig som selve operakunsten alltid har vært en suksess.⁷⁷

2.4.2. San Cassiano 1637

Opera ble satt opp offentlig for første gang på Teatro San Cassiano i 1637. Teatret tilhørte familien Tron og forestillingen, som het ”*Andromeda*”, var skrevet av Benedetto Ferrari og Francesco Manelli.⁷⁸ Ferrari og Manelli var medlemmer i gruppen ”*Febiarmonici*” som besto av komponister, sangere og musikere. Gruppen hadde selv hele ansvaret for oppsetningen, både økonomisk og praktisk. Herrene Ferrari og Manelli appellerte sannsynligvis til det venezianske sinnet for forretninger. De hevdet, sier Piperno, at deres oppsetninger var adskillig rimeligere enn de operaoppsetninger man kjente til fra de nærliggende fyrstehoffene.⁷⁹ De kunne dermed tilby den samme type underholdning og god kunstnerisk kvalitet til en lavere pris. Den offentlige operaen ble som en rimelig pocketbok, sammenlignet med hoffoperaen; en eksklusiv bok innbundet i vakkert skinn og trykket i et lite opplag.⁸⁰

Idé og timing

Vi finner ikke nødvendigvis en utviklingslinje mellom hoffoperaen og den offentlige operaen i Venezia. Den eneste lenken er Claudio Monteverdi, som fikk sin *Orfeo* oppført i Mantova i

⁷⁶ Glixon and Glixon 2006:322

⁷⁷ Bianconi 1982:181

⁷⁸ Piperno i Bianconi and Pestelli 1998:8

⁷⁹ Piperno i Bianconi and Pestelli 1998:8

⁸⁰ Piperno i Bianconi and Pestelli 1998:9

1607.⁸¹ Kanskje mimret man om fordums flotte hoffoperaer både i akademier og blant komponister i den venezianske lagunen? Kanskje tiden helt enkelt var moden for noe nytt?

I 1636 ble det oppført en forestilling med musikalske innslag i Padova, *Ermiona*, også den produsert av Ferrari og Manelli.⁸² To brødre fra den venezianske familien Tron kan ha sett forestillingen, for bare en måned etterpå søkte de om tillatelse til å gjenåpne det gamle teateret San Cassiano i Venezia. Kanskje oppdaget brødrene de økonomiske muligheter som lå i et slikt foretak? Muligheten til å kunne tilby en attraktiv vare til en rimelig pris og dermed gjøre en god handel, må ha vært lokkende.⁸³ Det må finnes et behov for en vare hvis den skal få en god markedsverdi, og det ser ut til at tidspunktet var det rette for offentlig opera i 1637. Den eksplosjonsartede økningen av operahus i Venezia i årene som fulgte vitner om dette.⁸⁴ Det er som ordtaket sier: ”I komedie er timing alt.”

Markedsføring

Da operaen skulle markedsføres benyttet man seg av de samme strategiene som man tidligere hadde brukt for å fremheve Venezia som arvtaker til først det trojanske riket, og deretter Romerriket. Det er en velkjent teknikk å vise til tidligere tiders storhet, og så hevde at man selv er fortsettelsen, og dermed minst like strålende. Vi husker hvordan Giulio Strozzi brukte metoden i sitt dikt til Venezias ære. Å henvise til tidligere operaer når man presenterte nye ble også en viktig strategi og librettister siterte gjerne hverandre. På den måten ble kryssreferanser en av metodene for å sikre den offentlige operaen i Venezia.⁸⁵

Dramma per Musicas menn viste fremfor alt til Aristoteles klassiske tekster, men også til de diskusjoner som hadde blitt ført noen tiår tidligere ved hoffene i Mantova, Firenze og andre steder. I Venezia fikk de ærerike gamle tradisjonene nytt liv. Som Rosand påpeker var det ikke nok for venezianerne å vise til de første hoffoperaene for å etablere operaens stamtavle.

⁸⁶ De venezianske librettoenes forord, de så kalte *argomenti*, var fylte av diskusjoner om det klassiske greske dramaets idealer. Det var ikke så nøye om librettoen fulgte reglene om

⁸¹ Pirrotta 1982:263

⁸² Rosand 1991:13

⁸³ Piperno i Bianconi and Pestelli 1998:9

⁸⁴ Rosand 1991:154

⁸⁵ Rosand 1991:64

⁸⁶ Rosand 1991:39

eksempelvis dramaets enheter eller ei. Det viktige var å vise frem forfatterens eleverte dannelse. Han kunne like gjerne følge reglene som bryte dem, så lenge hans argumentasjon var god. Vi kjenner igjen Incognitis grunnleggende tankegang om at alle argumenter skulle kunne forsvares ut fra alle standpunkter. Det var selve argumentasjonen i seg som var det viktige.

Mester Monteverdis entré

Ståle Wikshåland omtaler Claudio Monteverdis gjeninntreden på den venezianske operascenen som meget nøye regissert av komponisten selv.⁸⁷ Ved å følge de historiske begivenhetene som gikk forut for forestillingen på San Cassiano i 1637, viser Wikshåland at det er mulig å spore den planlagte strategien. Monteverdis entré som veneziansk operakomponist fant sted ved en nyoppsetning i 1640 av den sagnomsuste operaen *Arianna* fra 1608. Operaen var berømt ikke minst for dramatikken i forbindelse med den opprinnelige oppsetningen, og ryktet som fulgte den var nok til å sikre suksessen i 1640.⁸⁸ Med *Arianna* i friskt minne, ble det presentert to nye operaer av mester Monteverdi. Først *Il ritorno d'Ulisse in patria* i 1640, og så *Poppeas kroning* tre år senere.⁸⁹ Slik ble båndene mellom fordums monteverdiske triumfer knyttet sammen med det aktuelle venezianske operaeventyret.

Det er nokså vanlig å påpeke Monteverdis lange fravær fra operascenen; mellom *Arianna* i 1608, og de to nevnte nyproduksjonene i Venezia gikk det over tretti år. Ellen Rosand beskriver eksemplvis Monteverdi som litt motvillig når han først kommer på banen. I følge Rosand tok Monteverdi til en lettvinnteknikk som ikke krevde mye av hans tid eller energi; en nyoppsetning av operaen *Arianna*.⁹⁰ Men, som Wikshåland sier, går det faktisk ikke mer enn litt drøyt to sesonger fra San Cassiano-suksessen i 1637, til *Arianna* og *Ulisse* i 1640.⁹¹

⁸⁷ Wikshåland 1997:296

⁸⁸ Like før premieren på *Arianna* i 1608 døde Caterina Martinelli som var tiltenkt hovedrollen. Hun ble erstattet av Virginia Andreini, en syngende skuespiller, som tolket rollen og musikken så rørende at "ingen lytter kunne forbli uberørt". ("...that not a single listener remained unmoved...")Rosand 1991:384

⁸⁹ *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Libretto av akademimedlemmet Badoaro. *Poppeas kroning*. Libretto av et annet akademimedlem, Busenello. Bianconi 1982:187-88

⁹⁰ Rosand 1991:17

⁹¹ Wikshåland 1997:295

Med andre ord, egentlig ikke særlig lang tid. Det fantes ikke noen offentlig arena å erobre før i 1637, så: “*Monteverdi kunne knapt ha grepet utfordringen raskere.*”⁹²

Det er en velkjent fremgangsmåte å vise til hva andre har sagt for å demonstrere sin egen ydmykhet. Vi gjenkjenner retorikken fra Caccinis forord til *Le nuove Musiche*, som jeg vil omtale nærmere i kapitlet om Bel Canto senere i avhandlingen. Og de samme ”tonene” finnes i utallige forord som foregikk de venezianske operalibrettoer som ble publisert. Man kunne knytte an til hva andre hadde ment (Caccini henviste til diskusjonene i Grev Bardis salonger på 1580-tallet⁹³) og man kunne hevde at man ikke ønsket å fremheve sin person, men ikke så noen annen råd etter den massive påvirkning man var blitt utsatt for (Caccini skrev at han var blitt bedt om å nedtegne sine ”nye” ideer om musikk⁹⁴, og Strozzi hevdet at han var nødt til å trykke *la Finta pazza* på ny i 1644⁹⁵). Den mest elegante måten er selvsagt å la seg prise av andre, som i Monteverdis tilfelle. Rosand viser til flere samtidige kommentarer, hvor komponistens tilsynelatende fravær påpekes og man uttrykker et ønske om at han snart vil komponere flere operaer.⁹⁶ Giacomo Badoaro skal for eksempel uttrykkelig ha skrevet librettoen til *Ulisse* som en del av en overtalingskampanje for å få beveget Monteverdi til fornyet operaaktivitet. Men, spør Wikshåland, hvorfor skulle Badoaro ha brukt så mye tid på en libretto uten at Monteverdi var involvert i foretaket?

Det kan faktisk være at komponisten tok del i de venezianske diskusjonene om opera sammen med medlemmer i Accademia degli Incogniti, eller en annen gruppe innflytelsesrike menn, resonnerer Wikshåland. Ikke minst vil alle dedikasjoner som fulgte *Arianna* i 1640 vitne om dette. Også venezianerne så sikkert nytten av å se en slik musikalsk dignitær som kronen på verket i Venezias nye underholdningsform. En verdig og planlagt entré var intet mindre enn

⁹² Wikshåland 1997:295

⁹³ <http://theoryofmusic.wordpress.com/2007/10/30/the-solo-madrigal-extract-from-le-nuove-musiche-by-giulio-caccini-1602/> [lesedato 27.6.2011]

⁹⁴ Ibid

⁹⁵ Rosand 1991:111

⁹⁶ Rosand 1991:16

nødvendig, ikke minst for å understreke Monteverdis uomtvistelige posisjon som *il Maestro*.⁹⁷
Og hvem var bedre egnet til å regissere denne enn mesteren selv?

*“Nok en gang kan vi altså konstatere at Monteverdi lykkes grundig nok med iscenesettelsen av sin entré, til at også senere generasjoners kronikører blant musikkhistorikerne har fulgt hans regi-anvisninger – og fremfører den om og om igjen.”*⁹⁸

⁹⁷ Wikshåland 1997:295

⁹⁸ Wikshåland 1997:296

3. Estetikk i veneziansk opera

Aristoteles, denne teaterets mest lysende tenker, sa:

”Vi liker å høre utrolige ting; et bevis på det er at alle som forteller noe, smører tykt på for å underholde oss.”⁹⁹

Det var ikke tilfeldig at nettopp Aristoteles’ tanker kom til å prege utviklingen av scenekunstene i barokken. Aristoteles var opptatt av hva som virket og ikke virket på scenen, og hans *Poetikken* ble oversatt til italiensk og utgitt i Venezia på 1500-tallet. I dag er mange teaterfolk opptatt av at vi skal tro på det vi ser på scenen, det skal virke ”sant”. For barokkens mennesker var det viktigere at det skulle være underholdende, man ville la seg fascinere av scenens magi. Det eksisterte en slags gjensidig avtale mellom scene og sal. Alle visste at det som foregikk på scenen var en illusjon, og kunnskapen om illusjonen var en del av ”avtalen”. Fra utelukkende å ha vært bakgrunn, ble nå også scenografien en del av handlingen. Å gå i operaen var en totalopplevelse¹⁰⁰

Dette kapitlet handler om hva som fungerte i 1640 - og 1650-tallets offentlige opera; på scenen og kommersielt. Det handler også om de ideologier og estetiske verdier som preget forestillingene. Den venezianske operaen var underholdning, og ”markedet” spurte stadig etter nye og mer sensasjonelle opplevelser. Tre av de faktorer som påvirket den ”nye” operaens estetikk og som jeg har valgt å presentere her er; smaken, sangerne og markedet.

En presisering kan nå være på sin plass. På midten av 1700-tallet definertes estetikk som et eget begrep av tenkere som Baumgarten og Kant. Det påvirket måten man så på kunst, det kan vi se av debattene om såkalt absolutt musikk ved århundreskiftet 1800. Absolutt musikk brukes om musikk som ikke viser til noe annet enn seg selv. Den absolutte musikken er det motsatte av programmusikk, hvor hensikten er å skildre en stemning, en hendelse eller en

⁹⁹ Aristoteles 2008:99

¹⁰⁰ ”Stage design had traditionally aimed at producing marvelous effects;...(…) No longer merely a backdrop or setting, the scenery actively participated in the drama, changing with, and as a part of, the action.” Rosand 1991:106

person. Diskusjonen om den absolutte musikken var essensiell når man på 1800-tallet ønsket å vise at musikk var en autonom kunstform.¹⁰¹

På 1600-tallet var debatten om musikk som vitenskap eller som etterligningens kunst viktigere. Som Larry Shiner påpeker, var det ikke lenger nok med matematisk perfekte og velklingende harmonier. Musikkens representative og ekspressive sider påvirket nå kunstformen på en avgjørende måte.¹⁰²

Dette er tilnærmelesvis stedet der historien om *Dramma per Musica* begynner. Når man ville fortelle en historie, vise en følelse eller en affekt og lage en forunderlig verden på scenen, trengte man en annen musikk enn den polyfone velklngen. Opera skulle på den ene side fremstå som ”sann”, det som ble vist på scenen skulle være sannsynlig, akkurat som Aristoteles foreskrev.¹⁰³ På den annen side skulle scenens verden få oss til å måpe og til å lengte etter enda flere forunderlige opplevelser. To begrep fremsto som sentrale; dels *verosimiglianza*, denne sceniske sannsynlighet, og dels *meraviglia*, det forbløffende. Her passet den nye musikken inn; den musikk som tillot en språklig uttrykkestetikk. Sagt med andre ord; man trengte en musikk som kunne gi illusjonen av at syngende mennesker på scenen egentlig ”snakket”.

3.1. *Smak*

3.1.1. *En barokk estetikk*

Kunst og estetikk som begrep ble som nevnt først vanlig å bruke på 1700-tallet, så *barokkens estetikk* er et uttrykk som i denne sammenheng vil ha karakter av noe konstruert. Kunsten var funksjonell. Den hadde ikke en verdi i seg selv og var følgelig ikke autonom. Likevel var kunsten viktig for menneskene og samfunnet, akkurat som den er viktig for oss i dag.

Allerede en gammel greker...

Aristoteles ser ut til å ha vært en praktisk anlagt mann. Han konstruerte et system for dikterkunsten, *Poetikken*.¹⁰⁴ Mennesker ser teater fordi de ønsker det, ikke fordi de må, sa

¹⁰¹ For videre lesning, se Dahlhaus: *The idea of absolute music*. 1989

¹⁰² Shiner 2001:68

¹⁰³ Aristoteles 2008:47

¹⁰⁴ Omtrent ”vitenskapen om poesien”, og med det mente Aristoteles alle former for diktning, inkludert teater og musikk. Aristoteles 2008

Aristoteles. Følgelig må teater ha noe å gi oss mennesker, resonnerer han.¹⁰⁵ Aristoteles var empirisk når han undersøkte hva som fungerte i et teaterstykke. En skuespiller som fremstiller en snekker, eller en dikter som skriver om det å være en snekker, vet noe om de psykologiske konsekvensene av å være en slik yrkesmann selv om verken skuespilleren eller dikteren kan snekre. Men fordi han kan *spille at og late som*, så er fremstillingen også ”ekte”. Psykologien bak er virkelig. Med en slik tankegang kan den *mimetiske*, den etterlignende, kunsten gi oss innsikt i det å være et menneske. At ”Vi liker å høre utrolige ting(...)”, som Aristoteles sier, gjør det jo ikke dårligere.¹⁰⁶

Giovanni Francesco Loredano og hans Accademia degli Incogniti var preget av aristoteliske tanker, ikke minst fra universitetsmiljøet i Padova. Aristoteles’ ”instruksjonsbok” for teaterkunst i alle former, kom til å ha stor betydning for utviklingen av operaen i Venezia.

3.1.2. Estetiske konsekvenser

At antikkens tanker påvirket det intellektuelle miljøet ved universitetet i Padova og den offentlige operaen i Venezia er uten tvil. Dette kan vi se dels gjennom diskusjonene om temaer som sannsynlighet på scenen (- hvor sannsynlig er det egentlig at mennesker synger i stedet for å snakke?) og operaens funksjon i samfunnet, både som hoffopera for en engere krets og i det venezianske offentlige rom.

Den venezianske *Dramma per Musica* gikk fra en slags *verosimiglianza* hvor hensikten var ”å synge snakkende”, ”*imitar col canto chi parla*”¹⁰⁷, til et musikalsk drama hvor ariene ble alt flere og alt mer virtuose. Både de som så forestillingene og de som produserte dem påvirket utviklingen. Bianconi og Walker viser hvordan operaens utvikling gikk mot en alt mer musikalsk profil ved å peke på orkesterets størrelse, og hvem som fikk betalt for hva.¹⁰⁸

Komponister, librettister, sceneingeniører, impresarioer og ikke minst sangere påvirket hver på sin måte det musikalske dramaet. Resultatet var i høyeste grad avhengig av publikums

¹⁰⁵ Beardsley 1966:56

¹⁰⁶ Aristoteles 2008:99

¹⁰⁷ Jacopo Peri om det å skrive i stile recitativo. En ordrett oversettelse blir omtrent ”å imitere syngende en som snakker”. (KdB) Langdalen 1996:12

¹⁰⁸ Bianconi and Walker 1984:264

smak og respons på underholdningen. Men opera var ikke bare underholdning. Det var også politikk.

3.1.3. Å vise ”Ingenting”

Mauro Calcagno diskuterer Accademia degli Incognitis filosofiske og estetiske tanker slik de kom til uttrykk i den tidligste operaen.¹⁰⁹ Som vist i det forrige kapitlet hadde akademiet stor innflytelse på den offentlige underholdningsformen på midten av 1600-tallet direkte gjennom driften av Teatro Novissimo.¹¹⁰ Men akademiet påvirket også opera indirekte, slik Calcagno argumenterer for i sin artikkel. Det dreier seg her om hvordan komponister som Monteverdi og Cavalli klarte å komponere inn medlemmenes underliggende budskap slik de kom frem i mange av librettoene. Da man oppdaget gjennomslagskraften opera hadde, ble det en yndet sysselsetting for mange av akademiets medlemmer å skrive librettoer. Slik kunne man påvirke operaens estetikk og innhold ved at sang kunne gis en symbolsk mening for de innviede.

Mauro Calcagno diskuterer to troper i sin artikkel; ideen om *Ingenting*, og ideen om nattergalens sang.¹¹¹ Jeg vil i dette avsnitt konsentrere meg kun om den første metaforen. Grunnen til at jeg velger den ene tropen fremfor den andre, er at det ikke ville ha noen hensikt å referere hele innholdet i artikkelen her. Artikkelforfatterens argumentasjon om *Ingenting* er interessant for kapitlet som helhet. Det er relevant hvis vi ser opera i perspektiv til den generelle musikkhistorien slik den er blitt fortalt opp gjennom århundrene. Og det er særdeles relevant å diskutere Cavallis og Monteverdis komposisjonsstil som veivisere i utviklingen av den offentlige operaen. Dette betyr ikke at det andre temaet, nemlig nattergalens sang som en metafor for forgjengelig skjønnhet og kvinnelig sang, er helt uten interesse. Men en av kunstens, og skrivekunstens, hovedutfordringer er ”to kill your darlings”, og nattergalen må her ”bøte med livet” både i billedlig og bokstavelig forstand.¹¹²

¹⁰⁹ Calcagno 2003

¹¹⁰ Rosand 1991:37

¹¹¹ En trope er et billedlig uttrykk, en metafor eller en finurlig måte å uttrykke seg på. Fremmedordbok 1981:190,303.

¹¹² I diktet *Adone* av Giovanbattista Marino fortelles historien om Venus og Adonis, Ovids myte i Marinos versjon. I et av versene får vi høre historien om den musikalske kappleken mellom en nattergal og en mann. Ingen av dem vil slutte å synge, og kappleken ender med at nattergalen sprekker av sin egen vellyd. Mannen beholder en fjær og skriver med denne et *lamento*, en klagesang over fuglen. Moralen i historien er at musikken må dø for at poesien skal kunne leve. Calcagno tar utgangspunkt i myten og diskuterer videre hvordan den kan representere det tvilsomme ved kvinnelig sang. Calcagno 2003:477

Ingenting

Bakgrunnen for tankegangen om begrepet *Ingenting*, var en gammel skepsis i Accademia degli Incogniti mot språket og dess umiddelbare betydning. En av de skrifter som ble publisert i den anledning var *Le Glorie del Niente* (Ingentings ære), skrevet av akademimedlemmet Marin Dall' Angelo.¹¹³ Dall' Angelo refererte til en hovedtese i en annen artikkel, *Il niente*, av Luigi Manzini, også han medlem i akademiet. Manzini hevdet ” *that no thing, outside of God, is more noble and perfect than Nothing.* ”¹¹⁴ Siden språket skal referere til vår verden og denne ytterst sett er *Ingenting*, så har ordene ikke lenger noen betydning. I stedet trekkes den rene lyd frem som et bilde av *Ingenting*, og dermed av det mest opphøyede nest etter Gud.

Dramma per Musica viste seg å være et godt verktøy for å fremme ideologien fordi toner kan strekke ut ord over tid. Og der hvor sangen strekker seg ut aller mest er i *melismene*, de lange tonerekkene på en enkelt stavelse, som etter hvert blir til de rene fyrverkerimaskiner.¹¹⁵ Ved å bruke melismer som et dramaturgisk verktøy og aksentuere artikler som ”en” eller ”et”, i stedet for mer betydningsfulle substantiver, kunne man komponere inn den ideologi man ønsket å vise. Slik kunne den rene stemme, med andre ord den rene lyd, klinge som et symbol for det noble *Ingenting*.

Calcagno viser til et eksempel i en strofe fra Monteverdis *Poppeas kroning*. Her er det filosofen Seneca som synger om skjønnheten og æren.¹¹⁶ ”*Glorie maggiori assai che la bellezza*” synger Seneca. ”*Æren er mye mer verdt enn skjønnheten*”. I følge Calcagno, synger Seneca på en slik måte at man også indirekte skal forstå at skjønnheten er noe flyktig. Musikken, akkurat som den kvinnelige skjønnhet, er forgjengelig.

Stedet omtales av flere musikkforskere som ulogisk og lite vellykket fra Monteverdis hånd.¹¹⁷ Men Calcagno bruker taktene som bevis for det intrikate samspill som rådet mellom Accademia degli Incogniti og musikklivet i Venezia. Ved å vektlegge artikkelen foran substantivet, og på denne måte aksentuere *Ingenting* (artikkelen ”la”) foran *Noe* (substantivet

¹¹³ Calcagno 2003:467

¹¹⁴ Manzini i Calcagno 2003:468

¹¹⁵ ”...the vehicle of pyrotechnics...”Rosand 1993: 234

¹¹⁶ Calcagno 2003: 464 Monteverdi/Busenello: *Poppeas kroning* (1643), akt 1. scene 6

¹¹⁷ Susan Mc Clary: ”*Seneca habitually reverts to silly madrigalisms...*”; Wendy Heller: ”*..absurdly long melisma (...)* placed on the article ”*la*” rather than on the noun ”*bellezza*.” O.a. Calcagno 2003: 465

”bellezza”), kunne komponisten vise at *Ingenting* er det mest betydningsfulle. Skjønnheten er ingenting, den eksisterer kun i øyeblikket og er dermed forgjengelig. Den samme forgjengeligheten finner vi også i sang og musikk, som begge er tidskunster.

Librettoen til *Poppeas kroning* var skrevet av akademimedlemmet Giovanni Francesco Busenello. Men det er likevel komponisten Claudio Monteverdi som står for den musikalske utformingen. Og selv om han ikke var medlem av akademiet, viser eksemplet på det nære forholdet mellom akademiet, samfunnet generelt og musikk – og kulturlivet spesielt.

Monteverdis elev, Francesco Cavalli, bruker den samme teknikken i sin Busenello-opera *La Didone*. Det samme gjør også en annen veneziansk komponist, Barbara Strozzi.¹¹⁸ Slik kan Calcagno vise at dette var en vanlig teknikk for komponister i Venezia. Komponistene benyttet seg av den kraft som den rene stemmen representerte.¹¹⁹

Ordskepsis

Lydia Goehr peker på den overordnede stilling den vokale musikken hadde i forhold til instrumentalmusikken helt frem til 1800-tallet.¹²⁰ For tenkere fra middelalderen frem til slutten av 1700-tallet var diskusjoner om musikk for å fremme både sakrale og profane holdninger et tilbakevendende tema. Sangen som formidler av ordet var den optimale musikkformen.

For den venezianske operaen ser bildet annerledes ut, slik eksemplet fra *Poppeas kroning* viser. Hvis vi vender blikket tilbake til Accademia degli Incogniti, vet vi at akademiet var opptatt av argumentasjon og retorikk. Vi husker også at impulsene kom fra universitetet i Padova, og så godt som alle medlemmer hadde der fulgt forelesninger av Cesare Cremonini. Den frittalende professoren, med sin ubendige tiltro til de aristoteliske idealer, ble lyst i bann flere ganger av paven i Roma.¹²¹ Det hindret verken ham, eller hans etterfølgere i Accademia degli Incogniti, fra for eksempel å hevde at menneskelige behov var vel så viktige som det å være en god kristen.

¹¹⁸ Calcagno 2003:487, 496

¹¹⁹ “In doing so, they showed a profound trust in an element in which they recognized an extraordinary epistemological value: pure voice.” Calcagno 2003:496

¹²⁰ Goehr 2007:120

¹²¹ Rosand 1991:37

Men hvorfor denne mistro til ordet? En forklaring Calcagno gir oss er at akkurat i denne perioden (ca 1630-1660) kan vi se at den italienske litteraturen opplever en krise. Det er som om de litterære tekstene enten blir altfor lange og ordrike, eller altfor kortfattede og knappe. Språket har mistet sin indre balanse. De librettoer som ble skrevet av akademiets medlemmer var påvirket av tendensen. Det er her musikken blir til det balanserende element man kan stole på til forskjell fra språket. Ordenes semantiske ”vekt” fordufter, mens klangen blir igjen, sier Calcagno.¹²²

Vi ser at ordet på denne måten ble skjøvet til side av lyden. Pavens og maktens Roma var sikkert ikke enige i slike tolkninger. Men en bannlysning i ny og ne hindret ikke de venezianske mennene i deres diskusjoner. Og siden opera viste seg å være et særdeles lønnsomt foretak, var det ikke noe man ville gi opp hvis man ikke ble tvunget til det.

Slik kan vi, i følge Calcagnos resonnement, se at Incognitis idealer også indirekte påvirket operaens utvikling frem mot den store Bel Cantoens epoke under 1700-tallet. Lyden av den rene stemmen i da capo-ariens virtuose ornamenter kom til å bli operaens varemerke. Sang som lyd ble prioritert fremfor sang som tale.

3.1.4. Sang eller tale?

Hvordan er det mulig å hevde at mennesker på scenen snakker når de helt åpenbart synger? Denne utfordring er ikke noe nytt i operaens verden og mange er de metoder man har brukt for å tilsløre fakta - at mennesker faktisk synger. I Venezia oppsto ganske fort en mengde konvensjoner som gjorde det mulig å lage forestillinger som trakk publikum, og hvor en slags ikke-uttalt overenskomst mellom scene og sal banet veien for opera slik vi kjenner den i dag.

For det første var operaens tema viktig. Ved å legge handlingen til steder som Arkadien og Olympen, kunne man lett argumentere for at guder og halvguder ikke var underlagt samme jordiske regler om sannsynlighet, den omtalte *verosimiglianza*, som vi mennesker. Slik unngikk man elegant problemstillingen.

Hvis handlingen likevel var plassert på jorden, og de agerende på mange måter lignet mennesker, måtte man finne andre metoder. En måte var å la en person opptre som gal. Å synges i stedet for å snakke ville bare forsterke inntrykket av galskap.

¹²² *“In such texts, programmatically, the semantic “weight” of words tends to evaporate, while their sonorous aspect prevails. (...) Distrust of the meaning of language is compensated by trust in the power of voice.”*
Calcagno 2003:472

En annen måte var å la en person gråte over et tap, en såkalt *lamento*. Følelsene i en slik situasjon ville være altfor sterke til å kunne uttrykkes kun i tale.¹²³ I operaen *La Calisto*, som presenteres i et eget kapittel i avhandlingen, omtales en *lamento* som synges av hovedpersonen selv.¹²⁴

Å forestille seg en sunget dialog, og hevde at dette er sannsynlig, var en mer krevende affære enn å presentere et menneske i egne tanker. Altså skrev man gjerne soloscener med kun én person på scenen.¹²⁵

En gammel velprøvd metode er selvsagt også en musikkscene hvor deltakerne enten opptrer som musikere/sangere eller som lyttere til underholdning på scenen. Og vi kjenner Monteverdis ”triks” når han lar musikken selv synge prologen til *Orfeo* fra 1607.¹²⁶ ”*Io la Musica son*”, ”jeg er Musikken”, synger hun. Orfeo er for øvrig selv sanger, og kan derfor enkelt legitimere sin egen sang. Wikshåland kaller det ”*introduksjonen av en ny subjektivitet, (...) et helhetlig subjekt med personlig integritet.*”¹²⁷ Hvem synger bedre enn Orfeo, han som nesten klarer å bevege Hades sterke makter og få med seg Euridice tilbake til jorden, hadde det ikke vært for den skjønne damens innstendige bønner og Orfeos menneskelige karakter.

Slik dannes et mønster av konvensjoner som beveger den venezianske operaen fremover. Slik skapes også en estetikk som blir typisk for sjangeren.

3.2. *Sangere*

Å hente sangere til hver ny sesong var en av impresarioens utfordringer. At det ikke alltid var like enkelt finner vi mange eksempler på.¹²⁸ En operasesong fulgte stort sett karnevalssesongen i Venezia, og de fleste sangere hadde andre jobber ved nærliggende hoff eller ved Markus-katedralen i byen. Det gjaldt å forhandle godt og å finne frem til de som best passet til oppgaven.

¹²³ Rosand 1991:362

¹²⁴ Se kapitlet om *La Calisto*

¹²⁵ Rosand 1991:261

¹²⁶ Wikshåland 1997:140

¹²⁷ Wikshåland 1997:145

¹²⁸ Glixon and Glixon 2006:173 Glixon og Glixon skriver om dette i kapitlet ”*Singers*” i ”*Inventing the business of opera. An impresario and his world in Seventeenth-Century Venice*”.

3.2.1. Den syngende kurtisane

I kapitlet om byens struktur og kvinneliv i Venezia, omtales de venezianske kurtisanene og deres berømmelse som strakte seg langt utover republikkens grenser. Vi har ingen yrkesgruppe tilsvarende de venezianske kurtisanene i vår kultur i dag, men kvinners musisering har ofte hatt en bismak av noe urent. Eva Öhrström skriver i *Kvinnors musik* at det helt frem til 1800-tallet var vanlig å finne klausuler i kvinnelige sangeres kontrakter om at de også skulle være ”tilgjengelige” for teaterdirektøren.¹²⁹ De kvinner som opptrådte på teaterscenen eller operascenen, må ha hatt en spesiell tiltrekning på den mannlige delen av publikum. Noe av spenningen knyttet seg nok til den ambivalente rollen den kvinnelige sanger hadde. Var hun bare sanger/skuespiller, eller kunne man forvente seg flere tjenester?

3.2.2. Den profesjonelle sanger

Oftest skulle det til lange og innviklede forhandlinger mellom en prins eller hertug og en impresario for at en sanger kunne få innvilget en pause fra hoffet i bytte mot en rolle i en opera. Noen sangere ble brukt som ”valuta” for de involverte i forhandlingene. Atter andre beskyttere skal ha blitt så avhengige, eller kanskje rent av forelskede, i sine protesjeer, at det utviklet seg rene sjalusidramaer i operakulissene.¹³⁰

Noen sangere klarte å leve som frie kunstnere, selv om det ser ut til at for de fleste var en fast ansettelse i en eller annen form å foretrekke. Et eksempel finner vi i Francesco Manellis operagruppe som var den første til å oppføre offentlige operaer i Venezia. Manelli og hans familie var til å begynne med selvstendige kunstnere. Men Manelli ble allerede i 1638 ansatt som korsanger i San Marco. Hans syngende kone fikk også snart en ansettelse hos en romersk adelsmann.¹³¹ For en kvinnelig sanger var det nødvendig med en beskytter, ikke minst for å markere forskjellen mellom yrkessangeren, eller musikeren, og de omtalte kurtisanene. Men det fantes unntak, og ett av disse var den feterte sangeren Anna Renzi.

¹²⁹ Öhrström 1989:92

¹³⁰ Se f.eks. Rosand 1991:236-237 om Pietro Dolfino og Nicolo Beregán, som på hver sin måte forsøkte å oppnå sangerinnen Lucretias gunst.

¹³¹ Rosselli 1989:6

3.2.3. Anna Renzi

*”Our Signora Anna is endowed with such lifelike expression that her responses and speeches seem not memorized but born at the very moment. In sum, she transforms herself completely into the person she represents, and seems now a Thalia full of comic gaiety, now a Melpomene rich in tragic majesty.”*¹³²

Renzi ble hentet til Venezia fra Roma for å synge hovedrollen i *La Finta Pazza* (Den falske gale) av Strozzi og Saccati til sesongen 1640/41.¹³³ Rollen var skreddersydd for Renzi. Dette var vanlig i operaens første år da komponister, librettister og musikere/sangere fortsatt jobbet i en slags felles prosjekt i forkant av hver oppsetning. Å hente inn Renzi til den første oppsetningen på det nye Teatro Novissimo, var et ledd i kampanjen for å la det nye teatret plassere seg i teten av konkurrerende operahus i Venezia.

Sergio Durante omtaler Renzi som den italienske operaens første diva, og mener at hun var økonomisk uavhengig.¹³⁴ Det vi vet med sikkerhet er at hun tjente mer enn alle andre sangere i sin samtid. Eksempelvis skal hun ha tjent 750 dukater for sesongen 1643/44 på Teatro Novissimo; en sum ingen annen sanger klarte å oppnå før tidligst 15 år senere da Caterina Tomei fikk den samme summen for sesongen 1661/62 på Teatro Santi Giovanni e Paolo.¹³⁵ Det sier mye om Renzis markedsverdi som selvstendig kunstner.

Beth L. Glixon tegner et portrett av Anna Renzi som en god forretningskvinne, som gjerne lånte ut penger til trengende kollegaer.¹³⁶ Hun så også til å få tilbake sine penger ved å inngå skriftlige avtaler om trekk i deres lønninger inntil gjelden var betalt.¹³⁷ Renzi lot skrive sitt testament flere ganger, og det finnes bevart et utkast til ekteskapskontrakt fra 1645. Det ser dog ikke ut som om den utpekte ektemannen noen gang ble viet til operadivaen - hvorfor er ikke godt å si.

¹³² Giulio Strozzi i Rosand 1991:232

¹³³ Glixon and Glixon 2006:80

¹³⁴ Durante (i Bianconi and Pestelli) 1998: 361. Det samme antyder Beth L. Glixon. Se Glixon 1995:512

¹³⁵ Glixon 1995:514

¹³⁶ Glixon 1995:514

¹³⁷ Glixon 1995:515

La Finta Pazza

Premieren på *La Finta Pazza* i 1641 på Teatro Novissimo var planlagt ned til minste detalj, og operaen ble en uovertruffen suksess. Det ene scenebilde skal ha avløst det andre i en strøm av inntrykk, og handlingen innholdt nyheter for sjangeren som galskap og forviklinger. Strozzi og Sacratini opera kom til å danne gullstandarden i mange år fremover. Enhver opera skulle heretter alltid inneholde minst én scene hvor noen ble midlertidig gale. Anna Renzi, som den falske gale kvinnen, må ha vært perfekt i rollen hvis vi skal dømme ut fra alle lovord hun ble overstrømmet med. Strozzi selv skrev et dikt til sangerens ære, ”*Le Glorie della Signora Anna Renzi Romana*”. Her omtales hun som intelligent, vakker og nokså stille privat. Hun skal ha observert menneskene rundt seg, og hennes uttrykksfulle spillestil kan ha vært et resultat av denne observasjonsevne. Strozzi glemte på ingen måte å nevne sangerens stemme. Hun hadde, skrev han, både en varm fyldig klang og en god trille.¹³⁸

Sanger og skuespiller

Anna Renzis skuespillertalent og tilpassningsdyktighet gjorde henne til den beste representanten for den tidlige operaen og ideologien om sannsynlighet på scenen. Hun passet perfekt som operaens stjerne når Incogniti gikk inn som åpne aktive deltakere i underholdningsmarkedet.

Rosand nevner fire av Renzis operaroller som har overlevd i partitur frem til våre dager. Fellesnevneren for dem alle er dramatisk intensitet fremfor vokal virtuoseri.¹³⁹ Rollen som Ottavia i Monteverdis *Poppeas Kroning* er et godt eksempel på dette. Det er ikke Ottavia som har den forførende vakre musikken i dette merkelige drama hvor umoralen seirer og kjærligheten utnyttes for å oppnå brutale mål. Hennes sang ble ikke engang omtalt som sang, men som en sirene fra et hylende monster; så sterk var Renzis innlevelsessevne.¹⁴⁰ Den var bare lyd og ren stemme. Med Calcagnos argumentasjon og de incognitiske idealer i mente, kan vi si at også Renzi ble ”ren”, og hennes sang kunne beundres uten forbehold.

Anna Renzis roller inneholder langt færre arier enn senere tiders operadivaer var vant til å synge. Men selv om utviklingen mot flere og mer virtuose arier gikk fort, mistet ikke Renzi

¹³⁸ Rosand 1991:232

¹³⁹ De fire nevnte operaer er foruten *La Finta Pazza*, *Poppeas kroning* (Busenello/Monteverdi), *La Finta Savia* (Strozzi/Laurenzi) og *Le Fortune di Rodope e di Damira* (Aureli/Ziani) Rosand 1991:234.

¹⁴⁰ Heller 2003:175,177

grepet på sitt publikum. Hennes karriere ser ut til å ha strukket seg fra begynnelsen av 1640-tallet og frem til 1657. Hennes siste kjente rolle skal ha vært *Damira* i *Le Fortune di Rodope e di Damira*, med libretto av Aurelio Aureli og musikk av Pietro Andrea Ziani.¹⁴¹

3.2.4. Ornament som dramaturgisk verktøy

Et gjennomgående trekk som begynner å utvikles i den tidlige venezianske operaen, er de musikalske ornamentene. Storhetstiden kommer i det vi kaller Opera Seria på 1700-tallet. Ornamenter kan ha forskjellig funksjon, og de kan opptre på ulike måter i ulike sjangre.

Elastiske dialoger og monologer

Etter hvert som *Dramma per Musica* utvikles mot en alt mer virtuos stil, blir det sangerne som tar over som styrende aktører. Den utsmykkede delen av musikken, ornamentene, blir altmer fremtredende. I annen halvdel av 1600-tallet fikk denne ornamentikken en klart dramaturgisk funksjon, noe jeg vil argumentere for ved å gjøre en sammenligning med de såkalte elastiske dialogene i teaterformen *Commedia dell'Arte*. Richard Andrews kaller dialogene elastiske nettopp fordi skuespillerne holdt dem gående så lenge som de fungerte; så lenge som publikum lo.¹⁴²

”En muntlig preget struktur av elastiske enheter kan altså oppfattes som en av de teknikker som ligger bak commedia dell’arte-skuespillernes improvisasjon. (...) Vi kan si at i commedia dell’arte beveger seg dramaturgien mellom det fastlagte, fremadskridende og finitte, og det bevegelige, repetitive og overraskende.”¹⁴³ (sic)

En del av operasangens ornamenter var de lange melismene, som er omtalt tidligere i forbindelse med Calcagnos diskusjon om *Ingening*. En annen form for ornament, eller dekorasjon, som begynte å utvikles mot slutten av 1600-tallet, og som ble perfektionert innen Opera Seria på 1700-tallet, er best representert i da capo-arien. Her finner vi en lukket ABA-form hvor A utgjør et hovedtema som kontrasteres i B, og som det vendes tilbake til i den siste avsluttende A-delen. Det ble forventet at sangeren skulle variere repetisjonen av A-delen. Denne variasjon, utbrodering og briljering kunne også legges som en avsluttende kadens til arien, med en tydelig stikkreplikk til orkesteret slik at det visste når det skulle

¹⁴¹ Glixon, Beth L. and Walker, Thomas: Renzi [Rentia, Renzini], Anna. Grove music online. [lesedato 11.03.11]

¹⁴² Andrews 1993 i Gladsøe 2005:56

¹⁴³ Gladsøe 2005:58

gjenoppta sitt spill. Det var i denne ”monolog” elastisiteten lå. Det var opp til sangerens smak og musikalitet å avgjøre lengden på og innholdet i kadensen, noe som kanskje ikke alltid falt like heldig ut.¹⁴⁴ Den samme type utbrodering finner vi igjen i flere av barokkens musikkformer, som solokantaten og oratoriet. Men det er kun i operaen den får den samme dramaturgiske virkningen som i *Commedia dell’Arte*; å stoppe opp tiden mens man morer og imponerer sitt publikum.

Commedia dell’Arte og Dramma per Musica

Det var ikke mulig å trekke ut handlingen i tid da *Dramma per Musica* først ble eksponert på det offentlige marked. Da var opera først og fremst et teaterstykke ikledd musikk, og handlingen var det viktige. For dette formål var den gjennomkomponerte musikken det beste verktøyet. Komposisjonsteknikken ga anledning til et dramatisk forløp hvor karakteren kunne begynne i en sinnsstemning for å slutte i en helt annen, slik Jane Glover har vist.¹⁴⁵ Den muligheten gis ikke i den lukkede ariens ABA-form. På den annen side ga ABA-formen mulighet til en elastisitet som det ikke fantes rom for i den gjennomkomponerte stilen.

Jeg har hevdet at operaens elastiske rom var en dramaturgisk teknikk man arvet etter *Commedia dell’Arte*. Jeg har også hevdet at man kan finne flere likheter mellom *Commedia* og *Dramma per Musica* allerede omkring 1640 i Venezia. Det er først og fremst i produksjonsforholdet at vi kan se likheter. Men også modellen med faste rollekarakterer og, ganske tidlig, et standardisert ”plot”, viser et slektskap mellom opera og teater. Noen sangere hermet også skuespillerne ved å bruke kunstnernavn som henviste til en rolle hvor de hadde hatt særlig suksess.¹⁴⁶ Det er dog mer som skiller enn som samler de to underholdningsformene. Her er noen eksempler:

- *Commedia dell’Artes* skuespillere var selvstendige, omreisende og profesjonelle.
*Dramma per Musica*s sangere var enten ansatte ved et hoff, i en kirke eller hadde en

¹⁴⁴” Generally speaking, the Study of the Singer of the Present Times consists in terminating the Cadence of the first part with an overflowing of Passages and Divisions at Pleasure, and the Orchestra waits; in that of the second the Dose is increased, and the Orchestra grows tired; but on the last Cadence, the Throat is set a going, like a Weather-cock in a Whirlwind, and the Orchestra yawns.” Tosi 1723:55

¹⁴⁵ Glover 1975:79

¹⁴⁶ Rosand 1991:235

beskytter som kunne garantere for deres gode rykte og sikkert også utgjorde en økonomisk garanti.

- Commedias handling ble ”improvisert” ut fra et fastlagt plot, og med standardreplikker og vendinger som kunne vris på og hales ut i det uendelige.¹⁴⁷ Damma per Musica hadde en fast libretto med musikk som i produksjonsprosessen kunne tilpasses den enkelte sanger, men som var fast når man først entret scenen og stykket var i gang.
- Commedias plots var konstruert av profesjonelle. Damma per Musicas plots forfattedes, med noen få unntak, av ”amatører”.¹⁴⁸

Vi vet at sangernes innflytelse på operaens utvikling etter hvert ble avgjørende. Sangerne innså sin markedsverdi, og de ville selv lyse mest på scenen. Til dette trengte de flere, lengre og mer kompliserte arier hvor de kunne vise frem sine kunster. Kanskje disse sangerne også ønsket seg den samme type ”frihet i øyeblikket” som de helt sikkert hadde sett hos sine kollegaer skuespillerne? Ariene ville da utgjøre en mulighet for denne frihet. De to yrkesgruppene tangerte hverandre, og det er enkelt å forestille seg at de så hverandres forestillinger og lot seg inspirere og påvirke.

3.3. Marked

Bianconi og Walker sammenligner tre forskjellige italienske operaproduksjoner satt opp med cirka 20 års mellomrom. De konsentrerer undersøkelsen om tre faktorer: produksjon, publikum og politisk innflytelse. De tre utvalgte produksjonene er én i Roma i 1639, én i Venezia i 1659 og én i Reggio Emilia 1683, og forfatterne fokuserer på fordelingen av produksjonskostnadene.¹⁴⁹ I Roma er det scenedekorasjonene som er dyrest. Her finnes ikke sangere med på lønnslisten en gang; noe som sier oss at de allerede var ”ansatte” hos den aktuelle fyrsten eller potentaten og derfor ikke skulle ha ekstra betalt for å synge. I Venezia har sangeren og komponisten erobret lønnsstogens toppskikt. I Reggio Emilia, når vi nærmer oss slutten av 1600-tallet, er det definitivt sangeren som er den sentrale gestalten i operaens showbusiness. Utviklingen ser mer ut til å gjenspeile tiden enn stedene som

¹⁴⁷ Gladsøe 2005:56

¹⁴⁸ Giovanni Faustini var en av de første profesjonelle librettister vi kjenner fra veneziansk opera. I kapitlet om La Calisto vil jeg fortelle mer om Faustini.

¹⁴⁹ Bianconi og Walker 1984:237

beskrives i den sammenlignende teksten. Vi kan gjenkjenne utviklingen til en sangersentrert operaform som allerede er beskrevet tidligere i kapitlet.

3.3.1. Offentlig opera?

Et spennende resultat av Bianconis og Walkers forskning er knyttet til hvor offentlig den venezianske operaen i virkeligheten var. I Roma er det enkelt å se hvem som sto bak økonomien, og hvem som dermed også var mottakeren for den indirekte hyllesten en opera må sies å være. Opera var her en ”privat” forestilling med inviterte gjester.¹⁵⁰ I Reggio Emilia ble opera oppført som en del av et årlig marked.¹⁵¹ Her var det staten som betalte og som skulle forherliges. I Venezia var operasesongen koblet til karnevalet og vi finner et kapitalistisk marked bak foretaket.¹⁵² Som Bianconi og Walker sier, så var det i prinsippet likevel den styrende venezianske klasse som ”eide” operaen. De sikret kontinuiteten i virksomheten ved å abonnere på losjer, samtidig som de lot en impresario ta den økonomiske risikoen for produksjonen. Det var fortsatt den herskende klassen eller staten som var operaens egentlige adressat, selv i Venezia.

*”Med andre ord, gjennom å separere de to rollene kom de føydale relasjonene, som var blitt kastet på døren, tilbake inn gjennom vinduet.”*¹⁵³

¹⁵⁰ Bianconi og Walker 1984 :215

¹⁵¹ Bianconi og Walker 1984 :228

¹⁵² Bianconi og Walker 1984 :241

¹⁵³” *In other words, through the separation of these two roles the feudal relations of production, chased out the door, come back in through the window.*”Bianconi og Walker 1984 :241

4. Bel Canto

*”I was entrusted ...with hearing a certain contralto...from Modena...so I took him straightway into S Pietro (...) and had him sing a motet to the organ. I heard a fine voice, powerful and sustained, and when he sings on the choir-steps he can make himself heard in every corner very well and without strain.”*¹⁵⁴

Slik omtaler Claudio Monteverdi en ung sanger han har hørt i katedralen i Mantova i 1610. Uttalelsen sammenfatter det man mente var vakker sang også på 1640-tallet; en uanstrengt stemme som lett kunne høres i hele kirken. Monteverdi kommenterer at sangeren blir litt nasal i klangen, og at han av og til svelger vokalene ” ... *nesten på samme måte som Messer Pandolfo.*”¹⁵⁵ Men i det store og hele virker Monteverdi fornøyd i sin uttalelse til hertugen av Gonzaga. Og selv om Monteverdi nevner kirkerommet og ikke teaterscenen, så er kommentaren interessant for avhandlingens vedkommende. De fleste sangere sang vanligvis både på operascenen i karnevalsperioden og i kirken resten av året.

4.1. Hensikt, fokus og tese

Min hensikt i dette kapitlet er å forsøke å tegne en skisse av den sang som tilfredsstilte både komponister, librettister og publikum i Venezia på 1640-tallet. Jeg vil forsøke å forstå hvordan man sang, og hvilke teknikker man brukte for å få til den klang og estetikk som ble etterspurt. For å kunne gjøre det har jeg benyttet meg av forskjellige kilder. Primærkilder har vært traktater og tekster om sang og musikken selv i form av noter.¹⁵⁶ Sekundære kilder har vært sammenstillinger og gjennomganger av primære kilder utført av musikkforskere. Mitt fokus er de forandringer som var med på å danne ramme for den ”nye” operaformen, den offentlige. Å syng i en liten salong for utvalgte gjester var noe helt annet enn å la stemmen klinge i en stor teatersal, selv om orkesteret ikke var særlig mye større enn det hadde vært i den mer private oppførelsessituasjonen. Men størrelsen på rommet og et mer blandet og til dels uvant publikum ga sangerne helt andre utfordringer enn tidligere. Det er disse forandringene John Potter sikter til når han nevner den første av to store epokeoverganger i

¹⁵⁴ Monteverdi i brev til hertugen av Gonzaga 9.juni 1610, (etter Monteverdi/Stevens 1980:72). Klingfors 1990:26.

¹⁵⁵ ”(...)almost in the manner of Messer Pandolfo.” Monteverdi sitert i Klingfors 1990:26

¹⁵⁶ Her har jeg brukt noter både i faksimile, og i transkripsjon, se Kilder.

sangens estetiske historie, den på 1640-tallet.¹⁵⁷ Uttalelser fra sangpedagoger, impresarioer, komponister og andre som deltok - eller hadde ambisjoner om å delta - i det nye operaeventyret, viser at antakelsen om et skille når kunstformen blir offentlig er riktig. Her forsøker en sangpedagog å fremme sin elev slik at denne kan få en operarolle i Venezia;

*”Det er stor forskjell på å høre gutten på nært hold i et lite rom (...) sammenlignet med å høre ham i et stort. Det gir forskjellige inntrykk, og Deres Eksellense kommer til å bli belønnet når De lytter til ham på lang avstand, og særlig i et teater. Det er riktig at han høres lite forfinet ut på kloss hold fordi han har en hodestemme; men på langt hold og i kirken er stemmen enestående, og han vil helt sikkert kunne høres i hele teatret.”*¹⁵⁸

Min erfaring som sanger og pedagog sier meg at det ikke er mulig å synge helt på den samme måten i et forholdsvis lite rom sammenlignet med hvordan man må synge på en scene eller i et teater som kan romme inntil flere tusen mennesker. For å bære i et stort rom, må stemmen ha fokus og styrke nok til oppgaven. For dette kreves ikke nødvendigvis en større stemme, men en bevisst holdning til stemmeproduksjon og teknikk. I dag vet de fleste sangere at støtte og projisering henger nøye sammen med det å få stemmen til å bære i et større rom. Det er en del av den sangtekniske utdanningen i all vestlig kunstsang.

I sitt hefte *”Nytt om gammel sång”* påpeker Gunno Klingfors at kildene vi har fra barokken ikke nevner støtte som en del av sangerens verktøy.¹⁵⁹ Det kan bety at man ikke anså spørsmålet om støtte som nødvendig å beskrive i en traktat om sang, siden det å synge var noe man lærte av en mester og ikke fra en bok. På den annen side kan det bety, slik Klingfors

¹⁵⁷ Den andre overgangen kom som en følge av den utvikling som skjedde på 1800-tallet, da de dynamiske kravene til operasangerne og operaorkesteret vokste. Når orkestrene ble større, økte også kravet til sterkere stemmer som kunne bære over orkesterklengen. Dette kan ses som en av grunnene til at nye stemmeideal, og dermed teknikker, vokste frem. Jamfør Garcia 1894. Potter 1998:63.

¹⁵⁸ *”It makes great difference to hear the boy close up and in a narrow space (...) compared to hearing him in a spacious one. It gives a different result, and Your Excellency will be rewarded when you hear him from afar, and especially in a theater. It is true that close up he seems a bit unrefined because he has a head voice; from a distance and in church (however) it stands out, and he will certainly be heard throughout the theater.”* Sangpedagogen Genari gjorde det han kunne for å overbevise impresarioen Marco Faustini. Om anstrengelsen falt heldig ut, får vi ikke vite. Glixon and Glixon 2006:178

¹⁵⁹ Klingfors 1990:12

hevder, at man ikke brukte støtten. Hvis dette var tilfelle, måtte man ha projisert annerledes enn sangere gjør i dag, noe som også ville ha fått konsekvenser for stemmeklangen.

Hvordan hørtes sangen ut? Finner jeg svaret i musikken selv? Hva sier dagens sangere? Mine diskusjoner med sangeren Åse Krystad har vært koblet til forskjellige måter å nærme seg musikken på. Klang, tempo, fleksibilitet og egalitet har vært noen av innfallsvinklene. Hva kan man for eksempel gjøre for at stemmen skal bære i et større teater uten at det skjer på bekostning av klangen? Hvilke begrensninger og muligheter ligger i musikken?

For å kunne diskutere sangteknikk er det også noen begrep som må defineres. Bel Canto, som er tittelen på kapitlet, vil få et eget avsnitt. Andre tekniske termer, som randregister og fullregister, hodeklang og brystklang etc. vil defineres etter hvert som de forekommer i teksten.

4.2. Å definere Bel Canto

Hva mener vi med begrepet Bel Canto? Ordrett betyr det ”vakker sang”. Kunsten å synge vakkert til enhver tid og i enhver stil skulle da være Bel Canto. Men så enkelt er det selvsagt ikke! Når den amerikanske sangpedagogen James Stark skal prøve seg på en definisjon av Bel Canto, tar han først alle mulige forbehold. Og selv om han benytter seg av begrepet i sin boktittel, har han forsøkt å unngå termen så lenge som mulig, sier han¹⁶⁰. Stark beskriver Bel Canto som en sangteknikk, hvor klang skal behandles som *chiaroscuro*.¹⁶¹ Chiaroscuro viser til en estetikk hvor kontraster mellom mørke og lys er sentrale. I musikk og sang brukes begrepet for å vise til kontrastene mellom de forskjellige klangfargene. Sangeren som behersker Bel Canto skal også kunne slike ting som egalisering, legato, portamento og vibrato. På den andre side sier Stark at Bel Canto er ”*enhver musikkstil som benytter seg av denne syngemåte med smak og uttrykksfullhet.*”¹⁶²

Begrepet Bel Canto har en del felles trekk med begrepet barokk. Barokk ble brukt i ettertid om noe man ønsket å definere som en epoke. Det samme kan sies om Bel Canto. Men der hvor barokk ble synonymt med noe negativt, oversvulstig og lite estetisk, ble i stedet Bel

¹⁶⁰ James Stark: Bel Canto 1999:189

¹⁶¹ Stark 1999:33

¹⁶² ”(...)any style of music that employs this kind of singing in a tasteful and expressive way.” Stark 1999:189

Canto brukt for å fremheve en gullalder man lengtet tilbake til. Bel Canto ble av komponister som Rossini brukt for å vise til en epoke som for alltid var gått tapt for ettertiden.¹⁶³

Hvis vi slår opp Bel Canto i et oppslagsverk som Oxford Music Online, får vi et hint av hvor kompleks og vanskelig det er å definere. På 1800-tallet ble begrepet ofte brukt tilbakeskuende, og man sammenlignet det med noe nytt man ikke likte. En annen definisjon er at Bel Canto er en stil fra 1700- og 1800-tallet, hvor legato og jevn klang i alle register var fremherskende på bekostning av tekst. Atter andre mener at Bel Canto kun er italiensk opera av italienske komponister som Rossini, og hans samtidige Donizetti og Bellini. I flere tyske musikkhistoriebøker er begrepet blitt begrenset til å skulle gjelde utelukkende for veneziansk opera, og romerske kantater fra 1630 - og 1640-tallet.¹⁶⁴ Å definere Bel Canto er med andre ord ikke enkelt. Felles for alle definisjoner ser i hvert fall ut til å være at Bel Canto representerer en type sang hvor stemmens ekspressivitet og fleksibilitet kombineres med skjønne klangfarger; ”(...) en syngestil som understreker tonenes skjønnhet ved frembringelsen av rikt utsmykket musikk.”¹⁶⁵

David Galliver mener at stilen først og fremst tilhørte komponister og librettister, og kun i siste instans sangere. Bel Cantoen hadde “til hensikt å skape en verden av forundring og fantasi, og den nådde sitt høydepunkt i Rossinis operaer.”¹⁶⁶

4.2.1. Vakker ornamentert sang

Vakker ornamentert musikk og skjønt klingende stemmer er ikke noe nytt for barokken og Bel Cantoen. Mennesker har til alle tider satt pris på sanglig utfoldelse og musikalsk overskudd. Hvis vi leser hva sangere og komponister (som ofte var de samme personene) har sagt og skrevet om sang, kan vi få vite noe. Allerede hundre år før det venezianske operaeventyret startet, finner vi følgende krav til den perfekte stemme hos Rossettus:

“Den perfekte stemmen må være høy, musikalisk, sterk og klar; høy slik at den er briljant, tydelig slik at den tilfredsstiller øret, sterk slik at den ikke svinger eller taper

¹⁶³ Harris og Jander 2011

¹⁶⁴ Harris og Jander 2011

¹⁶⁵“(…) a style of singing that emphasized beauty of tone in the delivery of highly florid music.”Harris og Jander 2011

¹⁶⁶ “as its aim the creation of a world of wonder and imagination, and reach its peak in the operas of Rossini.”Galliver 1992:447

*styrke (eller blir falsk), musikalsk slik at den ikke skurrer i ørene, men heller kjærtegner dem og forfører lytternes hjerter og erobrer dem. Hvis noen av disse kvalitetene mangler, er det ikke en god stemme.”*¹⁶⁷

Hva var nytt for den offentlige operasangen på 1640-tallet? Kravene som operascenen stilte til sangerne har allerede blitt nevnt. Et alt mer uttalt artisteri er også påtagelig. På operascenen skulle mennesker kommunisere direkte med mennesker og ikke med Gud, for å sitere John Potter.¹⁶⁸ *Dramma per Musica* er dramatik med musikkledsagelse, og handlingen er essensiell. Dermed måtte teksten nå ut på en helt annen måte enn tidligere.

Vi kan se at sangerens posisjon i operahierarkiet forandres drastisk i løpet av århundret. Fra å ha vært en del av en musikergruppe, ble sangerne de virkelige stjernene på operahimmelen. Veien lå nå åpen mot en alt mer ekvilibristisk sangestetikk. Teksten måtte vike for klang, koloratur (som jo betyr fargelegging!) og vokale eksesser. Det kan derfor være på sin plass å se nærmere på noen karaktertrekk ved *Bel Canto*.

4.2.2. Chiaroscuro

Begrepet *chiaroscuro*, *chiaro* (klar) og *oscuro* (dunkel), er hentet fra malerkunsten. Leonardo da Vinci var en av de første til å bruke denne type effekter, noe vi kan se i hans maleri av *De hellige tre kongers tilbedelse* fra 1481. Spillet mellom lys og mørke, mellom dunkelhet og klarhet, er det som kjennetegner begrepet og stilen. *Chiaroscuro* er dog mest diskutert i forbindelse med 1600-tallets malerier av kunstnere som Caravaggio og Rembrandt.¹⁶⁹

Vi finner uttrykket i forbindelse med sang hos Giambattista Mancini i hans traktat *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* fra 1774.

¹⁶⁷ "The perfect voice must be high, musical, strong (firm) and clear; high so that it has brilliance, clear so that it satisfies the ear, strong (firm) so that it does not waver or lose its strength (or go off pitch), musical so that it will not grate on the ears, rather caress them and lure the hearts of the listeners and capture them. If one of these qualities is missing, then it is not a fine voice." Rosettus 1529 i Ulrich 2006:15

¹⁶⁸ "As the Renaissance progressed the scholastic and symbolic gave way to the secular and humanistic: words become the means of communication between man and man." Potter 1998:32

¹⁶⁹ Clarke and Clarke: "chiaroscuro" The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Oxford Reference Online.

*“... øvelsen vil lære (sangeren) å bli en mester i å fargelegge en hvilken som helst frase med det ekte uttrykk som former og fargelegger kantilenaen med chiaroscuro, som er så etterspurt i alle syngestiler.”*¹⁷⁰

Enhver tone skulle kunne ha både lys og mørk klang, og sangeren skulle velge passende farge til enhver affekt eller sinnsstemning i musikken.¹⁷¹ Egalisering handlet dermed om å balansere fargene, det vil si mørk og lys klang, eller registrene, hodeklang og brystklang, på en slik måte at spennende kontraster oppsto.¹⁷² Overgangen mellom registrene var der, men det var ikke noe som skulle skjules, slik det gjerne er i dag. I stedet skulle man øve på å gjøre overgangen så vakker og effektfull som mulig. Kontrastene som oppsto ble dermed en del av estetikken.

4.2.3. Ornamentering

I barokken var ornamenteringen viktig for sangere og musikere. Nesten alle traktater jeg har lest om sang fra denne tiden understreker viktigheten av å kunne grunnleggende komposisjonsteknikk, og å kunne velge ornamentering for enhver anledning og med god smak. Men, som Bernhard Ulrich noterer seg, ser det ikke ut til at man la så stor vekt på et metodisk opplegg for å lære om ornamentering.¹⁷³ Mange av de tilgjengelige kilder vi har gjelder dessuten både for instrumentalister og for sangere. Kildene er mer å se på som oppslagsbøker eller kataloger over mulige ornamenteringer som man sto fritt til å velge fra, slik som fløytesten Ortiz foreslår i sin traktat fra 1553; *”Når man kommer til stedet som skal ornamenteres, skal man se i boken (Ortiz’) etter de noter som passer best; (...).”*¹⁷⁴

¹⁷⁰ *“...this exercise will make (the singer)master of coloring at will any passage with that true expression which forms the cantilena colored with chiaroscuro, so necessary in every style for singing.”* Mancini i Stark 1999:33. En ”kantilena” kan her bety en ”liten sang”, eller helt enkelt en hvilken som helst arie.

¹⁷¹ Stark 1999:33

¹⁷² I dag brukes ikke termene hodeklang og brystklang så kategorisk, siden klangen verken kommer fra hodet eller brystet når man synger. I stedet snakker sangpedagogikken om register og funksjoner i stemmen. Randregister og fullregister dekker stort sett de samme områder i stemmefunksjonen som bryst – respektive hodeklang. I tillegg får vi et blandet register, ”mix”, et toppregister, ofte kalt fløytestemme eller piperegister, og et bunnregister, som også kalles første register.

¹⁷³ Ulrich 2006:111

¹⁷⁴ *”When one comes upon a place he wants to ornament, let him look in the book (Ortiz’) for the particular kind of notes; (...).”*Ulrich 2006:111

Sangeren og sangpedagogen Pier Francesco Tosi skriver et eget avsnitt om ornamentet *appoggiatura* i sin bok om sang fra 1723. Selve ordet kan oversettes med ”å lene seg til”. Det musikalske begrepet *appoggiatura* viser til et forslag enten fra noten under eller noten over hovednoten, ofte med en forsinket oppløsning, slik at en tilfeldig dissonans oppstår. Denne type ornamentering var så vanlig under renessansen og barokken at den ble tatt for gitt, og nærmest aldri ble notert i notebildet, i følge Oxford Music Online.¹⁷⁵ Tosi er av en annen oppfatning. Etter en grundig gjennomgang av hvilke toner som skal benyttes til *appoggiaturaen*, i hvilken sammenheng og på hvilken måte den skal utføres, avslutter han med et sukk: ” *Stakkars Italia! (...); vet ikke dagens sangere hvor man skal synge en appoggiatura, hvis stedet ikke pekes på direkte?* ”¹⁷⁶

Som så mange av sine kollegaer, understreker Tosi vekten av komposisjonsteori som en del av sangerens studium. Ikke minst er det tydelig når han forklarer et ornament som *appoggiatura*. Alt bygger på skalaens prinsipper, ledetoner og treklangens oppbygning, sier Tosi. Det er forskjell på trinnet fra E til F i en C-dur-skala, og trinnet fra F til G i den samme skalaen. Den sanger som har studert, vil le av de komponister som skriver ut sine *appoggiaturaer*, for disse er de enkleste ornamenteringene av alle, avslutter Tosi.¹⁷⁷

4.2.4. Egalisering og registeroverganger

”(...) regarding the ornaments, he does not separate them too well, because he fails most of the time to join the chest voice [*la vocale del petto*] to the middle voice [*la vocale della gola*], for if the middle fails the chest voice, the ornamentation becomes harsh and hard and offensive; if the chestvoice fails that of the middle, the ornamentation becomes like an almost continual deficiency of the voice, but when both function, the ornamentation comes off both sweetly and separated and is most natural.”¹⁷⁸

¹⁷⁵ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01118>

¹⁷⁶ ”*Poor Italy! (...); do not the Singers now-a-days know where the Appoggiatura’s are to be made, unless they are pointed at with a Finger?*” Tosi 2009:18

¹⁷⁷ Tosi 2009:17,15.

¹⁷⁸ Monteverdi i et brev til Allesandro Striggio (etter Monteverdi/Stevens 1980:340). Klingfors 1990:20

Igjen hører vi Monteverdi uttale seg om en sanger, denne gang den unge bassen G. B. Risucci. Som vi ser var det å kunne binde registrene sammen på en uttrykksfull og fleksibel måte, ett av de krav man stilte til den profesjonelle sangeren. Men hvordan skulle det oppnås? Caccini mente at man skulle synges ” *med full og naturlig stemme (voce piena e naturale) og unngå falsett (le voci finte)...* ”¹⁷⁹. I 1614 skal Michael Praetorius ha ment omtrent det samme som Caccini:

*“Velg en stemme til diskanten, en til alten, en til tenoren, etc. som hver for seg klarer å holde sin korstemme med full, lys klang uten falsett (det vil si halv og presset stemme.)”*¹⁸⁰

Caccini skrev om solostemmen og Praetorius omtalte stemmer som skulle klinge sammen i et ensemble, men når det gjelder klang ser de ut til å ha vært enige: en naturlig klang var å foretrekke foran en “falsk” falsett. Man sang kun i det som vi i dag ville ha kalt fullregisteret, og unngikk dermed hele problematikken med registerovergang og egalisering.¹⁸¹

John Potter påpeker at de største teatrene i Venezia på 1640-tallet var mer enn dobbelt så store som konsertsalen i Gonzagafamiliens palass.¹⁸² Men offentlig opera ble også sunget på mindre scener. Og man hadde arrangert store evenementer med tusentalls tilskuere lenge før den offentlige operaens tid. Jeg tenker i den forbindelse på de balletter, konserter og musikalske og teatraliske tablå som forekom ved større festligheter som kongelige brylluper, dåp og kroninger, og andre anledninger.¹⁸³ Det nye var kombinasjonen av en permanent offentlig operascene, et orkester,¹⁸⁴ og en libretto.

¹⁷⁹ “with a full and natural voice (*voce piena e naturale*), avoiding falsetto (*le voci finte*)...” Ulrich 2006:68

¹⁸⁰ “Choose a voice as discant, alto, tenor, etc., which can hold the part with a full, bright tone without falsetto (*that is half and forced voice*).” Ulrich 2006:68

¹⁸¹ Ulrich 2006:68

¹⁸² Potter 1998:50

¹⁸³ Jamfjør Pirrotta: *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. 1982. Se også Hov 1994:152

¹⁸⁴ Hvis vi sammenligner vi dagens operaorkestre, var 1640 – og 1650-tallets operaorkestre nokså beskjedne. De kunne for eksempel bestå av et eller to strengeinstrumenter, som cembalo og theorb, og opp til fem strykeinstrumenter i tillegg. Glixon and Glixon 1992:222

Moten med kastratsangere ble også avgjørende for utviklingen mot en mer omfangsrik og fleksibel stemme. James Stark viser til et sitat av Johann Samuel Petri fra 1767, hvor denne beskriver en mannlig sopran, altså en kastrat, som har en nydelig klang i sitt toppregister. Når sangeren beveger seg nedover i registrene kollapser dog stemmen i en rå og ujevn tenorklang, til Petris rystelse.¹⁸⁵

Å oppnå en jevn registerovergang var åpenbart ikke noen enkel affære. Men på den annen side var det kanskje heller ikke alltid nødvendig, eller for den saks skyld ønskelig. I avsnittet om *chiaroscuro* ble kontraster nevnt som et nøkkelbegrep. Kontraster mellom registrene ble sannsynligvis sett på som et gode, så lenge de likevel ble balansert på en elegant måte. Den berømte kastraten Farinelli skal ha foretrukket å få sine sangstemmer skrevet ut i tre forskjellige nøkler. Slik kunne han briljere med at han sang både sopran, alt og bass uten problemer.¹⁸⁶ Det kan ikke være noen tvil om at Farinelli og hans kastratkollegaer ønsket å vise frem kontrastene i stemmen som en del av sine imponerende kunster.

Hundre år senere beskriver Stendhal i sin Rossini-biografi med stor entusiasme den unge sangeren Giuditta Pasta og hennes ”to” stemmer.¹⁸⁷ Stark konkluderer med at det så ut til at det var enklere for kvinnelige sangere enn for mannlige å kombinere de to registrene på en vakker måte. Som sangpedagog kan jeg bekrefte påstanden. Kvinners stemmer forandres ikke så veldig mye i puberteten sammenlignet med mannestemmen. En manns stemme synker omtrent en oktav, og falsetten blir igjen som et minne om den unge guttens sopran eller alt. For kvinner er overgangen mindre dramatisk, og for de fleste jenter oppstår ikke noe brudd i stemmen i puberteten. Det er enklere å fortsette å bruke ”jentestemmen”, altså randfunksjonen, også i voksen alder.

Å balansere mellom registrene, og å utnytte de klanglige kontrastene mellom disse som en effekt, var en del av estetikken. Jeg har dog ikke klart å finne en metodisk tekst om hvordan dette skulle utføres før vi kommer til Manuel Garcia den yngre på 1800-tallet.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Stark 1999:63

¹⁸⁶ René Jacobs i Heijne 1985:69.

¹⁸⁷ Stark 1999:63

¹⁸⁸ Denne utelatelsen av en egnet metode i kildene skyldes sannsynligvis at man ikke anså det for nødvendig å beskrive noe som likevel skulle læres fra mester til lærling. Det finnes tekster om hvordan lære å synge uten

4.3. *En sang som henrykker sjelen*

“... den kultiverte sangstemmen som avgjørende for uttrykket har i det store og hele vært unngått i musikkvitenskapelig litteratur”¹⁸⁹

Påstanden kommer fra James Stark. Det Stark argumenterer for er at alle tekniske råd man kan finne i traktater om sang fra tidlig barokk ikke ser ut til å skille mellom teknikk og uttrykk. Dette er et faktum forfatteren mener musikkforskere ikke har gitt nok oppmerksomhet. Man har kun interessert seg for teknikken som sådan, og ikke diskutert det integrerte forholdet mellom teknikk og estetikk på en tilfredsstillende måte, hevder Stark. Teknikken skulle brukes for å påvirke og sjarmere publikum, og kvaliteter som *sprezzatura*¹⁹⁰ (nonsjalanse, letthet, se neste avsnitt), *meraviglia*¹⁹¹ (vidunderlig, forunderlig) og *gratie*¹⁹² (ynde, eleganse) var avgjørende. Uttrykket var der av en bestemt årsak, og utfordringen var å benytte seg av teknikken for å skape en så imponerende og rørende musikk som overhodet mulig. Å snakke om teknikk separert fra uttrykk blir en feiltolkning, mener Stark.

Stark ser ut til å begrense sitt materiale til å omfatte kun traktater som spesifikt omtaler sangteknikk. Hvis vi i stedet ser med et litt videre blikk og legger merke til alle omtaler om sang vi kan finne fra barokken, mangler det ikke på relasjoner mellom teknikk, estetikk og stemmekvalitet. Stemmen som avgjørende estetisk element er vesentlig for operaopplevelsen. Impresarioen Marco Faustini tok hjelp av lokale rådgivere for å finne sangere som både teknisk og klanglig kunne passe til hans venezianske oppsetninger. Her er det Archangelo Lori som ikke er helt fornøyd med en soprans prestasjoner fordi ”*stemmen er liten, og for Deres teater syns jeg ikke hun virker passende.*”¹⁹³ Og komponisten Giulio Strozzi sier om

lærer, men ikke heller her finner jeg en metodikk for registregalisering (Discourse on the Voice and the Method of learning to sing Ornamentation, without a teacher). Maffei 1562 i Foreman 2001

¹⁸⁹ “...the role of the cultivated singing voice as a crucial element in the expression has been largely avoided in the musicological literature.” Stark 1999:154

¹⁹⁰ “Forakt, skjødesløshet” er den ordrette oversettelsen av ordet sprezzatura. Italiensk Norsk Ordbok 1959:319

¹⁹¹ “Under, forundring, undring”. Italiensk Norsk Ordbok 1959:199

¹⁹² “Nåde, gunst, ynde, eleganse” Skrives vanligvis ”grazie”. Italiensk Norsk Ordbok 1959:149

¹⁹³ “ but her voice is small, and for your theater, she doesn't seem suitable to me.” Om en annen sanger skriver den samme Lori: “ She is large, and has a beautiful presence, the voice good rather than bad, she sings very

den feterte operadivaen Anna Renzi at hun er ”en skjønn sirene som forsiktig henrykker sjelene og behager øyne og ører hos de som lytter.”¹⁹⁴

Jeg tør påstå at mange musikkforskere så absolutt både har notert seg og interessert seg for denne tilsynelatende mangel på skille mellom teknikk og estetikk som Stark finner i traktater om sang. Det viser ikke minst alle de tekster jeg har lest i forbindelse med min avhandling. Jeg vil si det slik at de estetiske krav barokkens komponister og sangere stilte til stemmen ble ivaretatt av de som kunne sin profesjon; sangpedagoger og korledere. Man forutsatte at teknikken gikk estetikken ærend; det var ikke noe man trengte å påpeke spesielt. Når man leser fagtekster, og for så vidt enhver tekst, har man alltid sine egne mer eller mindre subjektive briller på seg. Det gir utslag for lesningen og den deretter følgende refleksjonen. Fordi man ikke skriver om noe, betyr det ikke automatisk at man ikke er seg bevisst problemstillingen.

4.3.1. Sprezzatura

”(...) och i alla sammanhang visa – för att kanske använda ett nytt ord – en viss sprezzatura, ett obesvärat uppträdande, som döljer artisteriet och visar att det man säger och gör sker utan ansträngning och nästan utan att man tänker på det.”¹⁹⁵

Begrepet sprezzatura kan nærmest oversettes med en overbærende letthet, eller en utstudert eleganse. Vi finner uttrykket i Baldassare Castigliones bok om hoffmannen, *Il libro del Cortegiano* fra 1400-tallets Italia. Boken er en gjennomgang, i konversasjonens form, av alle de dyder man ønsket at den perfekte hoffmannen skulle ha, og den ble oversatt til en mengde språk. Teksten fikk stor innvirkning på den europeiske hoffkulturen, og boken ble i perioder ansett som en lærebok. Flere utgaver ble utstyrt med kommentarer og inndeling i avsnitt i henhold til de forskjellige dydene. Boken om hoffmannen har også blitt utsatt for sensur, inkvisitorisk granskning og rensing av teksten.¹⁹⁶

competently, but is not the equal to Giulia (Masotti) and Nina (Tomei), as I believe would be required to succeed on stage; (...).” Glixon and Glixon 2006:178

¹⁹⁴ ”(...) a sweet siren who gently ravishes the souls and pleases the eyes and ears of the listeners” Rosand 1991:228

¹⁹⁵ “(...) e per dir forse una nuova parole, usár in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte, e dimostri ciò, che si fà, e dice, venir fatto senza fatica, e quasi senza pensarvi.” Castiglione 1727:46 [lesedato 19.5.2011] Svensk oversettelse av Paul Enoksson. Castiglione 2003:81.

¹⁹⁶ Inledning till Boken om hovmannen. Paul Enoksson. Castiglione 2003:21

Når man som publikum opplever en operaforestilling, er man vitne til mange kunstarter i forhåpentligvis skjønn forening. Det er iscenesettelsen selv, all denne *meraviglia*, denne forunderlige verden som scenografer og sceneteknikere har skapt for å få publikum til å måpe. Det er sangere som vil imponere med nærmest naturstridige sanglige krumspring, og bevege med klang, intensitet, tekst og følelser. Det er også orkesteret som ledsager og dirigenten som leder musikken slik at vi kan sitte der og la oss forføre. Alt dette er en del av operaens forunderlige verden. Men det finnes en annen side også; den uforståelige finkulturen som noen nesten blir provoserte av. Sang er et så komplekst instrument. Stemmen er en del av vår kropp og den har en evne til både å tiltrekke oss og avskrekke oss. Jeg tror ikke det finnes noe instrument som er så krevende, enten vi er utøvere eller vi er tilhørere av sang. Operaklangen har noe ved seg som kan oppfattes høyst forskjellig fra mottaker til mottaker. Hvis vi er uvante med klassisk sang, vil vi kanskje synes at den virker ”kunstig” og stiv.

Det kan være at vi befinner oss alt for langt fra barokkens estetiske sfære for å oppfatte den *sprezzatura* som er ment å skulle sjarmere og forføre oss. Det kan også være at sangere og musikere i dag har mistet noe av den evnen som prises av Castiglione på 1400-tallet, av Caccini på 1600-tallet og av uttallige operabesøkere opp gjennom fire århundre.

Den kultiverte operastemmen og klassisk sang har en klang som er veldig fjern fra den stemmen vi alle har fått fra naturens side. Flere av oss har ganske gode stemmer, og kan synge tålig bra i allsang og salmer når det er påkrevet. Et lite fåtall av oss er gitt en eksepsjonell stemme. Susanna Eken kaller disse stemmene ”plussvarianter”, og det er de vi finner på operahøgskoler eller musikkonservatorier.¹⁹⁷ Innenfor denne lille gruppen er det et enda mindre antall som klarer å skape seg en profesjonell og god sangkarriere innenfor klassisk sang. Man kan sammenligne operasangere med klassiske ballettdansere eller idrettsutøvere på toppnivå. På samme måte som de fleste av oss klarer en vals eller en tur i skisporet, blir de færreste av oss en Barysjnikov på ballettscenen, eller en Northug i VM-løypene.¹⁹⁸

Kanskje har denne motvilje mot klassisk sang å gjøre med at vi alle har en stemme, og at den klassiske stemmen er så fullstendig annerledes enn vår egen? Man skal synge naturlig, mente

¹⁹⁷ Eken 1998:62

¹⁹⁸ Mikhail Barysjnikov er en sovjetisk-amerikansk ballettdanser født i 1948. http://no.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Barysjnikov. Petter Northug jr. (født 6. januar 1986) er en norsk langrennsløper fra Mosvik i Nord-Trøndelag. http://no.wikipedia.org/wiki/Petter_Northug

både Caccini og mange av de andre kildene jeg har nevnt. Samtidig skal sangen fremføres kunstferdig og med *sprezzatura*, denne tilsynelatende letthet. Kanskje det er dét Caccini og de andre mener? At selv om stemmen var kultivert for å tilpasses det kulturelle klima operaen oppsto i, så skulle den samtidig høres ”naturlig” og uanstrengt ut? Naturlig blir da noe annet enn det naturgitte.

De færreste har en stemme som klinger klassisk fra naturens side. Den klassiske sangpedagogikkens hensikt er å bygge inn en kultur i naturen, å bygge et klassisk sanginstrument av det naturgitte. På samme måte som en ballettdanser må trene sine muskler for tilsynelatende å kunne sveve i vakre hopp og piruetter, må sangeren trene de små musklene som utgjør ”sangapparatet” i strupehodet.

Den franske filosofen Roland Barthes var opptatt av noe han kalte ”*le grain de la voix*”, omtrentlig oversatt til ”stemmens korn”. Begrepet lar seg vanskelig oversette direkte til norsk. Jeg oppfatter det slik at Barthes mente stemmens egen tekstur, det som ikke er ordene eller teksten, men den rene lyd, med andre ord det materielle i stemmelyden. Vi må lytte til stemmens egen ”tekst”, sa Barthes i et intervju.¹⁹⁹ Det er ikke mulig å beskrive en stemme vitenskapelig, fordi den alltid består av et erotisk forhold mellom stemmen og lytteren. Det gjør enhver beskrivelse subjektiv og personlig, mente filosofen.

Hører vi en gjenklang av den ”ordløse” koloraturen fra barokkens operascene i Barthes resonnementer? De lange kaskadene av trillende toner som tilsynelatende uten anstrengelse strømmet fra sangernes munn? I kapitlet om estetikk tok jeg opp et aspekt av den ordløse sangens overlegenhet, presentert av Mauro Calcagno som den rene stemmes estetikk.²⁰⁰ Calcagno viser hvordan musikken selv kunne inneholde skjulte budskap, forståelige kun for de innvidde. Den ordløse sangen kunne dermed legitimere også kvinners sang, selv om kvinner skulle være stille i det offentlige rom. Slik kunne man beundre en operastjerne som Anna Renzi, uten å fravike standpunktet om at kvinner skulle tie i forsamlingen.

En stemmes ”korn” har i utgangspunktet ikke så mye å gjøre med stil. Det ser mer ut til at Barthes snakker om smak. Jeg syns at jeg kan høre ”stemmekornet” både i Tina Turners hese rockestemme og i José Carreras smektende tenorklang. Det handler om hva vi tiltrekkes av og

¹⁹⁹ Barthes 1991:184

²⁰⁰ Calcagno 2003

hva vi ikke liker, eller faktisk provoseres av. Det er her den ”kunstige” klassiske stemmen skaper problemer for noen. For det er nettopp kunstig den er. Det handler om stemmekunst. Det handler også om den kultursfære vi tilhører (tenk bare på kinesisk opera som er noe helt annet enn vår vestlige verdens operaklanger). Og det handler om hvor vi kommer fra. For fortsatt er det slik at kulturen inkluderer noen og ekskluderer andre.

*“Uansett, opera forblir, i hvert fall for øyeblikket, en underholdning for en bestemt sosial klasse, først og fremst fordi det å nyte opera krever noen spesielle kulturelle referanser – bakgrunn, atmosfære, raffinement – som fortsatt gjenspeiler klasse.”*²⁰¹

4.4. Tekster om sang og egalisering

Naturlig sang ser ut til å ha vært idealet i alle tider. Men hvordan denne ”naturlighet” skulle høres ut har skiftet med tidens estetikk og smak. Stemmen skal klinge fritt, registerovergangene skal foregå så smidig som mulig og pusteteknikken skal være nøye tilpasset situasjonen. Videre skal ornamenteringene tilpasses stilen, og sangeren skal kunne språk og uttale på et tilfredsstillende nivå. Som den berømte italienske sopranen Luisa Tetrazzini fra begynnelsen av det forrige århundret formulerte det: ” *Det finnes kun en måte å synge korrekt på, og det er å synge naturlig, enkelt og bekvemt.* ”²⁰²

Hva har sangere og pedagoger tenkt og formulert om begrepet egalisering, og hva har man sagt om hvordan denne teknikk skal erobres? Hva mener man egentlig med en egal stemme? Jeg lar fire sangere og pedagoger fra fire epoker komme til orde og uttale seg om temaet. Egalisering er et helt grunnleggende prinsipp i Bel Canto og i klassisk sang. Måten man praktiserer stemmeegalisering på, påvirker i høy grad stemmeklangen og dermed estetikken. Det påpeker også Gunno Klingfors i sitt hefte *Nytt om gammel sang*.²⁰³ Klingfors argumenter for et stemmeideal i barokken som skal ha vært svært forskjellig fra vår tids operasang.

Dagens teknologi gir muligheter for å studere stemmefunksjonen vitenskaplig. Ved å benytte seg av et laryngoskop kan halslegen innhente informasjon som det kan være nyttig for

²⁰¹ *“Nevertheless, opera remains, for the moment, a spectacle for a distinct social class, first of all because the enjoyment of opera requires certain cultural reflexes – of background, ambiance, sophistication – which are still class reflexes.”* Barthes 1991:187

²⁰² *“There is only one way to sing correctly, and that is to sing naturally, easily, comfortable.”* Tetrazzini i : Caruso and Tetrazzini 1909:10

²⁰³ Klingfors 1990

sangpedagogen å forholde seg til. Etter en grundig analyse kan så et pedagogisk opplegg tilrettelegges for den enkelte elev. Laryngskopet ble oppfunnet av Manuel Garcia den yngre i 1854, så det er ikke særlig lenge man har hatt vitenskapelige fakta å lene seg til innen sangundervisningen.²⁰⁴

Det er interressant å merke seg at mye av dét de gamle barokke mesterne sa om hvordan stemmeproduksjonen fungerte faktisk var riktig. Man visste hva som virket, men ikke hvorfor. Som den danske sangpedagogen Susanna Eken uttrykker det:

*”Uden nutidens store kendskab til anatomi og fysiologi havde også de gamle italienske sangskoler mange præcise billeder på det antagonistiske samarbejde mellem indåndings – og udåndingsmuskulaturen.”*²⁰⁵

Eken kommer i sin bok ”*Den menneskelige stemme*” med flere konkrete eksempler på dette fra sanglitteraturen helt tilbake til 1700-tallet. Sangeren bør for eksempel starte hver frase med en innåndningsfølelse.²⁰⁶ Når pusten trekkes inn som ved et lite gjesp, løftes ganeseglet oppover samtidig som strupehodet hviler i en lav posisjon. På denne måten skapes et større akustisk rom for klangen. Et avspent strupehode og et løftet ganesegl er noen av forutsetningene for en mørkere og større klang som etter hvert er blitt karakteristisk for operasang.

4.4.1. Caccini: Le nuove musiche 1601

I Giulio Caccinis *Le nuove musiche* (Den nye musikken) presenterer komponisten, som han fremholder, sin nye idé om at man skulle synge enkelt og naturlig. Teksten skulle komme tydelig frem og man skulle: ”*quasi in armonia favellare*”, ”synge som om man fortalte”. Caccini har ikke noe godt si om andre måter å synge på:

”(…), in order to penetrate the perception of others and to produce those marvelous effects, admired by the writers, which cannot be produced by descant in modern musical compositions, especially in singing a solo above a stringed instrument, not a word of it being understood for the multitude of divisions made upon long and short

²⁰⁴ <http://no.wikipedia.org/wiki/Laryngoskop> [lesedato 24.5.2011]

²⁰⁵ Eken 1998:49

²⁰⁶ Eken 1998:49

syllables and in every sort of music, though by the vulgar such singers were cried up for famous.”²⁰⁷

Caccini hevder at han har skapt noe nytt innen sangkunsten. Han viser til de diskusjoner som førtes i grev Bardis salonger allerede på 1580-tallet, hvor Caccini selv var til stede. Her diskuterte man hvordan antikkens greske skuespill ble fremført. Caccini sier at det han skriver, er han blitt bedt om å nedtegne nettopp for å vise hvordan god musikk skal fremføres.

Slik følger Caccini en trend sammen med flere andre italienske musikere og komponister ved århundreskiftet 1600. Han er ikke først, men vil gjerne være det, for å si det på den måten. Caccini skriver ikke en sangskole, men snarere et estetisk manifest over den nye syngestilen som vi kaller ”*stile rappresentativo*”.

Caccinis manifest er et godt eksempel på at man ikke anså det som nødvendig å skrive ned hvordan man skulle synge.

4.4.2. Tosi: Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato 1723

Operasang stilte helt andre krav til sangteknikken enn Caccinis sang til lutt eller andre strengeinstrumenter. Pier Francesco Tosi var sanger, kastrat og sangpedagog. Hans ”*Opinioni*” må på samme måte som Caccinis ”*Le nuove Musiche*” likevel for en stor del sies å være estetiske betraktninger om, og ikke så lite kritikk av, tidens sangere og komponister. Tosi noterer seg også slike ting som at en stemme trenger å jobbe med registeroverganger, slik at den klinger like skjønt i alle register.

“En omhyggelig læremester vet at en sopran uten falsett er begrenset til å synge innenfor et lite omfang på noen få noter, og bør ikke kun anstrenge seg for å hjelpe ham med dette, men også sørge for at ingen metoder er uprøvde, for å blande den falske og den naturlige stemmen, slik at de ikke vil kunne skilles fra hverandre; for

²⁰⁷ <http://theoryofmusic.wordpress.com/2007/10/30/the-solo-madrigal-extract-from-le-nuove-musiche-by-giulio-caccini-1602/> [lesedato 13.12.2010] “(...),che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, e in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di esci fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori.” Caccini 1973:1

hvis de ikke blandes perfekt, vil stemmen ha adskilte registre, og vil følgelig tape i skjønnhet.”²⁰⁸

Tosi skriver om plassering at stemmen skal sitte verken i nesen eller i halsen, men klinge fritt. Videre er han opptatt av intonering og av at sangeren ikke bør kjede sitt publikum med altfor overdreven ornamentering og lange kadenser. Tosi er kritisk til den “moderne” måten å synge på (Tosi levde ca 1653 - 1732). Han mener at ornamenteringen er blitt for overdreven. Sangeren tar ikke hensyn til orkesteret, og ordene og teksten blir borte i alle tonene.²⁰⁹

At sangere kun er opptatt av klang og toner og ikke av tekst, er noe det klages ofte på i de traktater jeg har lest. Og jo større registeromfanget er, dess vanskeligere blir det å beholde riktig vokalfarge i et hvert toneleie. I tillegg er det en utfordring å binde sammen ett eneste ord som strekker seg over mange takter av koloraturkaskader.

4.4.3. Garcia: Hints on singing 1894

Når kravet til større og dynamisk sterkere stemmer øker på 1800-tallet, skjer også en stemmeteknisk utvikling hvor noe av den ”naturlige” vokalklangen og fleksibiliteten må tape for dynamisk styrke og klanglig egalitet. Manuel Garcia den yngre, en anerkjent sangpedagog virksom fremfor alt i Paris, uttrykker det slik:

”Den mörka klangfärgen i bröstregistret ger en skärpa och rondör åt klangen. Det är uteslutande med hjälp av denna klang som sångaren kan ge sin röst all den volym som den är mäktig (...). När denna klangfärg förs till överdrift, täcker den tonerna, kväver dem, och gör dem matta och hesa.”²¹⁰

Som vi kan se av sitatet over, var Garcia i utgangspunktet ikke særlig begeistret for utviklingen mot en tyngre og mørkere stemmeklang. Men som den pedagog han var, tilpasset han seg utviklingen, og han hjalp mange sangere til å mestre den nye teknikken. Vi vet at den unge svenske sopranen Jenny Lind oppsøkte pedagogen på 1840-tallet i Paris. Hun hadde

²⁰⁸ *”A diligent Master, knowing that a Soprano, without the Falsetto, is constrained to sing with the narrow Compass of a few notes, ought not only to endeavor to help him to it, but also to leave no Means untried, so to unite the feigned and the natural Voice, that they may not be distinguished; for if they do not perfectly unite, the Voice will be of divers Registers, and must consequently lose its Beauty.”* Tosi 2009:10

²⁰⁹ Tosi 2009:55

²¹⁰ Garcia sitert hos Heijne 1985:71

mistet stemmen og Garcia anbefalte seks ukers stemmehvile, for deretter å starte gjenoppbyggingen av en solid teknikk.²¹¹

Hva var det som var så nytt og så effektivt med Garcias metode? Siden det ble nevnt i det forrige avsnittet at Tosi resonerte om nødvendigheten av å blande registrene godt, kan det være interessant å lese Garcias beskrivelse nettopp av hvordan dette skulle gjøres. Det er verdt å merke seg at Garcia er den første som beskriver en metode for registerovergangen.

*”Gjennom å veksle uttallige ganger fra brystklang til midtklang, og vise versa (...). Noen toner, som finnes i begge registrene, egner seg spesielt godt for å hjelpe til i overgangen og oppfylle de krav som øvelsen krever. I begynnelsen må tonerekken være kort, og synges meget langsomt.”*²¹²

Garcia bygget videre på allerede eksisterende kunnskap og la til sine vitenskaplige oppdagelser.²¹³ Med et lavt og forholdsvis avslappet strupehode og en stabil støttestrupehode kunne sangere mestre 1800-tallets musikk og dess utfordringer.²¹⁴ Dette stemmer godt overrens med hvordan dagens stemmepedagoger tenker sunn og funksjonell teknikk. Man ønsker å bygge den profesjonelle operastemmen på en slik måte at den mestrer alle de krav som stilles til den.²¹⁵ Med Manuel Garcia tok sangpedagogikken således et viktig skritt mot dagens teknikk. Samtidig tok den også et skritt mot en mer egalisert stemme som kunne klare å bære over et større orkester. Som allerede nevnt var ikke Garcia i utgangspunktet særlig imponert over utviklingen. Det var heller ikke hans samtidige baron Michotte som beskriver

²¹¹ Vi vet dessverre ikke så mye om metoden Garcia brukte for å hjelpe akkurat Jenny Lind. Öhrström 2000:9

²¹² *”By passing repeatedly from the chest to the medium, and vice versa. (...) Some notes, common to both registers, are preserved to facilitate the transit and meet the requirements of particular passages. At the first succession of notes must be short, and sung very slowly.”*Garcia 1894:21

²¹³ Garcia arbeidet i en periode på et militærssykehus hvor han fikk anledning til å studere strupehodets anatomi. Dette ledet etter hvert til konstruksjonen av laryngoskopet, et medisinsk instrument for studier av strupehodet. Pilotti 2009:12

²¹⁴ Jamfør *Garcias Theory of Voice Source versus Vocal Tract* i Stark 1999:36

²¹⁵ Dermed er det ikke sagt at pedagoger før Garcia ikke ønsket instrument som klarte sin tids krav. Men det er Garcia som for første gang beskriver hvordan, og det er dette skille jeg sikter til, det er det som gjør Garcia moderne og mer på linje med vår tids metoder og lærebøker om sang.

et møte mellom Rossini og Wagner slik: på spørsmålet fra Wagner om hvorfor Rossini har sluttet å skrive operaer, svarer den italienske komponisten at det ikke lenger finnes noen gode sangere, og i hvert fall ingen kastrater.²¹⁶ Så kanskje både orkesterstørrelsen, tidens skiftende smak og sangernes kjønn var årsaker til at sangidealet forandret seg på 1800-tallet.

4.4.4. Brown: Discover your voice 1996

Den amerikanske sangpedagogen Oren Brown har selv gjentatte ganger under sine mesterklasser påpekt at han har fulgt i Garcias fotspor. Å bygge en klassisk stemme ut fra de fysiske forutsetningene, og å utvikle det spesifikke hos den enkelte sanger, var et hovedanliggende for Brown, på samme måte som det var det for Garcia.²¹⁷

Brown skriver følgende om egalisering og register:

*”Så hva menes med registerutjevning? Det betyr at du lærer hvordan du skal gå fra et register over i et annet og legge til det siste uten å gi slipp på det første. Det handler om en koordinasjon eller en integrering av alle delene i stemmens omfang, slik at overgangen mellom høyde og dybde blir jevn.”*²¹⁸

Ved å trekke randfunksjonen nedover og inn i fullregisterfunksjonen, skapes forutsetninger for et fleksibelt samarbeid mellom muskelgruppene. Og ved å tenke tonen før den settes an, plasserer stemmeleppene seg i riktig posisjon, ansatsen blir presis og det brukes ikke unødvendige krefter på toneproduksjonen. Oren Browns metodetanker ligner Manuel Garcias på den måten at hensikten er å få til så mye som mulig uten å overanstrenge ”stemmeproduksjonsapparatet”. Ved å utnytte de forutsetninger som ligger i stemmen fra naturens side og så bygge inn et klassisk sanginstrument, oppnår man de beste resultater, mente Brown.²¹⁹

²¹⁶ Heijne 1985:79

²¹⁷ Jeg har fulgt Oren Brown i løpet av en lengre periode, både som student, sanger og pedagog. I forordet til Browns *Discover your voice*, 1996, viser Robert T. Sataloff til Browns tidlige interesse ikke bare for sang, men også for de anatomiske og medisinske aspektene ved stemmebruk. Brown 1996:vii

²¹⁸ *”So what is meant by register adjustment? It means that you learn to bridge over one register into the range of another and add the second register without letting go of the first. It is a coordination or integration of all parts of the range so that there is a smooth transition between high and low.”* Brown 1996:52

²¹⁹ Brown 1996:4

4.4.5. Blandet stemme?

Hvordan egaliseringsen av de forskjellige registrene i en stemme foregår, har mye å si for hvilken klang man produserer. Det er også noe den svenske musikkforskeren Gunno Klingfors har påpekt. Klingfors skriver at man med en helt egal stemme, som han mener er dagens sangideal, ikke klarer å formidle barokkens musikk på en stilistisk riktig måte. Ved å bruke en spissere klang, med vekt på randfunksjon og/eller falsett, kunne stemmen lettere bære i et større rom uten bruk av støtrefunksjonen. Denne stemmetype kaller Klingfors ”blandad röst”, og den skal i følge forfatteren ha vært det styrende idealet under barokken. Klingfors mener at hvis man presset stemmen for å unngå vibrato, ville den samtidig bære bedre. Et argument for denne påstand er at vibrato, i følge Klingfors, ikke var ansett som noe positivt i kilder fra 1600-tallet.

”När en sångare sjunger starkt utan att använda vibrato får röstklngen en betydligt mer ”direkt”(pressad/spänd) karaktär än om man sjunger med vibrato, vilket är ett tecken på att dåtidens vokalestetik tillät mer pressad klang än nutidens ”klassiska” estetik.”²²⁰

Et annet argument for Klingfors’ estetiske teori, var at man ofte benyttet såkalt glottisansats som en naturlig del av teknikken, og at denne type ansats skulle gi en mer presset stemmeklang.²²¹ En glottisansats er en ansats hvor tonen settes i gang, gjerne på en vokal, med direkte ansats mellom stemmeleppene, glottis. Samlet sett forutsetter Klingfors at barokkens stemmeideal skulle ha vært spisst, skarpt, lyst og kraftig, til forskjell fra dagens ideal som sies å være mykt, rundt, mørkt og med fullstendig egal klang.²²²

La oss se på den blandede stemmen, vibrato og glottisansats og hva begrepene faktisk har å si for stemmeklangen. Hvis vi går til kildene som er omtalt tidligere i kapitlet, som eksempelvis Caccinis manifest og Tosis observasjoner, finner vi en enighet om at den naturlige stemmen skulle favoriseres. I tillegg skulle den lysere hodeklngen brukes intelligent og med omhu. Det skulle ikke forseres eller skrikes, og overgangen fra det ene registeret til det andre skulle utføres på en smakfull og fleksibel måte. Med dagens terminologi ville vi ha sagt at fullregisteret skal mikses med randregisteret, og hver tone i omfanget skal ha sin egen

²²⁰ Klingfors 1990:19

²²¹ Klingfors 1990:19

²²² Klingfors 1990:8, 10, 17

blanding av rand - respektive fullregister. For noen topptoner over C3, altså den høye C, skal også piperegisteret blandes inn. Tilsvarende skal lave toner hos en bass kunne gis et strøk av det laveste registeret, førsteregisteret, alt etter musikkstil og sangerens intensjon. Lyden vi får er avhengig både av ansatsen, luftstrømmen, klangrommet og forestillingsevnen.

Vibrato henger ikke nødvendigvis sammen med klangen, slik Klingfors hevder. Det er fullt mulig å synge uanstrengt og uten vibrato, uten å presse klangen. Med en jevn luftstrøm og frasering kan sangeren utmerket synge uten et ukontrollert vibrato. Orkestrene var mindre på 1640-tallet enn i dag. Det gjorde det enklere å bære over orkesterklangen sammenlignet med i dag, og følgelig enklere å la være å presse stemmen. En mindre presset lyd gir økt kontroll over luftstrøm, klang og vibrato. Å si at man foretrakk en mer presset klang fordi vibrato ikke hørte til den gode smak, faller derfor på sin egen urimelighet.

Glottisansatsen er et av de verktøy sangeren har for en presis ansats. Når man tenker tonen før den settes an, vil stemmeleppene automatisk stille seg i riktig posisjon. Når luftstrømmen settes i gang, begynner tonen helt presist, og lyden vil være tydelig og artikulert sammenlignet med en mykere ansats. Sangeren har dermed stor kontroll over lyden. Tonen og klangen kan således være både lys eller mørk, rund eller spiss. Når tonens ansats er presis og luftstrømmen jevn er det så opp til sangerens evne til å forestille seg klangfargen som er avgjørende. En glottisansats gir ikke automatisk en spissere klang, hvis det ikke er det man ønsker å oppnå.

Gode registeroverganger og egalisering av de forskjellige registrene, ser ut til å ha vært viktig for sangpedagoger og sangere også før barokkens tidsalder. Det man kan si, er at barokkens sangere sannsynligvis har hatt en mer innholdsrik fargepalett å benytte seg av, enn det som er vanlig for klassiske sangere i dag. Klingfors trekker konklusjonen at den blandede stemme skulle ha vært lys og klar, og kanskje også av og til ha fremstått som spiss og kantete. Det kan sikkert noen stemmer ha vært i noen sammenhenger. Men å si at det var idealet for alle stemmer blir å trekke konklusjonen for langt.

Det er problematisk at Klingfors' argumentasjon er så kategorisk. Han ser ut til å mene at dagens sangere ikke er bevisste i forhold til klang, teknikk og forskjellige stiler. Som vi har sett argumenterer Klingfors for at klangidealene under barokken må ha vært veldig forskjellige fra det han benevner som nåtidens klassiske sangideal. Det skulle bety at kun den spisse, lyse stemmeklangen var den ideelle for barokken, og at sangen dermed var helt forskjellig fra vår tids ideal. Men vi har mange sangere i dag som er veldig bevisste både på

stemmeklang, ornamentering og bruken av dertil hørende teknikk.²²³ Ved å undervurdere dagens sangere og musikere, slik som Klingfors ser ut til å gjøre, fremstår hans argumentasjon som lite innsiktsfull.

I *Barockboken*, redigert av Ingemar von Heijne, har flere fremtredende musikere og sangere bidratt med kommentarer om det å fremføre barokkens musikk i dag.²²⁴ Det samme prosjektet har Anthony Burton foretatt med sin *A Performers Guide to Music of the Baroque Period*.²²⁵ Ingen av bøkene fremstiller barokksang som spiss og kantete. Det man understreker er en mer snakkende tilnærming, hvor tekst og fleksibilitet er avgjørende, og hvor *chiaroscuro*, kontrasterende klangfarger, er en karakteristisk del av estetikken.²²⁶

Som et talende eksempel skal Händel ha ønsket den engelske skuespillerinnen Susanna Cibber som altsolist i oratoriet *Messias* til en fremførelse i 1741. Cibber skal ha vært en av sin tids mest karismatiske og yndige skuespillere i 1700-tallets England. Komponistens ønske sier oss en god del om barokkens sangestetikk.²²⁷

Jeg vil påstå at barokkens sangere hadde flere klangfarger å velge mellom enn det vi er vant til i klassisk sang i dag. En spiss klang kan selvsagt ha vært et av virkemidlene man brukte for en bestemt affekt. Men å si at kun dette ideal var det rådende blir for enkelt. At man alltid favoriserte en vakker og naturlig lys klang og utnyttet stemmens ulike muligheter er på den andre side godt dokumentert.²²⁸

²²³ Blant dagens norske sangere vil jeg fremheve mezzosopranen Marianne Beate Kielland, og tenoren Magnus Staveland. Begge disse to har gjennom mange konserter og operaforestillinger vist at de behersker ikke bare "dagens ideal", for å bruke Klingfors' terminologi, men også i høyeste grad barokkens. Eks. Staveland i "*La Didone*" av Gian Francesco Busenello og Francesco Cavalli. Teatro Malibran. Venezia 2006.

²²⁴ Heijne 1985

²²⁵ Burton 2002

²²⁶ Heijne 1985: 68

²²⁷ Potter i Burton 2002:95

²²⁸ For operaens store helteroller valgtes som oftest kastratene. Med sine omfangsrrike stemmer og lyse, klare klang var de idealet fremfor noen i tidens musikkdramatikk. Hvorvidt denne favorisering hadde sin grunn i at man ønsket å etterligne de kvinnelige sopranenes lyse stemmer, eller at det i mange italienske byer ikke var lov for kvinnelige sangere å opptre offentlig, er en annen diskusjon som jeg ikke går inn på her.

Stiler har kommet og gått. Man har oppdaget nye ting både hva angår anatomi og fysiologi. Klangidealer har forandret seg, sammen med tekniske forutsetninger, musikkstiler og akustiske fenomener. Sangpedagogens oppgave har til alle tider vært å hjelpe sine elever til en teknikk som kunne innfri alle de krav tidens estetikk stilte til stemmen. Musikkforskerens oppgave er å forsøke å tolke kildene i samsvar med egen kunnskap om emnet.

4.5. Musikken som hovedkilde

Det er ikke enkelt å beskrive med ord hvordan noe skal høres ut, og enda vanskeligere å beskrive hvordan dette skal gjøres. Min hypotese er at det må ha skjedd en forandring i den sanglige estetikken, og dermed også i sangteknikken, når operasangen skulle bære i et større rom på et offentlig teater. Jeg har forsøkt å belyse dette gjennom å gå til forskjellige kilder om sang, både fra samtiden og fra senere tider frem til vår egen tids lærebøker om sang. Men den viktigste kilden må jo være musikken selv. Noter fra 1640- og 1650-tallets operarepertoar er derfor min primære kilde; det er her det hele starter for oss i dag.

Vi har ingen fonografiske opptak fra disse tiårene, så for oss er det i notene at musikken og sangen begynner. For å se om jeg kunne finne nyttig informasjon her, samarbeidet jeg med sopranen Åse Krystad. Hensikten var å få et direkte innblikk i hvordan en profesjonell sanger tenker når hun skal synge denne type musikk. Hvilke effekter har musikken på stemmen og hvordan egner den seg best i forhold til dynamikk, tempo og projisering i et valgt lokale? Krystad har et bredt repertoar innen opera og samtidsmusikk, og er ikke særlig innrettet mot barokksang, selv om hun også har sunget musikk fra denne epoken. Ett av mine argumenter for å spørre nettopp henne var muligheten for å kunne utforske hvordan en sanger av i dag nærmer seg musikk som tilhører en sjanger som ligger nokså fjernt fra vår tids musikk.

4.5.1. Sangerens erfaring

I Francesco Cavallis opera *La Calisto* synger hovedpersonen, nymfen Calisto, flere arier. Jeg har bedt Åse Krystad om å synge og teste ut to av disse ariene. Underveis i prosessen har vi hatt mange diskusjoner om teknikk og estetikk. Hvordan skal man for eksempel synge de hurtige forsiringene og løpene i *La Calisto*? En måte var å lette opp stemmen, minske kravet til klang og la koloraturen henge sammen ved å gjenta vokalene for hver tone i tonerekken. Dette er en metode som omtales i flere av kildene fra barokken. Men, påpeker Banchieri i sin tekst fra 1613, vokalgjentakelsen skal kun være mental.²²⁹ Hvis det er en tendens til å legge

²²⁹ Ulrich 2006:96

inn en "H" mellom hver enkelt vokalgjentakelse, må vokalen settes an direkte i stemmen. Sangere som Maffei (1562) og Rognoni (1592) avviser bestemt all form for aspirert lyd (altså en "H") mellom tonene i en koloraturrekke.²³⁰ Bovicelli (1594) nevner at koloraturer i høyt toneleie ofte blir sterkere enn de som er plassert lavere, og at det er enklere for en instrumentalist enn for en sanger å få til en dynamisk jevn strøm av toner:

*"Og selv om en ubrutt linje med mange trinn er bedre tilpasset instrumenter enn stemmen, kan de være effektfulle hvis ordene er passende og forutsatt at de høye tonene synges elegant og uten større anstrengelse."*²³¹

Legato, som er så grunnleggende i all klassisk sang, er nærliggende å diskutere i forbindelse med koloratursang. Hvordan binde tonene sammen uten å kutte løpene, eller legge til uønskede konsonanter (se over) og samtidig beholde klangen og egaliteten? Det har interessert sangere og pedagoger i alle tider.

Pust og støtte er, på den annen side, ikke noe de tidlige traktatene ser ut til å vektlegge i særlig grad. Her handler det stort sett om ikke å puste mitt i ordene, trekke pusten godt i dertil egnede pauser og om ikke å forrykke tempoet i musikken ved å puste på galt sted.

*"Når man vil synges lange passasjer/ornamenter, må man puste i tempo for ikke å ødelegge frasen, dette må man gjøre på alle steder hvor man har behov for å puste, og når det ikke finnes sukk eller pauser (til å puste andre steder)."*²³²

"Jeg bare synger det."

Krystad sier at hun etter hvert, med flere års erfaring som sanger, har blitt tryggere i sin musisering. Som nyutdannet sanger var det viktig for henne å tenke klang. I dag etter mange år i bransjen, tør hun ta flere sjanser. Å synges *Trassvisa hennes Tora*²³³ like etter Mimis arie

²³⁰ Ulrich 2006:97

²³¹ "And even if an unbroken series of many leaps is more adapted to instruments than the voice, they are effective if the words are suitable and provided that the higher notes are taken gracefully and without heavier emphasis." Bovicelli: Regole, passaggi di musica (1594) i Ulrich 2006:98

²³² Durante. Arie Devote (1608) "Quando si vuol fare passaggi lunghi, si avventisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciar imperfetto il passaggio, il che si deve fare in Tutti i luoghi, doue fa bisogno di respirare, quando no vi siano pause o sospiri". Ulrich 2006:50.

²³³ Prøysen/Monn-Iversen: "Trassvisa hennes Tora". www.mic.no

fra *La Bohème*,²³⁴ skaper ikke lenger noen problemer. I dag kan hun bare synge. Dette betyr ikke at hun ikke tenker på hvilken stil hun synger i, eller at hun ikke innhenter informasjon om perioden musikken kommer fra. Men samtidig kan man ikke være så engstelig for å gjøre ”feil” at det begrenser en i musikkvalget, mener Krystad.

En idé i vår felles utprøving av Calistos arier var å prøve et mye hurtigere tempo enn Krystad først hadde forestilt seg. Særlig gjaldt det den andre arien, ”*Sien mortali o divini*”.²³⁵ Et mye hurtigere tempo i annen del av arien ga en annen karakter. Her hyller Calisto friheten, ”*Viver in libertade*”, og slik ble denne arien i sin helhet en kontrast til den første ariens klage, *Piante Ombrose*.²³⁶ Kontraster, slik som det er beskrevet over, kan brukes både i den enkelte ariens ulike deler, og også mellom de forskjellige ariene i en hel opera. Selv om tempo øker betraktelig, mener Krystad at det er mulig å beholde den klang som stilen krever. Alt handler til syvende og sist om øving. Når først sangen sitter i stemmen, kan man eksperimentere med klang, tempo, uttrykk og dynamikk. Dertil kommer ornamentene som den dekorasjon de er ment til å være.

Det å skulle synge barokk opera for en sanger i dag, handler i første rekke om åpenhet for og kunnskap om forskjellige stiler. Det viktigste er tross alt å fremføre musikken.

²³⁴ Giacosa/Illica/Puccini: *La Bohème*. 1. akt: ”*Mi chiamano Mimi*”.Oxford Music Online

²³⁵ Faustini/Cavalli: *La Calisto*: 1.akt. scene 4.

²³⁶ *Piante Ombrose* gjennomgås mer grundig i kapitlet om *La Calisto*.

5. La Calisto

I min avhandling om sangens estetikk i den venezianske operaen har jeg sett på forskjellige grunner til at det var akkurat i Venezia operaen ble offentlig og kommersiell. Jeg har diskutert hvordan tidens estetiske og filosofiske tanker påvirket både innholdet i forestillingene og i sangen. Jeg vil nå presentere en opera av tidens kanskje mest fremgangsrike komponist /librettistpar; Francesco Cavalli og Giovanni Faustini.

Men først et viktig begrep; barokk.

Ståle Wikshåland diskuterer begrepet barokk i sin doktorgradsavhandling fra 1997.²³⁷ Her refererer han blant annet til den franske filosofen Jean Jacques Rousseau som omtalte tiden før 1750 som en vederstyggelighet, eller en lite pent formet perle. Barokkmusikken har en forvirret harmonikk og ”*sangen er hard og lite naturlig*”, mente filosofen.²³⁸

Ordet barokk kommer av det franske ”baroque”; en oversettelse av det portugisiske ordet ”barroco” som betyr nettopp en ujevnt formet perle. I følge riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen ble betegnelsen i begynnelsen brukt nedsettende om 1600-tallet og et stykke inn på 1700-tallet.²³⁹ Tschudi-Madsen sikter til arkitektur, maleri og skulptur, men den generelle beskrivelsen er like sann for musikk i perioden, og han sier at:

*”Det som først og fremst særkjenner barokkens formoppfatning, er dens bruk av dynamiske virkemidler.”*²⁴⁰

Tiden fra begynnelsen av 1600-tallet og hundre og femti år fremover blir definert gjennom negasjon av den nærmest etterfølgende klassisk romantiske periode og av opplysningstiden. Gjennom å se ned på tiden før 1750 kunne man selv fremstå som moderne.

²³⁷ Wikshåland 1997

²³⁸ ”Une musique baroque est celle dont l’harmonie est confuse, charge de modulations et dissonances, le chant est dur et peu naturel, l’intonation difficile, et le mouvement contraint.” “Barokkmusikk er den hvis harmonie er forvirret, avhengig av modulasjoner og dissonanser, sangen er hard og lite naturlig, intonasjonen vanskelig og bevegelsen tvungen.” (KdB) Wikshåland 1997:69

²³⁹ <http://www.snl.no/barokk>. Tschudi-Madsen

²⁴⁰ <http://www.snl.no/barokk>. Tschudi-Madsen

Tschudi-Madsens bemerkning om tidens bruk av dynamiske virkemidler har stor interesse for operaens utvikling. Det er jo nettopp disse virkemidlene operaformen så intenst tar i bruk. Dramaturgiske grep kan gi oss opplevelser utenom det vanlige og sceniske effekter kan gi vår fantasi vinger. Musikalske prestasjoner og billedlige inntrykk kan gi en smak av og en higen etter andre verdier i livet enn hverdagens møye. Alt dette er barokkens opera fylt av. Og da er det kanskje helt i orden at den ”ujevnt formede perlen” glitrer på operascenen? Vi kan være rause nok til å gi Rousseau og hans likemenn rett da de beskrev barokkens estetikk i negative vendinger. Gårsdagens mote vil alltid være det mest umoderne for de etterfølgende ”trendsetters”.

5.1. Operaen

Operaen jeg har valgt, *La Calisto* fra 1651, ble ikke noen økonomisk suksess. Det kan derfor virke som om mitt valg ikke er representativt for samarbeidsparet og for sjangeren som helhet. Men de typiske Faustini /Cavalli-trekkene er i høyeste grad til stede i denne ”guddommelige komedie”; den sangbare musikken, librettoens dramaturgiske grep og de fine nyansene i karaktertegningen som nennsomt er blitt til musikk gjennom Cavallis hånd. *La Calisto* av Faustini/Cavalli er en opera med mange fasetter. Som Anthony Hicks sier, viser Cavalli seg her på høyden av sitt mesterskap som komponist. Den mesterlige blandingen av arier, resitativer og ensembler fremhever enhver nyanse i teksten, og Cavalli gir dybde til rollekarakterene der hvor Faustini kun har antydnet den.²⁴¹

Dirigenten René Jacobs sammenligner den tidlige venezianske operaen med den senere Bel Canto-stilen, ved å vise til Cavallis valg av registeromfang for sangerne.²⁴² Jacobs definisjon av Bel Canto er at det kun var en fetisjistisk beundring av den høye C og det som verre var. Det eneste som betød noe i stilens glansperiode var å synge høyt, mener Jacobs. I den tidlige venezianske operaen på den annen side, og særlig hos Faustini/Cavalli, var fortellingen viktig. Musikken ble skrevet ”for skuespillere som synger, og ikke for sangere som spiller en rolle”, mente dirigenten i et intervju.²⁴³ Som vi husker er Bel Cantoen fortsatt tema for ulike definisjoner, og vi kan konstatere at Jacobs indirekte plasserer stilen noe senere enn til den tidligste venezianske operaen.

²⁴¹ Hicks 1970:488

²⁴² www.youtube.com: Cavalli: La Calisto - Introduction. Rene Jacobs / Herbert Wernickes / Concerto Vocale

²⁴³ “(...) pour les acteurs qui chantent et pas pour les chanteurs qui jouent un rôle.” René Jacobs. Ibid.

Sangpartiene i *La Calisto* strekker seg vanligvis ikke over mer enn halvannen oktav. For sopranrollen Calisto er topptonen A2, og ikke særlig teknisk krevende for en profesjonell sanger. I følge Jacobs kan man dermed slutte seg til at noen av rollene faktisk var tiltenkt skuespillere, og ikke sangere. Et bevisst valg med andre ord, for å spille teater med musikkledsagelse og ikke vise sang med bevegelser.

Det er interessant å se Jacobs kommentarer i sammenheng med Wikshålands referanser til en annen av opplysningstidens forfattere, Noël -Antoine Pluche. Wikshåland siterer Pluche fra ”Le Spectacle de la Nature” (1746):

*”Det finnes to typer musikk i følge Pluche: musique chantante, melodiøs og utsprunget av den menneskelige stemmes naturlige uttrykksmåte – uanstrengt, ukunstlet og uten grimaser, (...). Og det finnes en musique baroque, som bestreber seg på å forbløffe gjennom freidigheten i uforutsette vendinger og på å overtrumfe musikkens naturlige uttrykk med virtuositet.”*²⁴⁴

Det Pluche sikter til er ikke sang eller sangere, men to for sin tid berømte fiolinister, og deres forskjellige spillestiler. Musikerne representerer dels den gamle stilen, barokkstilen, og dels den for 1700-tallet moderne og dermed naturlige spillemåten. Den barokke *grimaserende* spillestilen kunne like gjerne stå for den virtuose sang som etter hvert ble kjennetegnet på den venezianske operastilen. Det er enkelt å forestille seg at termen ”grimaserende sang” ville ha gledet operareformister som Gluck og Rousseau.

Faustini/Cavallis stil tilhører dog den tidligste epoken, hvor sangen og teksten fortsatt står nesten likestilte, og hvor musikken ennå ikke har fått det outrerte uttrykk som Bel Cantoen ofte forbindes med. Men sangen er allerede på vei til å formes inn i de egaliserende krumspring som i løpet av 1600-tallet vil munne ut i den grimaserende sang Pluche sikter til. Vi kan se at den musikalske utviklingen foregikk i et forrykende tempo fra operaens offentlige begynnelse, via den ekstravagante Bel Cantoen, og til opplysningstidens og reformoperaens århundre.²⁴⁵

La Calistos tema hentet Giovanni Faustini fra Ovids Metamorfoser, men librettisten brukte myten litt som det passet ham selv. Denne egenrådige bearbeiding av kjente temaer var et av

²⁴⁴ Wikshåland 1997:68

²⁴⁵ Se Reformens retorikk – Gluck og Rousseau. Langdalen 1998

den tidlige operaens kjennetegn - noe jeg vil komme tilbake til i avsnittet om mytene senere i kapitlet.

Kort synopsis

Den vakre nymfen Calisto blir forført av Jupiter, som har kledd seg ut som gudinnen Diana, og nymfen blir derfor forvist fra den kyske gudinnens følge.

Endymion elsker den ekte gudinnen Diana som tilsynelatende virker kald, men egentlig er også hun forelsket i Endymion. Diana lar Endymion sove evig slik at hun kan elske ham i lyset av måneskinnet.

Jupiters kone er sjalu på sin mann, og hevner seg ved å forvandle Calisto til en bjørn. Men Jupiter ”redder” nymfen ved å forvandle henne til et stjernebilde.

For å innvie Calisto i den fremtidige herligheten blant de udødelige, viser Jupiter henne himmelens velving, hvor stjernebilde Store Bjørn for alltid vil være trygg. Syngende stiger de opp til himmelen.²⁴⁶

5.2. Librettisten og komponisten – et avgjørende samarbeid

Det spesielle samarbeidet mellom Giovanni Faustini og Francesco Cavalli har allerede blitt nevnt. Det som gjorde paret så fremgangsrikt var en kombinasjon av flere heldige faktorer. Cavallis evne til å realisere Faustinis intensjoner i musikalsk form, teften for de nyeste trendene og tilpassningsdyktigheten til det stadig ekspanderende markedet var noen av de egenskaper som var med på å skape suksessen.

5.2.1. Giovanni Faustini

Giovanni Faustini fødtes i Venezia i 1615. Som 17-åring flyttet han med sin eldre bror, advokaten Marco, til Francesco Cavallis nabolag i byen. Det kan godt være at naboskapet inspirerte den unge Giovanni til å gi seg i kast med den nye geskjeften *Dramma per Musica*. Cavalli var selv driftig, og vi kan forestille oss at han så både de kunstneriske og de økonomiske mulighetene i et samarbeid med den unge Faustini. Sesongen 1641/42 samarbeidet Cavalli og Faustini for første gang i operaen *La virtù de' strali d' Amore* på San Cassiano-teatret i Venezia.²⁴⁷ Paret Faustini/Cavalli var raskt med på det offentlige

²⁴⁶Fritt etter: <http://www.portlandopera.org/operas/2008-2009/la-calisto>. [lesedato 22.11.2010]

²⁴⁷ Glixon and Glixon 2006:37

operaeventyret som ble innleddet på San Cassiano i 1637. I de neste tiårene fortsatte det fremgangsrike samarbeidet helt til Faustinis død i 1651. Librettisten fikk dermed aldri muligheten til å oppleve den økonomiske suksess hans talent åpenbart fortjente.²⁴⁸

Familien Faustini ble hardt rammet av pesten som herjet i Venezia i 1630, og den eldre broren Marco ser ut til å ha tatt seg av Giovanni.²⁴⁹ Marco ble etter hvert også impresario med godt renommé i byen. Giovanni måtte leve på det han skrev og det han tjente på sin operavirksomhet – en situasjon som var helt annerledes enn for andre librettister Cavalli samarbeidet med. Jane Glover mener at man nesten kan føle det hastverket som Faustini hadde i det han ustoppelig gikk fra den ene oppgaven til den neste, alltid styrt av behovet for å tjene penger på sin kunst. Busenello, medlem av Accademia degli Incogniti, og hans etterfølgere Minato og Aureli, skrev ikke for pengenes skyld, men for sin egen fornøyelse. Ganske sikkert hadde de også til hensikt å fremme Incognitis ideer i det venezianske samfunn. Men for Faustini var det livsnødvendig, bokstavelig talt, å lykkes både som librettist, som impresario og som produksjonsleder.²⁵⁰

5.2.2. Francesco Cavalli

Pier Francesco Caletti fødtes i Crema i Nord-Italia i 1602. Faren var *maestro di cappella* (noe som i dag omtrent tilsvarer en domorganist i byens domkirke) og den unge Francesco sang sopran i kirkens kor. Det var her han for første gang møtte sin fremtidige mesen, venezianeren Federico Cavalli som var guvernør i byen. Cavalli tok med seg Francesco til Venezia for at han skulle få en bedre musikalsk utdanning enn den Crema kunne tilby.

I Venezia kom Francesco, som nå hadde antatt Cavalli-familiens navn, tidlig i kontakt med Claudio Monteverdi, som var domorganist i Markuskirken. I 1620 ble Cavalli ansatt som organist i Santi Giovanni e Paolo, en av de større kirkene i Venezia. Her etablerte han seg i løpet av få år som en anerkjent musiker og komponist.

²⁴⁸ "It is greatly regretted that Faustini did not live to enjoy his triumphs, the more so because his personal financial problems meant that he seemed to live from hand to mouth, struggling to finance his next opera on what proceeds he could gain from his last." Glover 1982:106

²⁴⁹ Glixon and Glixon 2006:37

²⁵⁰ "Faustini was compelled to try and manage an opera house in order to straighten his finances and his libretto output as a whole shows signs of a somewhat phrenetic attitude to the completion of his works." Glover 1978:48

Venezia var et mekka for alle typer fornøyelser, og det kan se ut til at Cavalli tidlig pådro seg betydelig spillegjeld. I Jane Glovers biografi om komponisten kan vi lese at Cavalliene også på det finansielle området skal ha trått støttende til.²⁵¹ Etter hvert modnet Cavalli til en ansvarsfull og økonomisk meget habil yrkesmann, og gjennom ekteskapet med den rike enken Maria Sosomeno ble hans økonomiske situasjon sikret. Familien Sosomeno inspirerte sannsynligvis Cavalli til å sette pris på disiplin og effektivitet; egenskaper som kom godt med i det offentlige operamarkedet.²⁵²

Cavallis økonomiske kløkt og sikre inntekt tillot ham å eksperimentere innenfor sjangeren. Glover viser til tolv operaer i løpet av de første elleve årene av komponistens karriere, hvor man kan se med hvilken selvfølge og tilpasningsdyktighet han arbeidet.²⁵³ Så godt var Cavallis rykte som komponist at han i 1659 ble invitert av den franske kardinal Mazarin til hoffet i Paris. Oppdraget var å skrive en opera til bryllupsfeiringen mellom Louis XIV og en spansk prinsesse. Dette oppdraget, da det endelig ble slutført i 1660, ble dessverre ikke til en god opplevelse for Cavalli. Hele prosessen var gjennomsyret av intriger og skandaler, iscenesatt av det franske hoffets egen komponist Lully. Da Cavalli vendte tilbake til Venezia i 1662 var det som en desillusjonert mann.

I 1676, da Cavalli døde, var hans komposisjonsstil blitt umoderne. Musikken, som så godt integrerte det dramatiske handlingsforløpet i librettoen, og hvor resitativer og arier fulgte hverandre i en nærmest kontinuerlig strøm, var ikke lenger det markedet ønsket.

Nummeroperaen med sin stereotype form var blitt formalisert, og den virtuose stilen tilpasset de ekvilibristiske kastratsangerne hadde overtatt som operaens fremste varemerke.

Noen ord om Cavallis musikk

En gjennomgang av Cavallis komposisjonsstil er ikke målet med denne avhandling. Likevel kan det være interessant å se på noen karakteristika som gir oss hint om hvor operaformen var på vei – nemlig mot Bel Cantoen med sin standardiserte form og sin hovedvekt på arien.

Francesco Cavalli blir av Ellen Rosand omtalt som konservativ, ja faktisk reaksjonær i sin stil. Der hvor Claudio Monteverdi i sine siste operaer gjerne smettet inn så mange arier som

²⁵¹ Glover 1978:14

²⁵² Glover 1978:15

²⁵³ Glover 1978:19

mulig, var Cavalli streng i sin *verosimiglianza*, sitt ønske om sannsynlighet.²⁵⁴ Operasang skulle oppfattes som tale selv om rollekarakterene på scenen sang. Muligheter til en arie lå gjerne implisitt i librettoen, men Cavalli valgte oftere resitativformen. Rosand mener at komponisten overgår selvste Monteverdi i sin dyktighet i å skrive resitativ. Dette er særlig fremtredende i operaen *La Didone*, med libretto av Busenello (samme Busenello som skrev librettoen til Monteverdis *Poppeas kroning*).²⁵⁵

Jane Glover utpeker 1650-tallet som den venezianske operaens høydepunkt.²⁵⁶ Cavallis evne til å ivareta det dramatiske forløpet i en tekst er allerede blitt nevnt som en av de faktorer som sikret teamet Faustini/Cavalli suksess. Selv om arien blir alt mer avansert, er det fortsatt resitativet som bærer historien. Men utviklingen går videre og resitativene mister etter hvert sin funksjon.²⁵⁷ Glover viser hvordan utviklingen gikk fra gjennomkomponerte nokså enkle arier, tett bundet sammen med dramatiske resitativ, til en formalisert standardform.

Den gjennomkomponerte arien ga rikelig med dramatiske muligheter. Rollekarakteren kunne begynne arien i en sinnstilstand og avslutte den i en helt annen. En vanlig teknikk var å la en arie vokse ut av et resitativ, for så å vende tilbake til dette. Når etterspørselen på alt flere og alt mer avanserte arier økte utover 1650 - og 1660-tallet ble det dramatiske forløpet gjerne ofret for mer underholdning. Og der hvor resitativene hadde vært det bærende element i forestillingen, ble nå ariene hovedsaken. Som Glover påpeker måtte operaen vente helt til en komponistgigant som Händel før den igjen kunne bli det fullendte dramatiske verk den i utgangspunktet var ment til å være.²⁵⁸ For det er kun det som fungerer i teatret som overlever. Og det venezianske publikummet ropte stadig på nye forbløffende forestillinger.²⁵⁹

Cavalli skrev i en tilgjengelig stil, også for våre moderne ører. Resitativene er alltid varierte, ofte i arioso-form, og det harmoniske spektret har en enklere dur/molltonalitet enn musikk av

²⁵⁴ "If Busenello is conservative, Cavalli is downright reactionary in his respect for verisimilitude." Rosand 1991:258

²⁵⁵ "The first act in particular, arguably the highpoint of Cavalli's accomplishments in this style, provides a lesson in recitative expression that other composers, even Monteverdi, rarely matched." Rosand 1991:260

²⁵⁶ Glover 1976:67-82

²⁵⁷ Glover 1976:79

²⁵⁸ Glover 1976:81

²⁵⁹ Glover 1976:81

eksempelvis Monteverdi fremviser. Et av de mer fremtredende trekkende ved Cavallis musikk, og som sannsynligvis virket like forlokkende på 1600-tallets mennesker som det gjør på oss i dag, er dog melodienes uttrykksfullhet. Cavallis sangere måtte kunne synge ekspressivt. Lamentoen, som ble etablert som form hos Monteverdi, ble i vår komponists hender forfinet og ofte holdt i en repeterende passacaglia-rytme.²⁶⁰ Rodolfo Celletti kaller lamentoen i Cavallis versjon for en av seklets vakreste musikkformer.²⁶¹ Calistos lamento over at vannet er blitt borte fra jordens overflate, *Piante ombrose*, er kun ett eksempel av mange. Andre er for eksempel den guddommelig vakre *Misero Apollo* fra *Gli amori d'Apollo e di Dafne* fra 1640, *L'alma ria* hvor Cassandra begråter sin kjære mann i *La Didone* (1641) og ikke minst den betagende duetten *Ah, questo é limeneo* fra *Ormino* (1644). Det er tilgjengeligheten i Cavallis musikk som er bemerkelsesverdig ved stilen. Kanskje kan vi se en forbindelse til en annen stor komponist, nemlig Georg Friedrich Händel. Cavallis lamento- arier står i en ubrutt tradisjon fra Monteverdi, men det er Cavallis evne til uttrykksfulle linjer og vakre melodier som fører tankene til Händels operaer på 1700-tallet. Celletti merker seg at Cavalli stort sett lot sangerne selv skape sine koloraturer og vokale ”utbrudd”.²⁶²

Cavallis musikk krever at sangerne lever seg inn i rollekarakterenes livssituasjon - selv når de ikke befinner seg på jorden blant oss dødelige, men lever sine liv i en guddommelig verden eller i fantasiens Arkadien. Og for ikke-menneskelige skapninger vil det være helt naturlig å synge. Det er ikke noe det må argumenteres for overfor et publikum. Guder og halvguder gjør stort sett som de vil uansett!

5.2.3. Calistos klage

Nymfen Calisto gråter over sin skjebne og over at vannet har forsvunnet fra jordens overflate. Hun tørster og vet ikke sin arme råd. I dette øyeblikk lar Cavalli henne synge sin lamento. Hennes lengsel og fortvilelse er ikke til å ta feil av.

²⁶⁰ En passacaglia er en tredelt danseform over en ostinat basslinje. Som vanlig er for de fleste barokke musikkformer, var passacagliaen opprinnelig en dans.

²⁶¹ Celletti 1996: 41

²⁶² ”In short, Cavalli’s writing from the point of view of virtuosity is very simple; indeed, he frequently seems to take no interest in melismatic outbursts, leaving the task of ‘coloring’ to the executant.” Celletti 1996: 42

”Skyggefulle trær, hvor er deres glans? (...). Ubarmhjertige, hvem er du som tordner og brenner jorden?”²⁶³

Calistos klage er samtidig hennes entré i operaens første akt, like etter prologen. Jupiter og Merkur har nettopp sett henne, og de er allerede i gang med å smi planer om hvordan Jupiter skal forføre nymfen.

Som vi så i kapitlet om den venezianske estetikken, blir lamentoen fort en konvensjon i opera, på samme måte som ”den gale” kan sette normale regler ut av spill, og slik som diverse forkledninger kan duke for forviklinger i beste Commedia dell’Arte -stil. Vanligvis presenteres lamentoen et stykke inn i operaen, gjerne i andre akt, og ikke som her helt i starten.²⁶⁴ Men siden vi allerede har sett at jorden er ødelagt kan vi være med på at Calisto gråter over dette uten videre innledninger. Det virker logisk i sammenhengen og vi føler straks sympati for den vakre nymfen.

Musikken

Sangen, som går i a-moll, innledes med en bølgende basslinje som kan gi en følelse av en slags passacaglia. Og selv om passacagliaen ikke fullføres i arien, kommer den tilbake og insisterer på vår oppmerksomhet. Mot denne linje strekker seg sanglinjen, først nokså stillestående, men etter hvert alt mer inntrengende. Så faller sangen tilbake igjen og møter den samme innledende basslinjen på ny. ”Jeg finner ikke lindring for mine brennende lepper”, synger Calisto. Hennes ønske er desperat og når hun til slutt anklager nettopp Jupiter for ødeleggelsen, slutter arien på dominanten, i E-dur.

²⁶³ Pianta ombrose, dove sono i vostri onori? Vaghi fiori dalla fiamma inceneriti, colli e liti di smeraldi già coperti or deserti del bel verde, io vi sospiró. Dove giro, calda, il piede e sitibonda, trovo l’onda rifugita entro la fonte, né la fonte bagnare posso, o’l labro ardente. Inclemente si, inclemente; chi tuona arde la terra? Non piú Giove, non piú àh no, non piú guerra! La Calisto akt 1. G. Faustini 1651/ 1975.

Skyggefulle trær, hvor er deres glans? Grasiøse blomster brent av flammer, åser og bredder dekket av smaragd er nå forlatte av den vakre grønske, jeg sukker over dere. Mine føtter brenner for hvert steg. Åh, tørst! Bølgen har trukket seg tilbake til kilden, og jeg finner ikke lindring for mine brennende lepper! Ubarmhjertige, hvem er du som tordner og brenner jorden? Jupiter, å nei, plag meg ikke mer! (gjendiktning av KdB.)

²⁶⁴ For andre eksempler på lamentoer, se tidligere i teksten.

Det er karakteristisk at musikken beveger seg omkring dominanten og nesten aldri faller til ro på tonikaen a-moll. Vi kan tolke det som Calistos stadige streben etter å finne vann og skygge for den brennende solen. Vi kan også se at Cavalli etablerer den dur/molltonaliteten som vil komme til å prege det meste av operamusikken fremover i tiden som fulgte. Arien sirkler inn dominantakkorden, den drar og drar i musikken, og i oss, og vi lar oss trekke med inn i Calistos lengsel. Musikken gir oss følelsen av at det er Calisto som er hovedpersonen, og vi føler med henne.

Like etter Calistos lamento viser Faustini/Cavalli Jupiter og våpendrageren Merkur som de som styrer handlingen fremover. Jupiter tenker først og fremst på egne lyster, og hvordan han skal tilfredsstille disse. Effekten blir grell når han dukker opp etter Calistos desperate søken. Enda mer ubehagelig blir det når Calisto, etter at Jupiter har forført henne, avsløres og straffes av Diana, og Jupiter står usynlig ved siden av og ler.

Calisto er et offer for de sterkere makter som opererer rundt henne. Hun har ingen sjanse til selv å påvirke sin situasjon. Til slutt blir det Jupiter som redder henne, og hun blir opphøyet til et stjernebilde langt fra alle truende farer.

Lamentoen leder til handling, men Calisto blir manipulert inn i en situasjon hun selv ikke kan styre. Man kan spørre seg hva slags glede det da leder til. Kanskje Cavalli gir oss et lite hint i sin musikk, når han lar arien dvele på dominanten? Kanskje det er det han og Faustini vil si oss med Calistos klage? Hvilken glede er det å bli reddet fra asken og ilden til verdensrommets kulde, fra arkadiske enger til et bilde på den kalde Melkeveien? Kanskje kan vi høre det allerede i operaens innledning, og i Calistos klage, hvis vi lytter nøye?

5.3. Tre temaer fra *Metamorfoser* av Ovid

Giovanni Faustini hentet ideen til librettoen *La Calisto* fra Ovids *Metamorfoser*.

Publius Ovidius Naso levde fra år 43 før Kristus, til år 17 eller 18 etter Kristus, og hans tekster har hatt en enorm innflytelse på litteratur, poesi og teaterkunst helt frem til våre dager. På Wikipedia kan vi for eksempel lese at en artist som Bob Dylan brukte Ovids tekster, direkte oversatt fra latin til engelsk i sanger som ”*Working Mans Blues*” og ”*Spirit on the Water*”.²⁶⁵

²⁶⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Ovid> [lesedato 7.12.2010]

Som Jørgen Langdalen har vist, var det ikke antikkens helter som figurerte i den tidlige operaens librettoer. I stedet er temaer, karakterer og miljøer hentet fra de arkadiske enger:

*”I operaens tidligste historie er det således Orfevs, Evrydike, Dafne, Narcissus, Akis, Galatea og vennene deres i Arkadien som dominerer, mens Ødipus, Elektra, Orestes, Alkestis og Ifigeneia glimrer med sitt fravær.”*²⁶⁶

Faustini brukte Ovids tekster og mytene fra Arkadien fritt og etter eget hode. Det kan nesten sies å ha blitt noe av librettistens signatur å ta seg slike friheter. Det som likevel gjør *La Calisto* spesiell, er at Faustini her binder sammen ikke mindre enn tre forskjellige temaer. I tillegg snur han om på hendelsesforløpet i hvert fall i den ene av mytene, nemlig den om Calisto og overgrepet Jupiter utsetter henne for.

5.3.1. Økonomisk fiasko – mytisk kaos eller politisk spill?

Det er ikke så sannsynlig at Faustinis fantasifulle bruk av de ovidske mytene skulle ha vært årsaken til at operaen ikke ble en økonomisk suksess i sin samtid. Men venezianerne kjente godt sine myter, og kanskje noen likevel ble irritert over Faustinis lemfeldige bruk av dem? Det var på den annen side vanlig praksis at de opprinnelige mytene ble endret alt etter smak og behag, og ikke minst etter behov. Det viktigste for Venezias operahus var å levere stadig nye sensasjonelle forestillinger, hvor det ene scenebildet avløste det andre i hurtig tempo. Publikum måtte ikke kjede seg.

*”Veneziansk opera ble karakterisert av kombinasjonen av fantastiske kostymer, scenografi og oppfinnsom mekanisk kunst; stormfulle hav hvor skip beveget seg i bølgene, krigsvogner som ble veltet over ende, kjempende armeer, flyvende ørner, elefanter, forskjellige typer av monstre, fanger som ble kastet ut fra tårn eller befridd av flyvende ånder, spøkelses, dansetrupper.”*²⁶⁷

Giovanni Faustini var ikke medlem av Accademia degli Incogniti som de fleste andre librettister. Det er mulig at det kan ha vært avgjørende for *La Calistos* dårlige mottakelse. Kanskje så akademiets medlemmer en uavhengig profesjonell librettist som en trussel mot

²⁶⁶ Langdalen 1996:19

²⁶⁷ *”The whole cycle of Venetian opera was characterized by the splendor of the costumes, the stage sets, and the inventive mechanical devices: storms at sea with movements of ships, chariots of war overturned, armies engaged in battle, flights of eagles, elephants, monsters of every type, prisoners thrown down from towers or borne aloft in flight by spirits, ghostly apparitions, troops of dancers.”* Celletti 1996:38

den venezianske moral og sin egen innflytelse? Kanskje ville noen akademimedlemmer selv samarbeide med den fremgangsrike Cavalli? Det forbauser sikkert ingen at det stadig forekommer maktkamper i kulturverden. Som vi husker ble for eksempel Cavalli offer for intrikate spill ved det franske hoff med et uheldig utfall for den italienske komponisten. Så det skulle jo kunne være slik at også *La Calisto* ble utsatt for baksnakking og komplott? Men sannsynligheten er nok ikke så stor likevel, siden sesongens andre Faustini/Cavalli-opera, *L'Eritrea*, ble en suksess.²⁶⁸

En annen hypotese er fundert i det venezianske markedet. Opera var lønnsomt, i hvert fall hvis man lyktes. Francesco Cavalli hadde vist seg økonomisk driftig og var sikkert en ettertraktet samarbeidspartner. Samtidig var det forbundet med risiko å satse penger på opera. At noen med innflytelse gjerne ville sikre sine investeringer er enkelt å forestille seg. Den unge Faustini, på den annen side, var uavhengig og kom fra ”ingen steder”. Det kan ha irritert noen med innflytelse at en ung mann uten forbindelser lyktes så godt innenfor det nye lukrative markedet. Men selv om *La Calisto* skulle ha vært utsatt for komplott, så lyktes det likevel ikke å stoppe det fremgangsrike teamet. Det som satte en stopper var heller Faustinis altfor tidlige død 19. desember 1651.²⁶⁹ Men ikke en gang denne fatale hendelsen satte teamet ut av spill. Broren Marco Faustini grep sjansen, og påbegynte en nesten ti år lang karriere som impresario. Gullkalven var alle de librettoer Giovanni etterlot seg, og som Marco sammen med Cavalli nå benyttet til nye, fremgangsrike produksjoner.

5.3.2. ... eller uhell?

Det som virker mest sannsynlig er at *La Calistos* økonomiske fiasko var resultatet av en rekke uheldige omstendigheter. Operaen hadde premiere den 28. november 1651, nærmere en måned før operasesongens normale start sammen med karnevalet. Giovanni Faustinis bror Mario hadde allerede sommeren 1651 tatt over regnskapsføringen ved San Apollinare-teatret, men Giovanni var fortsatt leder for produksjonen.²⁷⁰ Det tidlige tidspunktet for premieren var en kalkulert risiko som brødrene Faustini tok, men som ikke falt heldig ut.

I rollelisten for *La Calisto* mangler den for sjangeren nesten obligatoriske kastratsangeren. Enda et dødsfall ser ut til å ha rammet produksjonen. Kastraten Bonifaccio Ceretti står oppført

²⁶⁸ Glover 1982:106

²⁶⁹ Rosand 1991:174

²⁷⁰ Glixon and Glixon 1992:52

i Marco Faustinis regnskapsbøker, men han har ikke fått utbetalt lønn. Ceretti døde den 5. desember etter kort tids sykeleie, og han er ikke blitt erstattet av en annen sanger.²⁷¹ Kanskje håpet man i det lengste at Ceretti ville bli frisk, og at man derfor ikke erstattet ham? Kanskje skrev Faustini/Cavalli om operaen slik at andre roller tok over kastratens partier? Vi vet at Giovanni Faustinis økonomi var meget anstrengt på dette tidspunktet. Det kan være at den tidlige premieren var ment å skulle redde operasesongen, men at det ikke fantes økonomisk rom for uforutsette utgifter, som det å skulle lønne enda en sanger.

San Apollinare var ikke et ideelt operahus, og alle som jobbet der klaget over de dårlige forholdene. Men som Jane Glover påpeker, var det nødvendig for Giovanni Faustini, med tanke på den prekære økonomiske situasjon han befant seg i ved begynnelsen av 1650-tallet, å fortsette å produsere operaforestillinger. Og det er ikke med lite stolthet hans bror skriver om den avdøde Giovanni i forordet til *L'Eritrea*, den andre operaen for sesongen:

*”Enhver rytter vet hvordan han skal håndtere sin hest på et stort torg, men ikke alle klarer det i en trang bakgård.”*²⁷²

En usikker økonomi, et i grunnen lite egnet operalokale, og to uforutsette dødsfall var sannsynligvis nok til å knekke *La Calisto*. Men Faustini/Cavalli var på banen igjen etter nyttår 1652 med produksjonen *L'Eritrea*. Denne operaen ble gjenoppført minst fire ganger i andre italienske byer, et i seg selv bemerkelsesverdig faktum. I tillegg ble stykket oppført nok en gang i Venezia i 1661.²⁷³ Mine konspirasjonsteorier bak *La Calistos* manglende suksess vil, når alt kommer til alt, kun forbli hypoteser.

5.4. Den kvinnelige ”gleden”

De tre temaene Faustini bruker i *La Calisto* er myten om Jupiters voldtekt av nymfen Calisto, og den om den kyske gudinnen Diana og hennes to kjærlighetsforbindelser; dels med Endymion og dels med halvguden Pan.²⁷⁴

²⁷¹ Ibid :57

²⁷² 'Ogni Cavaliero sa maneggiare il destriere in una larga Piazza, non tutti lo possono fare in un stretto Cortile' Marco Faustini i Glover 1982:103. (overs.KdB)

²⁷³ Glover 1982:106

²⁷⁴ Heller 2003:182

5.4.1. Jupiter og Calisto

Nymfen Calisto blir i Ovids *Metamorfoser* offer for guden Jupiters voldtekt. I Faustinis versjon blir kronologien forandret. Jupiter ser den vakre nymfen som tørster etter vann, og ved hjelp av forkledningen som Diana lokker han med seg Calisto inn i buskene.

Henspillingen på en mulig homoerotisk forbindelse var helt i trå med Venezias omtalte lek med sanser og illusjoner i karnevalstiden. For det venezianske publikum må fortellingen om Calisto har fortønet seg lokkende. For akademiets menn falt sikkert også nymfens skjebne i smak. Myten fremviser patriarkatets uovertrufne overlegenhet, som Wendy Heller uttrykker det. *”Calisto skades, som mange andre av Jupiters undersåtter, av hans seksuelle styrke, men blir til slutt reddet av hans kjærlighet.”*²⁷⁵

5.4.2. Månegudinnen og hennes to beilere

Diana har en litt annerledes historie. Hun representerer det kyske liv, men kan samtidig ikke la være å la seg sjarmere av den vakre Endymion. Hun lar ham sove evig for så å kunne møte ham i drømme, uten tilsynelatende å gjøre noe galt. At hun også lokkes av halvguden Pan gjør ikke saken enklere for hennes rykte som uberørt. Vi får enda en gang ”bevis” for at kvinner er falske.²⁷⁶

Det virker uforståelig for oss i dag at kvinner i den grad ble mistenkeliggjort, og særdeles urettferdig at kvinnen ble straffet for mannens bruk av vold. Men for venezianerne var det en del av virkeligheten. Siden man stadig fant ”beviser” for kvinners falskhet, som i mytene til Ovid og andre, var det ikke rart at det var en del av den etablerte oppfatningen om kvinner. Som vi så i kapitlet om opera i Venezia, var det noen som turte å protestere, og hadde midler og evner til å gjøre det. Men den gjengse oppfatningen var at kvinner var mennenes eiendom, og at de skulle være usynlige i det offentlige rom. Så det er grunn til å stille spørsmål ved hvor stor den kvinnelige gleden egentlig var.

5.4.3. Må man kjenne myten for å kunne nyte en operaforestilling?

Det er spennende å forestille seg hvordan det venezianske publikum opplevde en operaforestilling på 1640-tallet. Var det virkelig slik at man måtte kunne alle mytene som operaene i stor grad bygget på, og var det viktig for fremførelsen og mottakelsen? Svaret på

²⁷⁵ *”Callisto (sic), like so many of Jove’s subjects, is violated by his sexual powers, but ultimately redeemed by his love.”*Heller 2003:185

²⁷⁶ For videre diskusjon om estetiske verdier i Accademia degli Incogniti, og i Venezia generelt, se kapitlet om estetikk i avhandlingen.

det spørsmålet må bli et ubetinget ja. Venezias operapublikum utgjordes til en stor del av republikkens adel og overklasse, og av karnevalsbesøkere. Selv om operaen var offentlig, var det altså stort sett de bemidlede klassene som hadde muligheten til å forlyste seg i operahusene. Her leiet de egne losjer og inviterte gjester, som utenlandske diplomater og kongelige sendebud, til en helaften. For mange bestod livet stort sett av fornøyelser av dette slag, og av litteratur, musikk og kunst – noe som la føringer også for librettistene.

Å finne nye spennende vinklinger på gamle myter, å skape nye fortellinger bygget over gamle temaer, eller kanskje aller mest sofistisert: å vise til sin egen fortreffelige kunnskap gjennom subtile henspillinger på den ene eller andre myte, var ett av de mange verktøyene librettisten hadde til rådighet. Giovanni Faustini må ha vært en mester i denne hentydningens og sensasjonens kunst. Publikum ble helt enkelt lokket med inn i en myteverden de kjente godt. Man ønsket å se seg overrasket og sjarmert av fantasifulle forbindelser mellom nymfer, guder og halvguder. Å skrive litt ”på kanten”, som Faustini så skikkelig gjør i *La Calisto*, var moderne og eggende for denne elitistiske gruppe mennesker. Det var med andre ord ikke bare librettistene, og heller ikke bare akademimedlemmene, som kjente de arkadiske myter. Hele det øvre samfunnslag i Venezia fulgte nøye med i utviklingen av librettoer og brukte dem gjerne som referansepunkter og diskusjonsemner i selskapslivet.²⁷⁷

Mange engelskmenn la gjerne inn et besøk til Venezia som en del av sin europeiske dannelsesreise, og flere øyenvitner forteller om storartede opplevelser i operaen. Ellen Rosand omtaler Venezia som intet mindre enn Europas kulturelle hovedstad allerede på 1500-tallet.²⁷⁸ Robert Bargrave, en engelsk mann på reise beskriver det slik i 1655:

*”Nay, I must needs confess that all the pleasant things I have yet heard or seen, are inexpressibly short of the delight I had in seeing this Venetian opera; and as Venice in many things surpasses all places else where I have been, so are these operas the most excellent of all its glorious Vanities.”*²⁷⁹

²⁷⁷ Se for eksempel Rosand 1991:110 – 124. *La finta pazza: Mirror of an Audience*. Her diskuterer Rosand mange av librettoens dobbelte, og noen ganger tredobbelte betydninger som det venezianske publikum plukket opp umiddelbart. Disse spissfindighetene går dog sannsynligvis dagens publikum hus forbi. Rosand 1991:117

²⁷⁸ Rosand 1977:524

²⁷⁹ Glover 1976:82

6. Den ideelle metode?

Når jeg skriver det siste kapitlet om metoder, er det med det bakteppe at det meste av avhandlingens tekst allerede foreligger. Oppgaven blir å beskrive hva jeg har gjort og så trekke noen konklusjoner av arbeidet. Jeg velger å begrense teksten til to tilnæringsmåter som har vært viktige for mitt tema: kildekritikk og hermeneutikk, og jeg prøver disse ut i praksis ved å se på musikkhistorisk materiale i form av noen utvalgte partiturer og librettoer. Jeg vil også se litt nærmere på historisk informert og inspirert oppføring av såkalt tidlig musikk, i dette tilfelle musikkteater og opera. Så vil det kanskje vise seg om jeg har funnet den ideelle metoden for mitt arbeid.

6.1. *Kildekritikk*

Hvordan skal vi forholde oss til de kilder vi bruker i arbeidet med en historisk fremstilling? Dette er et grunnleggende spørsmål for kildekritikken. Først må vi finne frem til de kilder vi ønsker å bruke og som ser ut til å være relevante. Hans Olav Gorset mener at de fleste musikkvitenskaplige avhandlinger har en subjektiv side, ved at forfatteren nettopp har valgt det musikalske materialet han eller hun liker.²⁸⁰ Jeg vil påstå at det samme gjelder for de fleste vitenskaplige fremstillinger. Vi kan aldri være helt objektive, det er menneskelig umulig å stille seg helt utenfor seg selv. Men når vi vet det og tar det med som en forutsetning for undersøkelsen, kan vi ut fra våre subjektive valg likevel trekke noen, forhåpentligvis fornuftige, slutninger.

Så kommer spørsmålet om kildene vi har valgt er troverdige. Hvem har skrevet teksten, malt bildet eller notert musikken, og med hvilken hensikt? Når ble materialet produsert, og hvem har oppbevart det? For musikkhistorisk interessant materiale gjelder at vi ikke lenger har direkte kontakt med tiden da materialet ble fremstilt. Vi kjenner ikke miljøene, og heller ikke alle forutsetninger for at materialet fikk den form det har i dag.

Det tredje aspektet for mitt vedkommende som masterstudent blir at jeg stort sett benytter meg av sekundærkilder. Innenfor rammen av et masterstudium finnes det liten mulighet for selv å foreta forskningsreiser for å studere primære kilder, som partiturer og librettoer i europeiske arkiver. Flere anerkjente forskere har allerede undersøkt kildene for meg så å si.

²⁸⁰ Gorset 2011:42

Min oppgave blir å finne frem til deres resultater, forsikre meg om at de har vært seriøse i sin forskning, for så å reflektere videre med utgangspunkt i min egen kunnskap innenfor feltet.

Jeg har valgt ut to type kilder som illustrasjon for en diskusjon om kildekritikk; librettoer og partiturer. Ellen Rosand viser til den utvikling de publiserte librettoene gjennomgikk på 1600-tallet i Venezia. Ved å se på tidspunktet for utgivelsen trekker hun noen konklusjoner om hvordan den offentlige operaen utviklet seg i en stadig mer kommersiell retning. Hendrik Schulze og Mauro Calcagno viser i hver sin artikkel til nye funn vedrørende operapartiturer av Francesco Cavalli, og kan på den måten kritisere og revurdere tidligere undersøkelser.

Det finnes andre typer kilder som også kan være relevante. Det kan være kontrakter for de medvirkende i en produksjon²⁸¹, brev skrevet av mennesker som har opplevd en operaforestilling i Venezia²⁸², dikt og prosatekster tilegnet berømte operadivaer²⁸³, trykte illustrasjoner som viser den moderne perspektivscenen og portretter av operasangere.²⁸⁴ For en kortere betraktning som denne vil det være en god idé å begrense arbeidets omfang til et par kilder.

Knut Kjeldstadli gir i boken *Fortida er ikke hva den en gang var* en grundig presentasjon av de fallgruver som truer enhver som vil etablere noen ”sannheter” om en tid som er forbi. Han diskuterer et rekonstrueringsperspektiv hvor vi i stedet for å forsøke å finne sannheten, kan arbeide mer realistisk ved å ta sikte på å tegne ett av flere mulige bilder:

”(…) om en tar de mange vanskene og usikre faktorene i betraktning, kan en også si at historikerne konstruerer en fortid som er plausibel, en mulig fortid der de restene vi har, kan passe inn.”²⁸⁵

Som en introduksjon til avsnittet vil jeg gjerne først diskutere et annet begrep; det musikalske verket.

²⁸¹ Glixon and Glixon 2006: 262, 265 etc.

²⁸² Hov 1994:149

²⁸³ Rosand 1991:229

²⁸⁴ Ibid:161-167

²⁸⁵ Kjeldstadli 1999:210

6.1.1. Verkbegrepet før 1800-tallet

På 1700-tallet tok den store operakomponisten Georg Friedrich Händel steget inn på scenen som *Opera Serias* uovertrufne mester.²⁸⁶ I artikkelen “Towards an understanding of the Opera Seria” diskuterer Reinhard Strohm verkbegrepet i forhold til Händels italienske operaer.²⁸⁷ I dag snakker vi ofte om Händels *Giulio Cesare*, Stein Wings oppsetning av *Tryllefløyten*²⁸⁸, eller René Jacobs plateinnspilling av *La Calisto*.²⁸⁹ Men for Händels operaer, og også for den tidlige venezianske operaen, var det først og fremst librettistens ”verk” man oppførte. Som Strohm nevner ble Händel beundret for hvordan han kledde dramaet med musikalske klær, og ikke for en opera han hadde skrevet. Verket var dramaet eller librettoen, og musikken var kun ett av flere ”plagg”, i tillegg til scenografi, kostymer og kunstferdig sceneteknikk.²⁹⁰ Kan vi i det hele tatt snakke om ett egentlig verk i barokken slik begrepet gjerne antyder?

Vi kan studere alle Händels utkast og endringer i partiturene både i forkant av en operas premiere og også underveis i sesongen. Musikken ble tilpasset den enkelte oppsetning, med alt hva det innebar av ulike sangere med tilsvarende ulike ønsker. På den måten ville hver enkelt oppsetning være et verk i seg selv, og ingen ville være den andre lik. Denne måte å produsere opera, eller *Dramma per Musica*,²⁹¹ var ikke spesiell for Händel. Prosedyren var den samme i Venezia på 1640- og 1650-tallet. Det viktige var å lage en forestilling som fungerte på scenen og som publikum ønsket å oppleve.

²⁸⁶ *Opera Seria* kan ses som den musikalske parallellen til den franske klassisismens kritikk av den venezianske operaen på 1600-tallets slutt. Termen *Opera Seria* er noe som, i likhet med betegnelsen *barokk*, har tilkommet i ettertid. *Dramma per Musica* var fortsatt det vanlige navnet på kunstformen. I *Opera Seria* ønsket man å bruke de klassisistiske idealer også i musikkteaterformen. De klassisistiske ”reglene” sa at et drama skulle følge de tre enheters prinsipp; tidens, stedets og handlingens enhet. Dramatikeren skulle også respektere sannsynlighetens prinsipp og kun vise sømmelige handlinger på scenen. Til forskjell fra det franske klassisistiske dramaets fem akter, beholdt *Opera Seria* tre akter fra den venezianske formen. McClymonds and Heartz: *Opera Seria*. [www.Oxford Music Online.com](http://www.OxfordMusicOnline.com)

²⁸⁷ Strohm 1985

²⁸⁸ Stein Wings oppsetning av W.A. Mozarts *Tryllefløyten* på Oscarsborg festning sommeren 2003. www.operaen.no

²⁸⁹ Jacobs 1996

²⁹⁰ Strohm 1985:96

²⁹¹ Rosand viser til de mange forskjellige ”navn” opera hadde på 1600-tallet. Herunder *favola*, *opera scenica*, *festa teatrale*, *opera drammatica* etc. Rosand 1991:35. Selve ordet opera, som vi bruker i dag, betyr simpelthen ”verk”. <http://www.wordreference.com/iten/opera>

Hans Olav Gorset diskuterer begrepet *urtekst* i sin doktoravhandling om norsk bruksmusikk fra 1700-tallet.²⁹² Hva er det egentlig som står i en tekst? Hvilken er den første og den siste teksten, og finnes det overhodet *en riktig* tekst? Er det mulig å forsøke å nærme seg komponistens intensjoner? For Gorset blir spørsmålsstillingen på en måte absurd. Forskningsmaterialet Gorset har brukt er så usikkert hva gjelder kilder, at han konkluderer med at musikken tross alt er det viktigste.²⁹³

I min avhandlings sammenheng skulle vi kunne sette ordet *urtekst* synonymt med det *endelige verket*. Når jeg ønsker å si noe om tidlig italiensk operakunst komponert på en tid som ikke selv brukte begrepet *verk* slik vi bruker det i dag, vil verkbetegnelsen ikke heller være særlig relevant. Grunnen er at datidens mennesker ikke tenkte på et *verk* i den forstand vi er vant til det. Et verk var, som allerede nevnt, dramaet som utspilte seg på operascenen. Det som derimot er relevant å diskutere er hva partiturene og librettoene som ennå eksisterer kan si oss om hvordan man arbeidet og tenkte om opera på midten av 1600-tallet.

6.1.2. Librettoer

Når det handler om opera kan librettoer brukes som forskningsmateriale. En måte er den Ellen Rosand diskuterer i sin bok *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*.²⁹⁴ Her viser hun hvordan publiseringen av librettoer kan si noe om operaens utvikling i det offentlige og kommersielle rom.²⁹⁵ Det å publisere en libretto i etterkant av en produksjon, må ses på som en dokumentasjon. For en libretto som ble publisert før premieren, gjelder at librettoen tjente som forhåndstale for produksjonen. Denne type libretto kunne også brukes av publikum under forestillingen, slik at man enklere kunne følge med i handlingen. Det betyr for eksempel at de forandringer som ble gjort i siste liten før premieren, ikke kom med i publikasjonen. Rosand viser at man kan se at librettistene ble gode til å skjule uoverensstemmelser mellom librettoen og den faktiske fremførelsen; noe som var nødvendig

²⁹² Gorset 2011:35-42

²⁹³ Gorset 2011:42

²⁹⁴ Rosand 1991

²⁹⁵ Rosand 1991:66

siden librettoene allerede var trykket før den endelige versjonen av sesongens forestilling var ferdig.²⁹⁶

Rosand mener at man kan inndele librettoene i tre kategorier. Som argumentasjon for påstanden viser Rosand til librettoenes forsider og et verb: *rappresentare*.²⁹⁷ Ordet kan oversettes med ”å vise frem”, ”å representere/presentere”. Når verbet ble brukt i fortid på forsiden, *rappresentato*, var librettoen utgitt som dokumentasjon i etterkant av en forestilling. Den ville da kunne sirkulere som en slags minnebok over en flott og ærefull opplevelse. Hvis verbet på den annen side sto i infinitiv, *da rappresentare*, vil det ifølge Rosand indikere at librettoen ble trykket i forkant av en operasesong.

Man har også funnet forsider som helt mangler det nevnte verbet. Da kan vi regne med at den publiserte librettoen ikke har vært oppført, i hvert fall ikke i akkurat den form som presenteres i publikasjonen. I stedet kan den være en kopi av en libretto som ble oppført et annet sted, eller, for den saks skyld, ikke ble oppført i det hele tatt.²⁹⁸ Det eneste vi kan være sikre på er at den librettoen som har en forside hvor det står uttalt at den er blitt oppført, altså *rappresentato*, faktisk også er blitt det. Hva gjelder de to andre kategoriene kan vi ikke vite sikkert om de er blitt oppført eller ei. Hensikten kan ha vært der, men mer vet vi ikke.

Det er ikke mulig å vise til en direkte utviklingslinje fra dokumenterende librettopublikasjoner, *rappresentato*, til utgivelser på forhånd, *da rappresentare*. Det vi kan se er at andelen librettoer som ble trykket i forkant av operaens premiere øker.²⁹⁹ Rosands arbeid viser at librettoene er en kilde som kan benyttes på flere måter ved en undersøkelse om den tidligste offentlige operaen i Venezia.

6.1.3. Operapartitur som forskningsmateriale

Når partituret utgjør forskningsmaterialet, blir det viktig å finne ut hvem som har brukt det enkelte partituret, og til hva. Det er også nødvendig å stille seg spørsmålet om hvorfor akkurat dette partituret er bevart, og ikke et annet. Vi kan finne spor både av transponeringer og av

²⁹⁶ Rosand 1991:88

²⁹⁷ Rosand 1991:88

²⁹⁸ Rosand 1991: 67

²⁹⁹ Rosand 1991: 66

sensur i et partitur. Hvem er det som har foretatt disse, og hvorfor? Jeg vil her ta opp to artikler av henholdsvis Hendrik Schulze³⁰⁰ og Mauro Calcagno³⁰¹.

Schulze sammenligner forskjellige partiturer av operaen *Xerxes* av Francesco Cavalli. Akkurat som for librettoer, så gjelder det for partiturer at vi gjenfinner dem i flere versjoner. Spørsmålet blir om det aktuelle partituret har vært brukt ved fremføringen av en navngitt opera, eller om det kun er å regne som dokumentasjon i en eller annen form? Oppgaven blir å datere partiturene, og å plassere dem i forhold til riktig fremføring.

Av de partiturer av Cavallis operaer som fortsatt finnes tilgjengelige, er de tilhørende den såkalte *Contarini-samlingen* i Venezia de som er enklest å datere og plassere. Samlingen tilhørte Cavalli selv før den havnet i arkivet. For undersøkelsen av *Xerxes* benytter Schulze seg av tre forskjellige partiturer; ett fra samlingen i Venezia, ett fra Roma og ett fra Paris.³⁰² Sagt med kildekritisk blikk kan vi si at Contarini-samlingen utgjør en primærkilde for Cavallis komposisjoner, mens andre kilder fra senere tidspunkter utgjør sekundærkilder.³⁰³ Men dette viser seg å være en litt for enkel og lite presis måte å omtale partiturene på.

Hvis vi kun betrakter Contarini-samlingens versjon som primærkilde for operaen *Xerxes*, og de to andre partiturene fra Roma og Paris som sekundærkilder, vil vi gå glipp av flere dimensjoner. La oss anta at også partiturene fra Roma og Paris er blitt brukt ved fremføringer av operaen. De vil da følgelig være primærkilder for sine respektive forestillinger. Samtidig er de sekundære kilder; både partiturene og produksjonene er produsert etter den første, ”primære”, produksjonen i Venezia i 1655.

Et annet spørsmål er om partituret vi studerer virkelig har vært brukt til fremføring, eller om det kun er ment som en dokumentasjon. Schulze konstaterer at et partitur som man før har antatt har vært en ”endelig” utgave av et fremføringspartitur av *Xerxes* fra 1657, altså en dokumentasjon, likevel må ha vært en del av en arbeidsprosess i forbindelse med en fremføring. Schulze viser til notater, tillegg og rettelser som ser ut til å ha vært skrevet av

³⁰⁰ Schulze: *The Manuscript Score as a Document of Performance Practice in Cavalli's Operas 1654–1661*, 2006

³⁰¹ Calcagno: *Censoring Eliogabalo in Seventeenth Century Venice*, 2006

³⁰² Schulze 2006

³⁰³ Kjeldstadli 1999:177

Cavalli selv. Dermed må partituret ha vært brukt av Cavalli ved en produksjon av operaen, argumenterer Schulze.³⁰⁴

Alle partiturer som har vært brukt aktivt i en produksjon av en opera, vil nesten uten unntak være tilpasset den enkelte fremføring eller produksjon. Vi kan lese om at sangere, etter hvert som de begynte å få en stadig større innflytelse over underholdningsformen, ofte ønsket å synge sine egne glansnummer i en opera – selv om ariene ikke tilhørte operaen i utgangspunktet.³⁰⁵ Her er det librettisten Ferrari som klager over bortskjemte sangere:

*“Da jeg skulle presentere mine Maga Fulminata og Pastor Regio på Sig. Guastavillanis teater i Bologna, så jeg meg nødt til, for å tilfredsstille mine venner og på grunn av innfall fra noen av sangerne, som aldri er fornøyde, å legge til noe og kutte ut annet; derfor må De ikke bli forbauset hvis De finner denne utgaven nokså annerledes sammenlignet med den første i Venezia.”*³⁰⁶

Et resultat av Schulzes gjennomgang er at vi kan notere at Cavalli må ha vært en veldig god continuo-spiller siden han ikke trengte stort mer enn basslinjen og melodilinjen i sitt eget spillepartitur.³⁰⁷ I andre partiturer for den samme operaen kopiert av en annen hånd enn Cavallis, finner vi en mer nøyaktig og utførlig notasjon.

En annen type funn gjør Mauro Calcagno i sin artikkel om sensur, noe jeg var inne på i kapitlet om opera i Venezia og den relative friheten der. Som eksempel på den makt de økonomiske herrer bak det venezianske operaeventyret hadde, viser Calcagno til skjebnen til en annen opera Francesco Cavalli komponerte musikken til i 1667, *Eliogabalo*.³⁰⁸

Librettisten Aurelio Aureli ble tvunget til å skrive om scener i operaen, og Cavalli ble erstattet

³⁰⁴ Schulze 2006

³⁰⁵ Rosand 1991:237

³⁰⁶ “Having to present my Maga fulminata and Pastor regio at Sig. Guastavillani’s theater in Bologna, it was necessary, to please my friends and because of the whims of some of the singers, who are never satisfied, to add and cut some things from the works; thus you should not be surprised if you find them to be quite different from their first printing in Venice.” Rosand 1991:227 Librettisten Ferrari klager over problemer i forbindelse med oppsetningen av *Il pastor regio* i Bologna 1641

³⁰⁷ Basso continuo besto vanligvis av i hvert fall et akkordinstrument, som cembalo, teorb eller harpe spilt av den som ledet de andre musikerne, og en eller flere fioliner. I Cavallis operaer, og generelt i den tidlige operaen, var ikke instrumenteringen presisert på samme måte som i dag. Jamfør: Ledbetter og Williams: Continuo. The New Grove Dictionary of Opera. Oxford Music Online.

³⁰⁸ Calcagno 2006

av Antonio Boretti som skrev den nye musikken. Bestemmelsen tok eierne av teateret Santi Giovanni e Paolo, brødrene Grimani. De avskjediget også teaterets impresario Mauro Faustini, og tok selv over driften.

Grunnen ser ut til å ha vært librettoens tema, i følge Calcagno.³⁰⁹ I handlingen fortelles historien om *Eliogabalo*, en romersk hersker som er mer interessert i å erobre damer enn å styre det romerske imperiet. Hans fetter har på den annen side alle egenskapene til en operahelt; han er modig, standhaftig og trofast, til forskjell fra den herskende kongen. I Cavalli-versjonen blir den vellystige kongen drept bak scenen, og den moralsk overlegne fetteren overtar tronen. I den senere Boretti-versjonen angreer *Eliogabalo* sine synder og fortsetter å regjere ved hjelp av sin fetter.³¹⁰ Calcagno tolker dette som at de jesuittiske krefter som rådet i Venezia på det tidspunktet heller så en angrende synder på scenen, enn at drap ble løsningen på et moralsk dilemma.

Som vist kan informasjonen fra librettoer og partiturer gi oss en større bredde i vår kunnskap om tiden og miljøet hvor de ble skapt.

6.2. Den hermeneutiske tilnærmingen til en opera fra 1600-tallet

Hermeneutikken har en lang historie. Hermes var sendebudet mellom gudene og menneskene i den antikke greske mytologien. Hermes oppgave var å tolke gudenes budskap, men han kunne også opptre som svindler. Arnfinn Bøe-Rygg nevnte i en forelesning om emnet at ved å se på det italienske ordet for oversetter, *traduttore*, og dess likhet med ordet for svindler, forreder, *traditore*, kan man se hvor nært begrepene ligger hverandre i vår kultursfære.³¹¹ Ved å gjøre denne sammenligningen benytter Bøe-Rygg seg av en lignende metode som en av hermeneutikkens viktigste representanter, Hans-Georg Gadamer, selv brukte. I kapitlet ”*Opphøyelsen av forståelsens historisitet til hermeneutisk prinsipp*”, diskuterer Gadamer begrepet ”fordom” ut fra en gjennomgang av ordets etymologiske og historiske opphav; en dom eller en bedømmelse avsagt på forhånd før alle fakta foreligger.³¹² En fordom er ikke nødvendigvis negativ, den kan også være positiv. Vi må ikke ta opplysningstidens

³⁰⁹ Calcagno 2006:357

³¹⁰ Ibid:359

³¹¹ Bøe-Rygg forelesning MUS 4216, UiO 17.03.2011

³¹² Gadamer i Lægneid og Skorgen 2001:115

oppfordring om å kaste alle fordommer på båten altfor bokstavelig, mener Gadamer. Fordommene er dermed en ”betingelse for forståelsen” som vi ikke kan klare oss uten. Vi må i stedet være bevisste på hva slags fordommer vi møter vår omverden med, og vi må stole på vår egen fornuft også i forhold til autoriteter.³¹³

6.2.1. Er det mulig å være historisk korrekt?

Innenfor tidligmusikkbevegelsen pågår en forskning om det vi kaller historisk informerte fremføringer av musikk. Dette er et fagfelt som har vokst og utviklet seg særlig fra 1960- og 1970-tallet og frem til vår tid. Diskusjonene samler eller skiller fremdeles musikere og musikkvitere.

For det første må vi, når vi ønsker å omgås musikk fra før vår samtid, stille oss spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å være historisk korrekt. Hvis vi for eksempel går til barokkens tidlige opera, er det en rekke forutsetninger som vi ikke har mulighet til å gjenskape i dag. Her peker selvsagt bruken av kastratsangere seg ut som den mest innlysende.

Men også andre faktorer er totalt forandret i vår tids resepsjon av et kunstverk. Helt frem til Wagners revolusjonerende iscenesettelser ved det forrige århundreskiftet, var det lys i hele lokalet mens forestillingen pågikk. Vi er så vant til at lyset blir slukket i salen, og at alle som ikke klarer å være stille blir hysjet på av andre publikummere, at vi har vanskeligheter med å forestille oss en opplyst sal full av andre aktiviteter. Barokkens operapublikum var vant til å gjøre alt mulig annet enn å følge med på forestillingen på scenen. Vi kan nesten sammenligne datidens forestilling og alt i forbindelse med den, med vår tids Melodi Grand Prix på TV; et spektakulært show. Eller for så vidt med et idrettsstevne, hvor man først ser litt på den ene konkurransen, så litt på den andre mens man koser seg med mat og drikke innimellom.

6.2.2. Barokkoperaen på vår tids scene

For å forstå noe som allerede er skjedd, må vi ha vilje til et møte. Vi må stille oss åpne for at møtet kan forandre vår egen horisont, liksom mye som at det kan gi oss viktige opplysninger om det vi ønsker å undersøke.

Hvilke konklusjoner kan vi trekke ut av en slik argumentasjon hvis vi vil fremføre opera og musikkteater som er flere hundre år gamle? En måte kan være å skrelle vekk alt det som er tidsbestemt; den felles kode som eksisterte da verket ble fremført i sin samtid. Den koden

³¹³ Gadamer i Lægneid og Skorgen 2001:126

klarer vi ikke lenger å lese, og den må i stedet erstattes av en kode gyldig for vår tid. Omtrent slik tenker den danske regissøren og operasjefen Kasper Holten.³¹⁴ Det må jo til syvende og sist være et poeng å kommunisere fra scenen, og kommunisere her og nå med dagens publikummere.

Hvordan står det så egentlig til med de historisk informerte fremførelsene av barokkens operaer i vår tid? Live Hov diskuterer dette i sin artikkel om Stefan Herheims oppsetning av Händels *Julius Cæsar* på Den Norske Opera i 2005.³¹⁵ Et problem kan oppstå når musikkvitere og musikere, på den ene side, forholder seg til opera som til annen utøvd musikk, og teatermennesker på den annen side ser på opera slik de ser på teater. Er opera teater eller musikk? Opera er i sin karakter en hybrid mellom flere kunstarter.³¹⁶ For å illustrere dette setter Hov opp en distinksjon mellom begrepene oppførelse og fremføring. Musikk blir fremført, til forskjell fra teater, og dermed også opera, som blir oppført, hevder Hov.³¹⁷

I dag er det som oftest musikken som blir tema for grundig historisk informert fremføringspraksis. Teaterdelen av en operaforestilling har på den annen side i vår nåværende tradisjon vist en tendens til å bli regissert i henhold til den tyske regiteaterstilen, sier Hov.³¹⁸ Det betyr at vi som ser en operaforestilling basert på libretto og musikk fra 1640-tallet, ser en forestilling i flere tidssjikt; musikken i et historisk perspektiv, og den sceniske fremførelsen sett med vår tids regissørers øyne. I tillegg kommer at mange av barokkens operaer har et historisk og/eller mytologisk tema og dermed enda en tidsdimensjon.

Mot denne argumentasjon kan man si at dagens regissører som gir seg i kast med en opera fra barokken, ofte gir oss en følelse av at de leker med epokens konvensjoner. Når *Julius Cæsar* i Herheims versjon fremfører en duett med orkesterets konsertmester, med en

³¹⁴ Holten 2001:23

³¹⁵ Hov, Live: Herheims Julius Cæsar: Operaverket som performance. 2010

³¹⁶ I tillegg til teater og musikk spiller også kunstarter som scenografi, herunder lys, kostymer og teaterteknikk, og ofte også dans en viktig rolle i operaen. Operaverket, selv om betegnelsen og påstanden om et "verk" her er nokså ambivalent, er i det historiske barokke perspektiv librettoen, med andre ord handlingen, som er tilsatt musikk på best mulig og profesjonell måte av en komponist og de aktuelle utøvende musikerne.

³¹⁷ Hov 2010:8

³¹⁸ Hov 2010:9

allestedsnærværende hvit due som sekundant, er det fremføring av musikk i fri stil vi er vitne til.³¹⁹ Og når vi i pausen blir overstrømmet av flyveblader som oppfordrer til kamp for kulturen og mot den forferdelige Tolomeo, trekkes vi inn som aktive deltakere i fiksjonens verden.³²⁰ Slik blir vi alle både tilskuere og aktører i operaens vidunderlige verden. Og slik kan vi kanskje også få et glimt inn i det venezianske operaeventyr som startet det hele en gang på midten av 1600-tallet.

³¹⁹ Hov 2010:10

³²⁰ Julius Cæsar, Den Norske Opera 2005

7. Etterord

“L’uomo é una dolce cosa che sol diletto apporta, che l’anima conforta. Così mi disse la nutrisse annosa. In legittimo letto forse provar lo vó. Un certo sí mi chiama e sgrida nò!”³²¹

”Mannen er en skjønn ting som kun bringer glede, som trøster sjelen. Slik sa min gamle amme. Den ekteskapelige seng vil jeg prøve. Hvis noen spør; et ja roper jeg absolutt ikke!”³²²

Nymfen Linfea, som sammen med Calisto deltar i gudinnen Dianas følge, må også leve det kyske liv. Men lengselen etter noe annet er der. Det er kun i slutten av sangstrofen at hun klarer å stoppe seg selv. Linfea blir et bilde på hvordan operascenen kunne speile den venezianske virkeligheten. De venezianske kvinnene skulle være kyske, de skulle leve sitt liv innenfor hjemmets eller klosterets murer. Samtidig må det ha ligget en ulmende fristelse der i de ”frie” sangerinnenenes liv. Og ikke minst må de menn som besøkte byens operahus ha blitt fristet av de vakre syngende primadonnaene.

Operaen *La Calisto*, som det siterte avsnittet er hentet fra, gir et innblikk i en tid da opera fortsatt var en ny og moderne kunstform. I den tid da utviklingen skjøt fart var det livsnødvendig å henge på hvis man ville være med på ”karusellen”. Helst skulle man være først ute med det seneste til enhver tid, slik Faustini og Cavalli klarte på 1640 - og 1650-tallet. Men allerede ved slutten av 1650-årene var Faustinis tekster og ideer blitt umoderne. Og Cavallis musikk måtte også se seg forbigått noen tiår senere. Det er interessant å notere seg nettopp denne hastigheten i utviklingen. I vår egen tid, når operarepertoaret i stort sett består av verker som er minst 100 år gamle, fortøner barokkens Venezia seg som fremmed. Kanskje sier det noe om oss, dagens publikum, og vår evne, eller heller vår manglende sådan, til å fornye oss og til å være nysgjerrige på vår tids opera.

Da jeg valgte tema for avhandlingen var det med en nysgjerrighet på hvordan operasang hørtes ut på 1640- og 1650-tallet. Mye har forandret seg frem til i dag, men den grunnleggende ideen er fortsatt den samme: å vise et drama med musikk. Å vite hvordan det virkelig var og hvordan det hørtes ut, er sannsynligvis enhver historikers største og likevel

³²¹ Faustini 1975:69-70

³²² Oversettelse KdB 2010

mest uoppnåelige ønske. Men selv om vi aldri vil komme helt dit, vil dette ønsket utgjøre noe av selve drivkraften for arbeidet.

8. Kilder

Appoggiatura [<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01118>] [lesedato 9.5.2011].

Arder, Nanna Kristin: Sangeleven i fokus. Oslo: Ad notam Gyldendal. 1996.

Arnold, Denis: Monteverdis' singers. The Musical Times, vol.111. No 1532.1970.

Aristoteles: Poetikk. Oversatt av Øivind Andersen Vidarforlaget Oslo 2008.

Autentisitet. [http://no.wikipedia.org/wiki/Autentisitet_\(kulturminnevern\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Autentisitet_(kulturminnevern)) [lesedato 10.1.2011].

Baldauf-Berdes, Jane L.: Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855. Oxford University Press. New York. 1996.

Bale, Kjersti og **Bø-Rygg**, Arnfinn. Estetisk teori. Universitetsforlaget 2008.

Barokk <http://www.snl.no/barokk> [lesedato 12.1.2011].

Barthes, Roland: The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980. University of California Press 1991.

Beardsley, Monroe C., Aesthetics from classical Greece to the present. The University of Alabama Press 1966.

Berg Eriksen, Trond: Sør for Alpene, nord for Po. Aschehoug & Co. Oslo 1997.

Bianconi, Lorenzo and **Walker**, Thomas; Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. Early Music History, vol.4.Cambridge University Press 1984.

Bianconi, Lorenzo; Music in the Seventeenth Century. Cambridge University Press 1982.

Bianconi, Lorenzo and **Pestelli**, Giorgio: The History of Italian Opera. Volume 4: Opera production and its resources. The University of Chicago Press, 1998.

Brockett, O.G & F.J. Hildy: History of the theatre, Pearson: Boston 2010.

Brown, Oren L.: Discover your voice: how to develop healthy voice habits. San Diego: Singular. 1996.

Burton, Anthony: A Performers Guide to Music of the Baroque Period. The Associated Board of the Royal Schools of Music. London 2002.

Caccini, Giulio: Le Nuove musiche, a facsimile of the Florence 1601 edition, New York : Broude Brothers, 1973.

Caccini, Le Nuove Musiche. <http://theoryofmusic.wordpress.com/2007/10/30/the-solo-madrigal-extract-from-le-nuove-musiche-by-giulio-caccini-1602/> [lesedato 13.12.2010] .

Calcagno, Mauro: Censoring *Eliogabalo* in Seventeenth Century Venice. Journal of Interdisciplinary History, xxxvi: 3 (Winter, 2006), 355–377.

Calcagno, Mauro: Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera. The Journal of Musicology. University of California Press 2003.

La Calisto <http://www.portlandopera.org/operas/2008-2009/la-calisto>. [lesedato 22.11.2010].

Carter, Tim: Lamenting Ariadne. Early Music, Vol. 27, No. 3. 1999.

Caruso, Enrico and Tetrzzini, Luisa: Caruso and Tetrzzini on the art of singing. The Metropolitan Company, New York 1909.

Castiglione, Baldassare, conte. Il cortegiano, or the courtier: written by Conte Baldassar Castiglione. And a new version of the same into English. Together with several of his celebrated pieces, as well Latin as Italian, both in Prose and Verse. To which is prefix'd, the life of the author. By A. P. Castiglione, of the same Family. London, MDCCXXVII. [1727]. Eighteenth Century Collections Online. Gale. University of Oslo. 19 May 2011.

Castiglione, Baldassare: The book of the courtier. J.M.Dent & Sons Ltd. 1974.

Castiglione, Baldesar: Boken om hovmannen. Atlantis, Stockholm 2003.

Cavalli, Francesco og **Faustini**, Giovanni: La Calisto. Faber Music Ltd 1975.

Cavalli: La Calisto - Introduction. Rene Jacobs / Herbert Wernickes / Concerto
Vocale. www.youtube.com/watch?v=DtX0W7Nz-kM&feature=related [lesedato 12.1.2011].

Cavalli: La Calisto. Partitur http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP42867-PMLP92780-Cavalli_Calisto_Act1.pdf Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia 2009.

Cavalli, Francesco og **Busenello**, Gian Francesco. La Didone. Recorded at Teatro Malibran. Venezia 2006.
Dynamic Srl, Italy 2007.

Celletti, Rodolfo: A history of Bel Canto, Clarendon Press Oxford 1996.

Chiaroscuro <http://no.wikipedia.org/wiki/Chiaroscuro> [lesedato 9.5.2011].

Clarke, Deborah and **Clarke**, Michael: "chiaroscuro" The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. by Oxford
University Press Inc. Oxford Reference Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordreference.com/views/> [lesedato 13.5.2011].

Dahl, Per: Anvendt musikkestetikk. En innføring. Unipub 2008.

Dahl, Birger: Venezia. Et kulturhistorisk eventyr. Tell forlag 1994.

Dahlhaus, Carl: "What is a musical drama?" Cambridge Opera Journal, 1,2,95-111.

Dahlhaus, Carl: The idea of absolute music. University of Chicago Press 1989.

Descartes och **Galileo** / i redaktionen: Magnus Florin ... [et al.] (Dialoger; 55) [Stockholm: Dramaten], 2000.

Eco, Umberto: Skjønnhetens historie. Kagge Forlag 2004.

Eken, Susanna: Den menneskelige stemme, Hans Reitzels forlag, København 1998.

Eliassen, Knut Ove: ”Den barokke fornuftens aktualitet” i Malmanger, Magne: Barokkens verden. Aschehoug 1994.

Enge, Håvard: Close Reading/ Close Singing: Poetry, Music, and Voice in the Art Song, Håvard Enge, Department of Musicology, University of Oslo. 2009.

Faustini, Giovanni og Cavalli, Francesco: La Calisto, Faber Music Limited Great Britain 1975.

Fischer, Teresa: Essential Venice. AA Media Limited 2010. Hampshire 1991.

Foreman, Edward V.: Late Renaissance Singing. Translated and Edited by Edward V. Foreman. Masterworks on Singing. Pro Musica Press. Minneapolis 2001.

Foucault, Michel: The order of things. Tavistock /Routledge 1970.

Fremmedordbok, Kunnskapsforlaget Oslo/Gjøvik 1981.

Galliver, David: Review **Celletti,** A history of Bel Canto, Clarendon Press Oxford 1991. Oxford University Press 1992.

Garcia, Manuel: Hints on singing. Ascherberg & Co London 1894.

Giacosa, Giuseppe, Illica, Luigi, Puccini, Giacomo: La Bohème. 1. akt: ”Mi chiamano Mimi”.Oxford Music Online [lesedato 06.08.11].

Gladsø, Svein, Gjervan, Ellen K., Hovik, Lise, Skagen, Annabella: Dramaturgi: forestillinger om teater. Universitetsforlaget 2005.

Glixon, Beth L.: Private lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth- Century Venice . Music

and Letters. Vol. 76, no.4. Oxford University Press 1995.

Glixon, Beth L., and **Glixon**, Jonathan E.: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford University Press 2006.

Glixon, Beth L., and **Glixon**, Jonathan E., :Marco Faustini and the Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries. *The Journal of Musicology*. Vol.10. No.1. 1992. University of California Press

Glixon, Beth L. and **Walker**, Thomas: Renzi [Rentia, Renzini], Anna. Grove music online. [lesedato 11.03.11]

Glover, Jane: *Cavalli*. B. T. Batsford Ltd, London 1978.

Glover, Jane: *Cavalli and L'Eritrea*. *The Musical Times* Vol. 123. 1982.

Glover, Jane: The Peak Period of Venetian Public Opera. The 1650s. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 102 (1975 – 1976), pp. 67-82.

Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press 2007.

Gyldendals reiseguiden. Venezia og Veneto. 3.reviderte utgave. Gyldendal Norsk Forlag 2006.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Italiensk reise.1786-1787*. Oversatt og med innledning av Sverre Dahl. Pax forlag. Oslo 1999.

Harris, Ellen T. og **Jander**, Owen; *Bel Canto*. Oxford Music Online. [lesedato 9.5.2011].

Heijne, Ingemar von, **Jacobs**, René, **Klingfors**, Gunno, **Öhrwall**, Anders: *Barockboken*. Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm, 1985.

Heller, Wendy: *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. University of California Press. 2003.

Hicks, Anthony: *Cavalli and La Calisto*. *The Musical Times*, Vol.111, No. 1527. 1970.

Hov, Live: Konvensjon, invensjon, resepsjon: barokkopera på moderne scener. Program for estetiske studier, UiO. Tyrifjord Hotell 2008.

Hov, Live; “Scene og sal i operateatret” og “Spill og skikkelser” i Veneziansk opera fra Monteverdi til Händel (red. Grinde, Nils), UNIPUB: Oslo 1994 (148-206).

Hov, Live; Thalias første døtre. Solum forlag Oslo 1990.

Italiensk Norsk Ordbok. Gyldendal Norsk Forlag Oslo 1959.

Jacobs, René: La Calisto. Francesco Cavalli/ Giovanni Faustini. Harmonia Mundi. 1996.

Julsrud, Ottar: http://www.snl.no/Marino_Faliero [lesedato 17.6.2011].

Kerman, Joseph: Opera as Drama, UCP: Los Angeles 2006.

Klingfors; Gunno: Nytt om gammel sång. Gehrmans musikförlag Stockholm 1990.

Langdalen, Jørgen: Linguaggio curioso. Sang og retorikk i veneziansk opera. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1996.

Langdalen, Jørgen: Reformens retorikk – Gluck og Rousseau. I Frihetens århundre vol. II. Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet. Spartacus Forlag 1998.

Laryngoscope One Look Dictionary Search; American Heritage Dictionary of the English Language. [lesedato 13.5.2011].

Ledbetter, David and **Williams**, Peter: Continuo. The New Grove Dictionary of Opera. Oxford Music Online. [Lesedato 13.5.2011].

Lislevand <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004090112423463817349> [lesedato 10.1.2011].

Malmanger, Magne (red.): Barokkens verden, Aschehoug: Oslo 1994, ”Innledning”(s s. 7- 25), og Knut Ove Eliassen: ”Den barokke fornuftens aktualitet” (254-280), Oslo 1998 (første utgave 1984).

Mc Clary, Susan; Feminine Endings. Music, gender and sexuality. University of Minnesota Press 2002.

Mc Clymonds, Marita P. and **Heartz**, Daniel: Opera Seria Oxford Music Online. [lesedato 13.04.2011].

Mc Neill, William H.; Venice. The hinge of Europe 1081-1797. The University of Chicago Press 1974.

Muir, Edward: Why Venice? Journal of Interdisciplinary History. XXXVI: 3. Winter 2006, s.331-353.

<http://www.mic.musikkonline.no/shop/displayComposerTracks.asp> [lesedato 9.5.2011].

Opera. New Grove Dictionary, 2007.

www.operaen.no . [lesedato 10.1.2011].

Ovid.<http://en.wikipedia.org/wiki/Ovid> [lesedato 7.12.2010] .

Parker, Roger: The Oxford Illustrated History of Opera. OUP: Oxford 1994.

Pilotti, Katarina: The Road to Bel Canto. On my re-training to Chiaroscuro. Document collection: UPPSATS, 2009:2 Musicology with Artistic Focus Master’s thesis at the Academy of Music, Örebro University, Sweden 2009.

Pirrotta, Nino: Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge University press, 1982.

Pirrotta, Nino: Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. Harvard University Press, 1984.

Platon: X. bok i Staten, Annen del. Dreyers forlag 1946.

Polo, Marco http://www.sn�.no/Marco_Polo [lesedato 11.6.2011].

Potter, John: Vocal Authority. Singing style and ideology. Cambridge University Press, 1998.

Puccini, Giacomo: La Bohème. <http://www.metoperafamily.org> [Lesedato 3.6.2011].

Richards, Kenneth & Laura **Richards**: The Commedia dell'Arte. A Documentary History, Basil Blackwell: Oxford 1990. "Introduction" (1-10), kap. 5: "Masks and Roles" (105- 140), kap. 7: "Improvisation and Performance": 185-209.

Rosand, Ellen: Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre. University of California Press, 1991.

Rosand, Ellen: The descending Tetrachord: An Emblem of Lament. The Musical Quarterly, vol. 65.1979. Oxford University Press, 1979.

Rosand, Ellen: Music in the Myth of Venice. Renaissance Quarterly Vol. 30 nr.4. Studies in the renaissance issue. 1977, pp.511-537.

Rosselli: From princely service to the open market. Singers of Italian Opera and their Patrons 1600-1850. Cambridge Opera Journal vol. 1, no. 1. 1989. Cambridge University Press. 1989.

Schmidgall, Gary: "Literature as opera". New York, Oxford University Press 1977.

Schulze, Hendrik; The Manuscript Score as a Document of Performance Practice in Cavalli's Operas 1654–1661 <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-02-INT06/46>.

Shiner, Larry: The invention of art. The University of Chicago press 2001.

Stark, James: Bel Canto: A history of Vocal Pedagogy. University of Toronto Press, 1999.

Strainchamps, Edmond; The life and death of Caterina Martinelli. Early Music Vol. 5. 1985.

Strohm, **Reinhard**: Towards an understanding of the Opera Seria", Essays on Handel & Italian Opera Seria". Cambridge University Press 1985.

Sundberg, Ove Kristian: Musikktenkningens historie III Solum Forlag, 2003.

Tosi, Pier Francesco: Observations on the Florid Song (1723) Gregory Blankenböhler 2009.

Ulrich, Bernhard: Concerning the principles of voice training during the a cappella period and until the beginning of opera, 1474-1640 / by Bernhard Ulrich; translated by John W. Seale; edited by Edward V. Foreman. 2nd ed. - Minneapolis: Pro Musica, 2006.

Venezia <http://www.snl.no/Venezia> Redaksjonen for geografi [lesedato 11.6.2011].

Venezia http://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_Venice. [lesedato 06.12.2010].

Wikshåland, Ståle: "All is well that ends well?" Forførelsens kunst i Poppeas kroning", i Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse, Scandinavian University Press: Oslo 2009 (360-383).

Wikshåland, Ståle: "...en melodi som unnslipper, en innskrift som består." Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk. Scandinavian University Press 1997.

Öhrström, Eva: Borgelige kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg, nr 15. Göteborg 1987.

Öhrström, Eva o.a.; Kvinnors musikk. Utbildningsradion Svenska Rikskonsertter 1989.

Öhrström, Eva: Jenny Lind. The Swedish Nightingale. BTJ Tryck AB, Lund 2000.

