

1	Introduktion.....	2
1.1	Metod och avgränsningar .....	2
1.2	Orientering.....	3
2	Rösten .....	3
2.1	Fysiologin .....	4
2.1.1	Instrumentet och dess funktion .....	5
2.2	Röstklassificeringen.....	7
2.2.1	De lägre kvinnliga röstfacken .....	7
2.3	Röstens olika register.....	8
3	Historisk bakgrund.....	10
3.1	Musikhistorien ur kvinnligt perspektiv.....	11
3.2	Kvinnliga professionella artister i Sverige .....	13
3.3	Kastraten .....	16
3.4	När och hur uppstod den professionella kvinnliga mezzosopranen? .....	17
3.4.1	Colbran, Pasta, Malibran & Viardot.....	18
3.4.2	De första svenska professionella mezzosopranerna .....	19
4	Yrkesrollen.....	20
4.1	Byxrollerna .....	24
4.1.1	Byxrollens sceniska funktion .....	25
4.1.2	Byxrollens visuella karaktär .....	26
4.2	Sången genom livet .....	27
4.2.1	AnneSofie von Otter.....	28
4.2.2	Birgitta Svendén .....	28
4.2.3	Frågorna .....	28
5	Rollanalys .....	30
5.1	Dorabella .....	30
5.2	Ramiro .....	31
5.3	Hans .....	33
5.4	Olga .....	33
5.5	Cherubino .....	34
5.6	Tintomara.....	35

6	Sammanfattande diskussion.....	36
6.1	Den professionella mezzosopranen i historien .....	36
6.2	Vem är mezzosopranen på scen?.....	37
6.3	En kvinna i manskläder .....	38
6.4	Några ord från verkligheten.....	40
6.5	Slutligen några ord om det viktigaste sångaren har.....	41
7	Referenslista.....	43

## 1 Introduktion

Mezzosopran är ett begrepp höljt i viss mystik för en ung sångerska. Den svenska direktöversättningen ”halv sopran” låter varken lockande eller speciellt uppmuntrande.

Syftet med denna uppsats har varit att samla den information jag själv sökte när jag först förstod att jag var en mezzosopran. Jag har velat undersöka mezzosopran-roller från olika tidsepoker och länder och rösten och röstfacket i sig. Målet är att kunna svara på frågan ”Vad är en mezzo?” ur en mer differentierad synvinkel än röstomfång och klangfärg. För att kunna göra det har jag ställt mig en rad frågor:

- Vad innebär instrumentet ”mezzosopran”?
- När uppstod mezzosopranen; när började man särskilja mezzosopraner från sopranfacket?
- När började kvinnor få stå på scen och när började mezzosopranerna dyka upp på scenen?
- Vad har rollerna för *karaktär* och vilken *funktion* har de i handlingen?
- Vad är skrivet för höga respektive låga mezzi? Har röstfacket några underdelningar?
- Varför byxroller? Vad innebär det för en kvinna att spela mansroller?

Målet har varit att få en överblick på operarepertoaren i mitt röstfack och bättre förståelse för både röstfackets vokala krav och förutsättningar samt de dramatiska krav och möjligheter som finns i repertoaren. Jag har även önskat studera rollerna ur ett feministiskt/politiskt/sociologiskt perspektiv där det är möjligt, detta är dock inte huvudsyftet med uppsatsen.

### 1.1 Metod och avgränsningar

I denna uppsats har jag primärt använt mig av sekundärkällor, det vill säga av andras forskning. Jag har ägnat mycket tid till att gå igenom relevant litteratur, läsa libretton och klaverutdrag och försöka hitta röda trådar och tendenser/skillnader.

Problemet har varit att det inte finns någon avgränsad, riktad litteratur – om sopraner däremot kan man läsa massor. Jag har istället funnit information inne i texter, i bisatser och på en del oväntade ställen. Jag har sökt material utifrån följande områden: röstanatomi, röstregister, kvinnor på scen ur historiskt perspektiv, byxroller, kastrater, svensk operahistoria och olika repertoarsammanställningar. Historiskt sett har uppsatsen avgränsat sig i och med att de professionella mezzosopranerna började dyka upp först under tidigt 1800-tal.

Den dramatiska analysen av mezzosopranrollerna har jag tyvärr fått begränsa då jag hittade för lite information och jag känner att jag saknar tillräckliga verktyg för att utveckla det på egen hand. Hade tid och pengar funnits hade situationen naturligtvis varit en annan men det rymdes inte i ramen för denna uppsats.

Jag har valt att gå djupare in på de roller som jag arbetat sceniskt med under min masterutbildning. Dessa roller ger tyvärr inte ett rättvist utsnitt av mezzosopranrepertoaren då alla karaktärerna är unga. Det kunde vara intressant att ha med även äldre karaktärer såsom ammor, mödrar etc. men arbetet var tvungen begränsas och då blev de roller jag faktiskt studerat in en lämplig avgränsning. Ur könsrollsperspektiv blev spridningen ganska bra.

## 1.2 Orientering

Uppsatsens är uppbyggd av fem kapitel om man bortser från introduktionen och den sammanfattande diskussionen. Upplägget är valt så att det ska vara lätt att följa innehållet och utvecklingen.

Kapitel två behandlar det mest grundläggande: *rösten*, detta något som sångaren lever av och med. Efter en mycket generell reflektion över röst och sångröst följer en genomgång av själva röstinstrumentets fysiologi och hur det förändras som en del av vår kropps åldersförändringar. Kapitlet närmar sig sången mer och mer via registerdiskussioner och kommer slutligen fram till en bestämning av vad en mezzosopran är rent fysiologiskt.

Därefter följer kapitel tre som behandlar olika perspektiv på operahistoria, där rubrik 3.1-3.3 skall betraktas som parallella och inte nödvändigtvis på varandra följande. Tillsammans leder de fram till 3.4 där två mina frågor *När uppstod mezzosopran-facket?* samt *När började mezzosopranerna dyka upp på scen?* besvaras.

Överledningen till kapitel fyra, som behandlar mezzosopranens yrkesroll och dramatiska uppgifter på scen, är naturlig. Delarna om byxrollskaraktärerna kan tyckas utstickande men jag anser dem nödvändiga för diskutera ett av de mest komplicerade fenomen som en mezzosopran kan ställas in för. Kapitlet avslutas med att AnneSofie von Otter och Birgitta Svendén berättar lite om sina upplevelser av att vara mezzosopran utifrån några frågor jag ställt dem.

I kapitel fem ställer jag upp de roller jag studerat in, med Tintomara (*Tintomara*, Werle) och Cherubino (*Le nozze di Figaro*, Mozart) som referens, i en tabell för att ge en överblick. Jag utvecklar sedan kortfattat de roller jag studerat in utifrån mina upplevelser och det jag lärt mig under uppsatsens framväxt.

## 2 Rösten

Rösten är djupt rotat i var individ. Den är en vibration djupt inifrån i den mänskliga kroppen, något bortom ordet. Det är genom rösten man väcker uppmärksamhet kring sin person och bildar broar till andra människor. Vad som är en vacker röst skiljer sig åt i alla kulturer och förändras över tiden. Varje språk framkallar därtill sina speciella klanger i en röst.

Sjunga har människan alltid gjort. Det är till sången man vänder sig när talet inte räcker till, när man är riktigt glad eller riktigt sorgsen. Genom sången når människan längre, hörs längre och berör djupare. Sången kan sända sångaren eller sångaren rösten, till en annan ort, en annan tid, till ett utrymme eller en plats utanför och bortom det språkliga.

Rösten, förbindelselänken mellan kropp och kultur, mellan jaget och de andra, har alltid varit oändligt fascinerande för konstnärer och kritiker. Det är den kvinnliga rösten som har väckt mest fascination, likväl som den djupaste ambivalens, då den kvinnliga rösten antyder en källa av sexuell och kulturell självständighet och kraft. (Dunn and Jones, 1994)

Av de kvinnliga rösterna är de låga; mezzosopranen och alten, de mest fascinerande. Det tycks ha gått starka modedrag inom den musikaliska världen när det gäller de låga kvinnorösterna. Under vissa tidsperioder är de inte alls önskade på scen, ofta är de hänvisade till biroller och ibland blommar de upp till de färgstarkaste av huvudrollskaraktärer.

Varje röst, oavsett röstfack, avgörs till stor del av instrumentets fysiologi, registerskarvarnas läge och tillhörigheten till specifika tonala koncept; röstens omfång och vilken tessitura man trivs bäst i är egentligen mindre viktigt för röstfacksklassificeringen än den individuella röstfärgen och den skilda repertoarens krav på rösten och sångarens dramatiska potential.

De tre traditionella indelningarna av den kvinnliga rösten är;

- sopran (mycket vanligt),
- mezzosopran (mindre vanligt) och
- kontraalt (ovanligt).

Dessa är emellertid väldigt vida begrepp som kräver sina underdelningar. Inte ens den mest tekniskt drivna sångerskan kan förväntas klara sjunga så olika partier som Zerlina och Brünnhilde fast de båda benämns som sopranoer (Miller, 2000). I det här kapitlet tar jag upp olika aspekter på den låga kvinnorösten.

## 2.1 Fysiologin

Det är huvudsakligen fysiska faktorer som avgör underdelningarna av röstfacken. Tonomfånget och klangfärgen i en röst bestäms av

- struphuvudets utseende och konstruktion (framförallt längden och tjockleken på stämbanden)
- relationen mellan struphuvudet och de närliggande vävnaderna
- längden och utformningen av resonansröret/ansatsröret som sträcker sig från stämbanden till läpparna och inkluderar hålrummen i svalget, munnen och bihålorna.

Ansatsröret fungerar som ett akustiskt filter för ljudet som skapas i strupen. Andra faktorer som inverkar på röstklassificeringen och röstkvalitén är storleken på bröstkorgen samt samspelet mellan bröstkorgsmuskulaturen och de övre och nedre delarna av bukmuskulaturen.

Rösten är ett tredelat instrument

- Mekaniska aspekter på andningen och dess tillämpning i sång
- Svängningar; struphuvudets respons på luftflödet under sång
- Resonans; ansatsrörets akustiska filtrering och artikulation

I musikinstrument har resonanslådans utseende och storlek lika mycket att göra med instrumentets omfång och klang som ljudkällan själv. Instrumentets källfrekvenser och resonansfrekvenser sammanfaller vanligtvis. De mänskliga resonansutrymmenas storlek och utseende måste alltså tas i beaktande när man gör en röstklassificering.

Exempel:

Mörka röster brukar klassificeras annorlunda än ”ljusa röster” även om deras frekvensomfång kan vara detsamma.

En viss storlek på struphuvudet skulle ge en mörkare och lägre klang om resonansröret var längre än om det vore kortare.

Kombinationen av kortare stämband och ett kort resonansrör ökar betydligt chansen för en högre röstklassifikation.

Mer oväntade klangfärger kan uppstå om sångaren har lång hals men korta stämband som i så fall troligen skulle ha ett högt tonomfång men en mörk klangfärg. Vissa underklassifikationer inom opera som till exempel *lyrisk baryton* och *heldentenor*, kan ha uppstått av sådana oväntade egenskaper men om det finns det ingen forskning tillgänglig.

Även andra faktorer än struphuvudets storlek och stämbandens längd måste tas in i beräkningen vid röstklassifikation; struphuvudmusklernas styrka, musikalitet, förebilder, kulturellt arv och säljbarhet är några exempel.

När man sjunger så kan en hel aria vara mer än en oktav högre än ens genomsnittliga talröst. Sammandragningen av larynxmuskulaturen sträcker sig då över lång tid. I annan vokallitteratur är det bara en eller ett par höga toner, som då kräver ett kort moment av intensiva sammandragningar i muskulaturen.

Ett kriterium för röstklassificering är alltså sångarens förmåga att tåla långa perioder av muskelsammandragningar eller prestera starka, explosionsartade sammandragningar. (Titze, 2000)

### 2.1.1 Instrumentet och dess funktion

Ett ljud bildas genom att den s.k. andningsapparaten; diafragman och stödet, pressar ihop luften i lungorna så att en luftström kan pressas genom glottis (även röstsprungan, mellanrummet mellan stämläpparna) och strömma ut i ansatsröret. När luftströmmen passerar glottis under fonation (ljugalstring) kan den få stämbanden att börja vibrera, så att de rytmiskt ömsevis stänger av och släpper på luftströmmen. Genom att ömsevis stänga och öppna vägen för luftströmmen alstrar de vibrerande stämbanden en akustisk signal som består av variationer i lufttrycket.

Så länge stämbanden öppnar och stänger glottis med jämna tidsmellanrum uppstår en ton med en viss frekvens eller svängningstal, röstkällan. Denna frekvens<sup>1</sup>, fonationsfrekvensen, är lika med den alstrande tonens grundtonsfrekvens och styrs av larynxmuskulaturen.

---

<sup>1</sup> Ett modernt a<sup>1</sup> har t ex ett frekvenstal på 440Hz; stämbanden gläntar på glottis 440gångar per sekund. I de flesta faktaböcker om rösten så använder man sig av ett system som börjar på det lägst hörbara c:et som kallas C0. Enligt denna internationellt gällande standard har tonen A4 frekvensen 440Hz och är således lika med a<sup>1</sup>. Jag har valt att använda de beteckningar som är vanligast att man möter och arbetar med som musiker.

Fonationsfrekvensen kontrolleras främst av spänningen och tjockleken hos stämbanden, dvs. av deras fjädring och massa. Spänningen varierar via stämbandslängden: ju längre stämband, desto styvare stämband och desto högre fonationsfrekvens.

När fonationsfrekvensen är låg, är alltså stämbanden korta, tjocka och slafsiga. Vid höga fonationsfrekvenser är stämbanden långa, tunna och spända.

Röstkällan, den ”ursprungliga” tonen, passerar sedan ansatsröret där den omformas och filtreras akustiskt så att olika tonande ljud uppkommer. Den här omformningen bestäms av hur ansatsröret är format, ansatsrörets form bestäms i sin tur av artikulationen. Artikulation betyder alltså egentligen ansatsrörsformning. Artikulationsverktyg finns det flera: läpparna, underkäken, tungan, gomseplet och struphuvudet. Ett medvetet bildat ljud har uppkommit.

Röstkällans egenskaper bestäms dels av subglottiska trycket, dvs. trycket under glottis. Det subglottiska trycket styrs dels av andningsapparaten och dels av stämbandens egenskaper som i sin tur styrs med larynxmuskulaturen. Det är huvudsakligen tre egenskaper hos röstkällan som är intressanta: fonationsfrekvensen, fonationsstyrkan och klangegenskaperna.

Klangfärgen och volymen bestäms i hög grad av styrkeförhållandet mellan deltonerna. En sjungen ton består av många tonhöjder (deltoner) - ett spektrum av toner. Sångaren kan arbeta med sina övertonsspektra så att extra många övertoner ligger nära frekvensområden som ger mångdubbel klang. Den så kallade sångformanten är vid 2500Hz. Överttonerna vid detta frekvensområde kommer alltså ljuda starkare än andra.

Formanterna bestäms av ansatsrörets längd och form. Ansatsrörlängden definieras som avståndet från glottis till läpparna. På så vis har sångaren också möjlighet att förändra sin klang genom att höja och sänka struphuvudet, och med artikulatorerna kan sångaren medvetet höja och sänka formantfrekvenserna (formantstrategi). När en formantfrekvens höjs, blir ljudnivån högre. När den sänks försvagas ljudnivån. (Sundberg, 2001) Det är således på bekostnad av vokalernas renhet som en röst kan höras igenom en orkester.

Alla dessa nämnda faktorer sammanlänkas till ett register. Ett register är ett fonationsfrekvensområde inom vilket alla toner låter på liknande sätt och verkar som om de producerats på likartat sätt. (Se vidare kap 2.3)

### **2.1.1.1 Instrumentets förändring under livets gång**

Ett spädbarns stämband är ungefär 2 mm långa. Upp till att man är strax efter 20 växer stämbanden med 0,4mm/år hos kvinnor och 0.7mm/år hos män till en fullvuxen längd av ca 10 mm hos kvinnor och 16 mm hos män.

När man föds är grundfrekvensen i rösten ca 480 Hz och den sjunker snabbt till 3 års ålder då den är ca 300Hz ( $d^1$ ). Muskler och senor växer sig med tiden starkare och vävnaden blir mer stabil. Fram till 10 års ålder följs pojk- och flickrösten åt med en grundfrekvens kring 270 Hz ( $c^1$ ). De mest uppenbara vokala förändringarna sker i puberteten, framförallt för pojkar. Det manliga hormonet testosteron orsakar en oproportionerlig tillväxt av struphuvudet, det märks främst vad gäller stämbandens längd och tjocklek. Resultatet är att bröströsten blir fylligare och att rösten sjunker betänkligt till strax över 100Hz (G) (jmf med den genomsnittliga kvinnorösten som ligger en oktav högre, strax över 200Hz (g)).

Under normala förhållanden av hälsa, näringsintag och motion så är rösten relativt stabil mellan 20 och 60 år. En viktig distinktion måste dock göras mellan kronologisk ålder och fysiologisk ålder. Blodtryck, hjärtproblem och fysisk kapacitet har stor inverkan på hur väl struphuvudsfunktionerna fungerar.

Idrottsmän har ofta sin höjdpunkt vid 20 års ålder medan sångare ofta når sin höjdpunkt i 30- eller 40års åldern. Det beror mycket på att sångframträdanden främst inte är ett styrkepass utan till stor del beroende av koordination, precision och effektivitet vad gäller struphuvudets funktion, andningen och artikulationen. Mognad och övning ger erfarenhet och disciplin vilket är viktigt när skicklighet krävs.

En annan möjlig förklaring till varför sångare har en lång medelålders-platå kan vara vissa åldersförändringar som troligen kan vara positiva för struphuvudets funktion som ljudproducent. Det är t ex känt att brosket i struphuvudet förbenas med ökande ålder. Processen börjar efter 30 och anses fullbordad vid 80. Det kan vara så att ett delvis förbenat ”ramverk” i struphuvudet gör det mer stabilt och det därför kan stötta stämbanden bättre. Ben deformerar mindre än brosk under samma yttre påverkan.

De hormonella förändringar gör att de båda könen relativt lika barnröster drivs isär under puberteten, minskar i betydelse med åldern. Sjunkande östrogennivåer kan göra så att kvinnorösten sjunker samtidigt som sjunkande testosteronnivåer kan göra så att mansrösten stiger, kanske även på grund av förlorad muskelfärdighet. Andra åldersrelaterade förändringar som kan påverka rösten är muskelförtvining, ödem och cellförtvining. Ålderstecken i rösten kan vara ett minskat omfång, minskad intensitet och en mer läckande klang.

Sammanfattningsvis så kan någon eller summan av alla åldersförändringar resultera i ett behov för omklassificering av rösten. Om kvickheten är förlorad på grund av minskad rörlighet i brosket eller långsammare muskelrespons så är koloratur kanske inte längre den ideala repertoaren. Har musklerna försvagats så är kanske dramatiska partier är en för stor påfrestning för struphuvudet. En lindrig form av ödem kan sänka rösten en aning så att en sopran kanske är mer bekväm i mezzosopranpartierna och mezzosopranen kanske hamnar i karaktärsrollerna. (Titze, 2000)

## 2.2 Röstklassificeringen

Röster klassificeras enligt olika biologiska och sociala faktorer. I den västerländska kulturen har de musikaliska klassifikationerna: sopran, alt, tenor och bas med underklasser som mezzosopran och baryton, utvidgat de grundläggande köns- och åldersklassifikationerna: mansröst, kvinnorröst och barnröst. (Titze, 2000)

### 2.2.1 De lägre kvinnliga röstfacken

De lägre kvinnorrösterna klassificeras olika om man läser amerikansk eller tysk litteratur. Tabellen nedan jämför och sammanför det vanligaste amerikanska systemet med det tyska. I Skandinavien använder vi oss idag av ett system likt det amerikanska och därför har jag beskrivit de definitionerna mer utförligt.

USA/ Skandinavien (Miller, 2000)	Tyskland (Kloiber/Konold, 1985)
Zwischenfach	
Dramatisk mezzosopran	Dramatisk mezzosopran

	Dramatisk alt
Lyrisk mezzosopran	Koloraturmezzosopran Lyrisk mezzosopran Spielalt Lyrisk alt
Kontraalt	Tiefer alt

**Zwischenfach-sångerskan** har en stor röst med ett välutvecklat lågt register och är mest bekväm i dramatiska roller som kräver relativt hög tessitura men som inte befinner sig vid höjntonerna i längre stunder. Den här rösten befinner sig mellan sopran och mezzosopran som namnet antyder. Zwischenfachsångare kan besättas både i dramatiska sopranroller och i vissa dramatiska mezzosopranroller. Rösten har tyngden och färgen som den dramatiska sopranen och klarar av samma repertoar men det mest bekväma läget är närmare mezzosopranens.

**Den dramatiska mezzosopranen** anses inte alltid ha ett eget röstfack, vissa menar att det helt enkelt är en dramatisk sopran med sämre höjd, men då tar man inte hänsyn till röstfärgen eller registerskarvarna i rösten. Den dramatiska mezzosopranen har ofta samma omfång som en dramatisk sopran men har djupare och mörkare klangfärg. Dramatiken, ondskan, hatet och sorgen som så väl bärs fram av en sådan röst kommer väl till pass i t ex i Bizets *Carmen* som i det ideala fallet besätts med en dramatisk mezzosopran. Även Gluck's *Orfeo* sjungs bäst av en dramatisk mezzosopran när den inte besätts med en tenor eller countertenor. Mahlers *das Lied von der Erde* och *Kindertotenlieder* sjungs också ofta av en dramatisk mezzosopran.

**Den lyriska mezzosopranen** har en enormt stor repertoar att tillgå. Mycket av lieder-, art songs- och mélodie-repertoaren är skriven för *mittlere stimme* eller *medium/middle voice*. Inom rollrepertoaren ingår byxrollerna och många förtroliga, vänliga karaktärer som är bästa vän med sopranen; hovdamer, mödrar och ammor. Omfånget och den rika klangfärgen är liknande den dramatiska mezzosopranens men volymen och kraften är inte densamma, i gengäld är då rösten ofta lättare och mer flexibel och motsvaras endast av koloratorsopranen eller *tenore di grazia*, därav den alternativa beteckningen koloraturmezzo.

Den tyska operabibeln *Handbuch der Oper* (Kloiber/Konold, 1984) skriver att de främst skiljer på "seria" fack och karaktärsfack, där den förra kräver högsta sångliga prestation medan karaktärssångerskan måste ha en god röst men därutöver även god skådespelarförmåga. En *Spielalt* hör till karaktärsfacken, tillsammans med till exempel subrett (sopran, ofta med koloratur), och är att tolka som en lyrisk mezzosopran. Förutsättningarna beskrivs som en smidig, karaktärsduglig röst i en skicklig skådespelerska med ett omfång mellan g-b<sup>2</sup>.

Äkta **kontraaltar** är ovanliga och rollerna skrivna för rena altar är, kanske just därför, ganska få. En kontraalt finner däremot stor repertoar i oratorielitteraturen av Bach, Händel och Mendelssohn, i solokantater från barocken och i romanslitteraturen. Många roller som från början skrevs för kastrater sjungs lämpligen av kontraaltar idag.

### 2.3 Röstens olika register

De fyra huvudsakliga sångskolorna i västra Europa; den engelska, franska, tyska och den italienska delar in rösten i tre register; bröst, mix och huvudregister. Synen på var brytpunkterna (*passaggi*) är för de olika registren och vilka som är viktigast och hur de ska

användas skiljer men i 3-registrers terminologin är gemensam och står för samma sak. Den kvinnliga sångerskan har 4 olika röstfärger att använda sig av i mellanregistret som beror på gradvis förändringar av larynxmuskulaturen och de resonansförändringar som detta för med sig. De beskrivs enklast;

1. Huvudröst
2. Huvud – bröst mix
3. Bröst - huvud mix
4. Bröströst

De kvinnliga röstfacken delas in efter var rösten klingar som bäst, bär ut effektivast och var i skalan passaggi finns.

Register och passaggi i sångrösten enligt Miller (Miller, 2000)

Register och passaggi i sångrösten enligt Tarneaud, 1961 (Titze, 2000)

Register och passaggi i den **fysiologiska rösten** enligt Nadoleczny, 1923 och Preissler, 1939 (Titze, 2000)

**Sopran: g – d<sup>3</sup>**

**Sopran: b<sup>b</sup> – e<sup>3</sup>**

**Sopran: c – f<sup>3</sup>**

d<sup>3</sup> – flöjtröst/flagolettregister

huvudröst

huvudröst

huvudröst

f<sup>#2</sup> – *secondo passaggio*

e<sup>2</sup> – *secondo passaggio*

e<sup>2</sup> – *secondo passaggio*

mixröst

mixröst

mixröst

e<sup>b1</sup> – *primo passaggio*

e<sup>1</sup> – *primo passaggio*

e<sup>1</sup> – *primo passaggio*

bröströst

bröströst

bröströst

**Mezzosopran: e – c<sup>3</sup>**

**Mezzosopran: a<sup>b</sup> – a<sup>2</sup>**

**Mezzosopran: c – e<sup>3</sup>**

c<sup>3</sup> – flöjtröst/flagolettregister

huvudröst

huvudröst

huvudröst

e<sup>2</sup> – *secondo passaggio*

e<sup>b2</sup> – *secondo passaggio*

e<sup>2</sup> – *secondo passaggio*

mixröst

mixröst

mixröst

f<sup>1</sup> – *primo passaggio*

e<sup>1</sup> – *primo passaggio*

e<sup>1</sup> – *primo passaggio*

bröströst

bröströst

bröströst

**Kontraalt: d – a<sup>2</sup>****Kontraalt: e<sup>b</sup> - b<sup>b2</sup>****Kontraalt: A<sup>b</sup> – e<sup>3</sup>**a<sup>2</sup> – flöjtröst/flagolettregister  
(sällan utvecklat)

huvudröst

huvudröst

huvudröst

d<sup>2</sup> – *secondo passaggio*e<sup>b2</sup> – *secondo passaggio*d<sup>2</sup> – *secondo passaggio*

mixröst

mixröst

mixröst

g<sup>1</sup> – *primo passaggio*d<sup>1</sup> – *primo passaggio*e<sup>b1</sup> – *primo passaggio*

bröströst

bröströst

bröströst

I klassisk sångräning strävar man efter en egaliserad röst som låter lika i alla register och där skarvarna inte hörs – ett ideal som är nedärvt sedan kastraternas oerhört koncentrerade och egaliserade teknik. Idag har vi genomlevt 1800-talets process mot större röster och större vokaldramatik bort från riklig ornamentik, gestik och figursång. Vi har alltså utvecklat vår teknik utifrån det slanka och precisa mot mer bredd och klang. Det kan vara svårt att hitta tillbaka till det egaliserade 1700-tals idealet men fortfarande är det, i de flesta fall, inte acceptabelt att skarvarna hörs

### 3 Historisk bakgrund

Västerländsk teater har i sin institutionaliserade form funnits ända sedan den klassiska grekiska teatern. Varken i Grekland eller Rom uppträdde kvinnor i de ”finare” teatrala sammanhangen. Även de klassiska asiatiska teaterformerna bygger på frånvaron av kvinnliga skådespelare. Ingen kvinnlig yrkeskår har beskrivit en sådan kometkarriär som den kvinnliga scenartisten – från antikens dansande slavinnor eller tsar-Rysslands livegna aktriser till dagens mediaexponerade superstjärnor. Denna storstilade utvecklingskurva, kantad av förnedring och exploatering men också av beundran och idolisering, har emellertid tagit i det närmaste 2000 år i anspråk. (Öhrström, 1987)

I äldre tid var kvinnan exkluderad från de högre teatrala sammanhangen. Däremot hade kvinnorna en plats i ”nöjesindustrin”; grovt realistiska shower och mimspel och blev där en symbol för sexualitet, speciellt då samlag faktiskt genomfördes på scen. Mot en sådan bakgrund är det lättförståeligt att kyrkofäderna, med Augustinus i spetsen, ansåg teater syndigt.

Under medeltidens återfanns kvinnorna vid scenen som gycklare, hovnarrar, sångerskor, dansöser och akrobater i ett folkligt och inte sällan brutalt underhållningssammanhang. Några enstaka belägg finns också på att kvinnor fanns med i senmedeltidens, fortfarande exklusivt manliga, kyrkospel, men det är först fr.o.m. mitten av 1500-talet som yrkesskådespelerskorna möter Europa. Tidigast är de dokumenterade i Spanien, Frankrike och Italien i *commedia dell'arte*-genren. Med olika grad av eftersläpning etablerade sig kvinnan därefter vid scenen i övriga Europa. För Sveriges del skedde offentlighetens första bekantskap med yrkesskådespelerskan via olika resande utländska sällskap på 1650-talet. (Öhrström, 1987)

### 3.1 Musikhistorien ur kvinnligt perspektiv

I den västerländska kulturen förknippas femininiteten med tystnaden. I renässansens England ansågs kvinnans tystnad i det publika livet vara en kardinaldygd; i kyrkorna sjöngs sopran- och altpartierna i kören utslutande av män och pojkar. Även den sekulära musiken, den på teaterscenen till exempel, var helt mansdominerad och allting sågs utifrån den vuxne mannens perspektiv. Den vuxna kvinnan ansågs vara svag och sakna den vuxne mannens egenskaper, likadant såg man på den unga pojken som spelade kvinnoroller; båda behövde den vuxne mannens beskydd.

Kopplingen ansågs mycket stark mellan musiken och sexualiteten. Man rekommenderade professionellt musicerande, komposition och militärmusik för männen och kammarmusik för kvinnorna. Kvinnor fick absolut inte sjunga för publik. Man menade att musikens förmåga till sexuellt uppvaknande och förståndets försvagning gjorde den tveksam för män att sjunga och därmed än mer opassande för kvinnor att framträda med, speciellt inför en manlig publik. (Austern, 1994)

Under 14- och 1500-talet i Italien fanns det en stor acceptans och möjlighet för överklassflickor att studera humanistiska ämnen. Renässansens humanistiska ideal menade att en klassisk bildning var lika viktigt för kvinnor som för män. Syftet var tveklöst att skapa intellektuellt likvärdiga partners till de manliga studenterna för man gör å andra sidan tydligt att kvinnans primära plikt var att sköta hemmet och familjens sociala roll, ta hand om barnen, uppfostra och utbilda dem, ägna sig åt välgörenhet och vara en religiös förebild. Kvinnornas möjlighet till utbildning var sålunda helt beroende av fäders och makars åsikter.

Kanske komponerade några privilegierade kvinnor musik under slutet av 1400-talet men blygsamhet och anständighet hindrade dem med största sannolikhet för att medge detta. Det mest troliga skälet till varför kvinnor inte deltog i skapandet av musik i någon egentlig utsträckning under senare delen av 1400-talet var att kvinnorna var utslutna från att delta vid kyrkliga ceremonier och gudstjänster. De flesta kompositörerna började sina musikstudier som gossångare i kyrkan för att sedan studera vidare vid universitet och i de flesta fall återvända till kyrkan som sångare, körledare eller organister. Både dessa kyrkligt anknutna skolor och universiteten var med största sannolikhet stängda för kvinnor.

Det finns tecken på att kvinnor framträtt med sekulär musik och fått betalt för det under slutet av 1400-talet. Det finns beskrivet hur kvinnor framträtt på privata fester men då inte som professionella artister med kostymer etc. Professionella kvinnliga sångare var inte ett okänt begrepp vid de italienska hoven på 1400-talet, kvinnor från anspråkslösa familjer inhyrdes in vid hoven på grund av deras musikaliska begåvning. Det finns korrespondens som rekommenderar vissa kvinnliga sångare, i några fall även utländska.

Säkerligen var det så att kvinnor, liksom män, vandrade land och rike runt för att förtjäna sitt levebröd på vad sätt de kunde genom att sjunga, spela teater och underhålla folket, och då och då även hoven, på olika sätt. Det är dock svårt att veta om kvinnorna som uppträdde vid hoven verkligen var professionella musiker eller om de bara var talangfulla amatörer uppfostrade i den humanistiska andan. Under slutet av 1500-talet och 1600-talet växte nämligen idealet att man i de högre stånden skulle musicera för sitt nöjes skull. Att kunna sjunga eller spela ett instrument var ett viktigt attribut för en ”dekorativ” renässanskvinna. (Mayer-Brown, 1987)

Under 1500-talet var kvinnans plats i samhället en omdiskuterad fråga. Överklasskvinnornas möjlighet att röra sig i det publika, ekonomiska, politiska och kulturella livet minskades gradvis, även om de inte fullkomligt förvisades till hemmet så som skedde för borgarklasskvinnorna. Idealet var att kvinnan skulle vara dekorativ, kysk och beroende av männen i sin omgivning. Det finns berättat om framgångsrika kvinnliga diplomater och politiker men deras inflytande var ofta indirekt via maken och dess familj. Humanismens ”jämlika” utbildningsideal ledde dock till en ökad acceptans för kvinnor som skrev poesi och som komponerade och framförde sekulär musik. Kvinnornas deltagande i konst och kultur förändrades och kulturutövandet blev mer och mer tillgängligt för kvinnor. Professionella damköror anställdes vid hoven och madrigaler komponerade i slutet av 1500-talet med tre komplicerade stämmor i diskantklav tyder på tränade kvinnoröster. Operorna på det tidiga 1600-talet har komponerade kvinnoroller skrivna för tränade/skolade kvinnoröster. Kvinnliga musiker och artister betraktades dock länge som kurtisaner och hovdamer.

I mitten av 1500-talet utvecklades *commedia dell'arte* dvs. teater framförd av professionella (till skillnad från teater framförd av amatörer). Vissa sällskap hade redan från början kvinnliga medlemmar även om andra använde män i kvinnorollerna. Prisdade skådespelerskor och sångerskor inom *commedia dell'arte* beredde vägen för kvinnliga artister från 1550-talet och framåt. Titelrollen i Monteverdis *Arianna* (1608) spelades till exempel av Virginia Andreini som var sångerska i ett *commedia dell'arte*-sällskap. Aristokratin vände sig vid att se kvinnor som professionella artister och kunde tänka sig att beundra dem som artister och sångare. Det uppstod en dramatisk ökning av kvinnliga sångare och köror och i mindre utsträckning men dock, kvinnliga kompositörer. (Mayer-Brown, 1987)

De kvinnorna som arbetade som professionella sångare och musiker kom ofta, efter vad vi känner till idag, från välbärgade förhållanden; de allra flesta från musikerfamiljer - kvinnor som haft möjlighet att få musikalisk träning. Det var fortfarande vid hoven som kvinnornas största utbildningsmöjligheter fanns. De fortsatte sin profession även efter att de gift sig. Det finns förteckningar där boende för hela familjen ingick i lönen. I 1600-talets Rom förbjöd påven kvinnor att framträda på offentliga scener, ett förbud som inte upphävdes förrän 1798. Deras roller sjöngs istället av unga kastrater.

Runt 1600 var artisterna multikonstnärer och behärskade sång, skådespel, dans, komposition och att spela åtminstone ett instrument. Sångarna kallades musiker eller skådespelare. Vad som från 1630-talet blev känt som offentliga opera, en alltigenom sjungen föreställning, växte fram i Italien. Det var operahusen i Venedig som först attraherade en betalande publik och sångarna och scenograferna spred detta över Italien och till Paris. De flesta operasångarna (manliga) hade sin huvudsakliga erfarenhet av sång från kyrkan eller var tränade i madrigalsång som även sekulärt växte fram i slutet av 1500-talet.

I den venetianska operan under mitten av 1600-talet var temana ofta erotiska. Man exponerade de kvinnliga sångarnas skönhet och fysik lika mycket som deras röster. Det hade sitt ursprung i den venetianska bilden av en kurtisan som kunde vara en utmärkt poet, sångare och kompositör lika väl som en lyxprostituerad. Vissa av sångerskorna i den italienska operan fram till 1690 hade manliga anförvanter som garanterade deras respektabilitet. Utvecklingen av *opera seria* gjorde dock sitt för att sångerskorna inte längre kunde avfärdas som kurtisaner: ariorna blev längre och konstnärligt genomarbetade, en vacker kvinna med knapphändig teknik fungerade inte längre på scenen.

Kvinnorna som framträdde i den italienska *opera serian* ansågs lika iögonfallande som kastraterna i en tid där respektabla kvinnor skulle hålla sig hemma. Medan de flesta kvinnor

ledsagades av manliga släktingar till kyrkan så exponerade sångerskorna sig återkommande för en stor manlig publik.

Sångerskan var kvinnan som i allra högsta grad vunnit sin röst i en kulturell miljö som traditionellt placerar kvinnorna på den tysta sidan av skranket. Sångerskan drar till sig uppmärksamhet, beundran och respekt med hjälp av sin sångröst. En röst som männen inte längre kunde nå, lägga beslag på eller ersätta. Med hjälp av sin röst kunde sångerskan ta makten i sitt eget liv och hade en röst, inte bara på scenen utan även i samhället.

Åren kring 1700 avskedade många hov sina anställda musiker runt om i Europa på grund av krigskostnader. För kvinnor var inte kyrkomusik ett alternativ men tvärtom hovoperan så frodades den publika operan och många sångerskor reste runt Europas operahus som stjärnor. (Roselli, 2000) Flera europeiska städer byggde nya teatrar och startade operasånger. I och med franska revolutionen 1789 bröts det gamla kulturmonopolet, då operan kontrollerades av kungen. Operahus och teatrar började växa upp i hela frankrike. Operan i den form vi känner den idag, var född och så även dess artister.

Även under 1800-talet bestod en del av det sociala spel som uppstod samtidigt med de professionella sångerskorna, dvs. där den tidens professionella kvinnliga sångare rörde sig i ett gränsländ mellan kurtiserande och äktenskap. De visade upp sig själv genom en konstform som diskret eller indiskret drar uppmärksamheten till hennes kropp på ett sätt som var i ögonfallande för den manliga publiken. De blev kulturella kurtisaner om än inte verkliga. Den kvinnliga sången återkommer överallt i romantisk litteratur. Det är ofta underklasskvinnan och horan som sjunger. Den kvinnliga rösten har naturens kraft och moderns kraft och hennes sång är ständigt förknippad med en förförande sexualitet. (Goodwin, 1994)

Olika förklaringar har sökts till varför kvinnans teatrala genombrott sammanföll med just renässansen. En viktig orsak anses vara att renässansens allmänna sekulariseringstendens skapade sprickor i kyrkans kulturmonopol i vilket förbudet mot kvinnor på scenen ingick. Renässansens nya realitetsförståelse anges också som ett skäl, där t ex gestaltning av kärlek mellan kvinna och man inte längre ansågs övertygande om den kvinnliga rollen spelades av en man. Teatern ansågs generellt suspekt och hade ett tvivelaktigt rykte vilket, tragiskt nog, antagligen möjliggjorde för kvinnornas scenkonstnärliga genombrott.

Det mest utmanande en kvinna kunde göra på scen, i en tid där ingen kvinna vågade visa sig till vardags i något annat än lång kjol, var att framträda i manskläder. Samhället har i alla tider reglerat klädedräkten, vars teckensystem innebär att man kan skilja den ena sociala gruppen från den andra, så även män från kvinnor. Samhällets stabilitet vilar på det faktum att alla ska hålla sig till sin ”kostym” i både bokstavig och överförd bemärkelse. (Rosenberg, 2000) James I instiftade 1620 förbud för kvinnor att bära manskläder för att stoppa transvestitisk sed och homosexualitet, med stöd av femte Mosebokens förbud (22:5) mot genusöverskridande klädbyten. Ändock förekom byxroller i sångerskors kontrakt och det var antagligen lika laddat som det idag är att framträda naken på scen. (Roselli 2000)

### 3.2 Kvinnliga professionella artister i Sverige

De första inhemska professionella skådespelerskorna uppträdde i samband med invigningen av Kongl. Svenska Skådeplatsen i oktober 1737. Genom Kungl. Operan 1773 och Svenska Dramatiska Theatern 14 år senare fick svensk teater tillgång till en fast, av hov och stat beskyddad och understödd såväl musik- som taldramatisk scen. Dessförinnan hade kvinnor av högre klass ägnat sig åt musik och teater på kammaren. Liksom i västerlandet i övrigt gjorde hos oss en distinkt åtskillnad mellan ett amatörskap som accepterades och en yrkesverksamhet

som föraktades och fördömdes men under 1700-talet närmade sig sakteliga den folkliga teatern och hovteatern varandra. (Nordin Hennel, 1997)

Tidigare hade svensk hovteater dominerats av utländska skådespelare och sångare. Yrkets socialt tvivelaktiga karaktär gjorde det inte lätt att värva duktiga scenkonstnärer, de unga flickor som drömde om ett yrkesliv på scen blev starkt ifrågasatta av samhället. Många av de som ändå sökte sig till teatern kom från familjer som hade musikaliskt eller teatralt påbrå, var föräldralösa eller kom från instabila familjeförhållanden som t ex Jenny Lind.

Gustav III gjorde sina första kulturpolitiska insatser genom att instifta en Konglig Swänsk Musicalisk Academie. De drivande krafterna var en krets hängivna musikamatörer medan yrkesmusikerna var påfallande få. 1782 valdes akademiens första kvinnliga ledamot in – sångerskan Elisabeth Olin. Stadgarna vittnar om höga ambitioner: den bristfälliga musikutbildningen i Sverige framhölls, vilken lett till att utländska musiker *dyrt most inkallas* och att *inländsk Ungdom sett sig tvungen, att, med mycken kostnad, Utomlands inhämta den Ärfarenhet och Mognad, som här hemma ej varit att tillgå*. Akademien skulle därför åta sig undervisning i *Composition, Sång och uppå Musicaliske Instrumenter*

Den svenska operan däremot var i hög grad Gustav III:s egen skapelse. 1772 gav han Gustaf Johan Ehrensvärd uppdraget att bli dess förste direktör. Det skulle vara en svensk nationalteater där man med hjälp av operan – musiken, baletten, de vackra kläderna och dekorerna skulle vänja publiken vid det hårda svenska språket. Operan skulle alltså användas för att röja väg för talteatern men kom att bli mycket mer än en temporär lösning.

På ett års tid skapade kungen och Ehrensvärd en fungerande operaensemble och början till en svensk operarepertoar. Gustav III var själv den första uppsättningens regissör. Det största problemet hade man med att hitta svenska sångsolister. De tidigare hovanställda sångarna var alla utlänningar och de flesta till åren komna. Det fanns en handfull duktiga svenska konsertsångare men skådespelaryrkets tvivelaktiga rykte gjorde att de flesta var mycket tveksamma till att framträda på scenen. Man bestämde då att den svenska operan skulle uppföras i Musikaliska Akademiens namn och därför få högre anseende och med hjälp av detta lyckades man övertala de två främsta sångarna Elisabet Olin (assessorska) och hovkanslisten Carl Stenborg, vilka under flera års tid fick lysande recensioner. (Jonsson, Ivarsdotter-Johnson, 1993)

Den största utmaningen var kanske ändå att skapa en svensk operarepertoar. Skulle de vara svenska till språket, ämnesvalet eller musiken? Uppenbart var att man kring Gustav III var väl orienterad om den aktuella europeiska operadebattens avståndstagande från barockens nummeropera och man anslöt sig tidigt till Glucks reformopera. Man bestämde sig för att förena den franska stilen med den italienska.; en italiensk hörsel och en fransk syn – *man skulle skapa ett nytt operasystem och det samma skulle bli svenskt*.

Man blandade nyskrivna verk med franska och italienska operor – alla i svensk översättning. Det var primadonnorna, sångstjärnorna och dansöserna som stod i centrum, de hade dessutom klart högre gager och bättre kontrakt än de bäst avlönade manliga solisterna. (Jonsson, Ivarsdotter-Johnson, 1993)

Gustaf III såg nödvändigheten av en scenkonstnärlig utbildning och 1780 gav han två sångare; Carl Stenborg och Lars Lalin, att öva musikaliska elever i sång och teatralisk diktning. 1854 öppnade Musikaliska Akademien en *sångklass för fruntimmer*. Vid Kungliga Operans första levnadsår rekryterades i första hand bara folk från Stockholm. Kommunikationerna blev efter

hand bättre vilket gjorde det lättare att ta sig till Stockholm från landsorterna både för studier och arbete, vilket påverkade elevunderlaget.

Trots att kungliga operan redan i sin första trupp hade en svensk sångerska av hög kvalitet, Elisabet Olin, så var det en mycket brokig skara som sökte sig till Teatern. Var man inte född in i miljön verkar det som att en musikalisk talang i form av god sångröst var ett viktigt incitament för unga svenska flickor att tänka sig en framtid vid teatern. Man gjorde inte någon absolut åtskillnad mellan den lyriska och den talldramatiska scenartisten och scenerna slogs från och med spelåret 1813-1814 ihop till en institution. (Nordin Hennel, 1997)

Det spekulerades i att det svenska klimatet kunde vara en orsak till bristen på begåvade sångerskor och redan 1795 engagerades Teresa Vandoni från Italien och tio år senare Giulia Angelucci och en kastrat, Herr Sebatiani. Den senare uppträdde dock inte i de ordinarie föreställningarna då Stockholmspubliken påstås ha ogillat kastrater.

Strax efter sekelskiftet stod den svenska sångscenen inför ett generationsskifte. Den gustavianska operans främsta sångerskor hade dragit sig tillbaka och kvar fanns endast Jeanette Wässelius som omtalades som teaterns enda omtyckta sångerska. Det framgår att de manliga skådespelarna nu hade högre lön än de kvinnliga men att de kvinnliga hade större möjligheter att bli superstjärnor med fantasigager.

Oavsett på vilken konstnärlig nivå som skådespelerskorna befann sig, delade de alla de hälsorisker som ett liv vid scenen innebar, ofta i form av lungsjukdomar av olika slag. Förkylningar var de kvinnliga scenartisternas yrkessjukdom vilket var naturligt eftersom de ofta uppträdde tunnklädda i kalla och fuktiga lokaler, där publiken satt med ytterkläderna på.

Ambitionen att skydda rösterna mot överansträngning var heller inte hög, framförallt de unga kvinnliga sångbegåvningarna utnyttjades till smärigränsen. Ett exempel är den 20-åriga Mathilda Ebeling som under loppet av ett halvår på 1840-talet fick studera in fyra stora och ansträngande sångpartier inklusive några mindre och uppträdde i minst 50 föreställningar. Som tack för besväret fick hon en extra summa pengar och en silverservis av teaterledningen. Liksom Jenny Lind sökte sig denna Mathilda Ebeling ifrån hetsjakten i Stockholm, till London och Paris. (Nordin Hennel, 1997)

Under 1800-talet accepterades för kvinnornas del ingen sexualitet utanför äktenskapets ramar, medan det däremot för de gifta och ogifta männen fanns en offentligt sanktionerad prostitutionsinrättning. Man försökte ignorera kvinnornas sexualitet och därför tillägnades kvinnor gärna omänskliga änglalika drag. Madonnan eller musiska varelser upphöjda till poesi ovan den jordiska verkligheten var vanligt. Den andra rollstereotypen som sångerskor kunde representera var prostituerade.

Denna ängslan för den kvinnliga sexualiteten bottnade i 1800-talssamhällets viktigaste grundstenar: kontrollen av sexualiteten hade ett direkt samband med rätten till egendom och strävan att kunna kontrollera arvsföljden.

Därför fanns det således två sätt att se på en sångerska; som ängeln/madonnan eller som en prostituerad. Som en följd av detta kontrollsystem var det inte acceptabelt att kvinnorna uppehöll sin yrkesroll efter giftermål då tjänade hon nämligen *två herrar* (Öhrström, 1987) Även i Sverige stod det i sångelevernas kontrakt under tidigt 1800-tal att de inte fick gifta sig utan Kongl. Direktionens fullkomliga bifall I några fall gavs inte ens möjlighet till äktenskap ens efter engagemang som sångerska, skådespelerska eller dansös. Något som rimmar väl med förhållandena i Tyskland långt in på 1800-talet, där den kvinnliga scenartisten skulle fungera som en vara, tillgänglig för alla män. (Nordin Hennel, 1997)

En kvinna var ett estetiskt objekt i salongerna och musiken ett redskap för att förhöja deras skönhet. Musicerandet var ett extra smycke i kvinnlighetens krona. Detta aristokratins representativa mönster anammade yrkessångerskorna. (Öhrström, 1987)

### 3.3 Kastraten

En kastrat är en manlig sångare som barn kastrerats för att förhindra målbrottets inträde. De flesta kastratsångarna kom från fattig härkomst, med undantag av den kanske idag mest kände kastraten, Farinelli<sup>2</sup> som kom från rika förhållanden. Men även Farinellis kastrering hade ekonomiska skäl och skedde då hans far avlidit. Farinelli tjänade enorma summor och han var inte den enda. Förmögenhet var alltså något som lockade både för pojkarna och deras familjer. Alla blev naturligtvis inte så framgångsrika som man hoppats men barnen var i alla fall garanterade ett liv borta från gatan. Den ultimata åldern för kastrering var vid 7 års ålder. En sidoeffekt av kastreringen var att sångarna fick en säregen kroppsform: kroppslängd över medel, långa fingrar och tår, smala armar och överkropp samt att höfterna var något bredare än normalt. Hur framträdande detta var berodde på var i barnens utveckling själva kastreringen utfördes. Huden var dock len och kvinnlig; skägglös och med en ljus röst – prisade attribut för transvetit-skådespelaren. *Eunuchs, then, are understood as male representations of women: The nature of Eunuchs is to be referred to that of weomen* (Callaghan, 1996)

Det skapades musikskolor som främst tog hand om fattiga pojkar som blev tränade till framtida musiker ifall de visade den rätta talangen. Träningen var rigorös och omfattande för att utnyttja möjligheterna som kastreringen innebar. Övningarna omfattade arbete med *messa di voce* och, för att få en kontrollerad och egaliserad röst, stora språng. De stora sprången krävde en slank och lätt ton, muskulaturen måste reagera fort för att snabbt kunna gå från högt till lågt register i rösten. Denna träning skapade en virtuositet som tidigare varit helt okänd.

Kastraterna beskrevs som stora män med stor bröstorg som gav dem större luftreserv än andra sångare. Deras struphuvud förblev litet och barnligt. Med sin stora tillgång till luft kunde kastraterna frambringa ett högt subglottiskt (området under stämbanden) tryck och få ett väldigt stort dynamiskt omfång och sjunga väldigt långa fraser. Det sägs att flera av kastraterna kunde sjunga mer än en minut utan att andas. Kastrater kunde sjunga och sjöng i falsett i sitt högre register men deras ”bröströst” var en kraftfull sopran/diskant. Deras register var ofta avsevärt större än icke-kastrerade sångare. (Potter, 2007)

Kastreringsbruket, som förekom främst från ca 1400- till 1700-talet, uppstod i Spanien och i Italien eftersom man ville ha tillgång till höga röster även inom kyrkomusiken, där kvinnoröster inte var tillåtna. Redan i den romerska teatern förekom även kastrerade skådespelare som spelade de kvinnliga rollerna. Det fanns från kyrkorna, en ständig efterfrågan på kastrater. Men kastraterna steg inte genast in på operascenen. I sin *L'Orfeo* hade Monteverdi tre kastrater i kvinnorollerna La Musica, Messagera och Euridice men huvudrollen gick till en tenor, senare i *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) var huvudrollen en bariton och ingen roll krävde en kastrat.

Under senare hälften av 1600-talet började kastratsångarnas egentliga glanstid, det blev modernt att en kastrat var manlig huvudrollsinnehavare, *primo uomo*. Kastraterna förblev de

<sup>2</sup> Under barocktiden var de främsta sångarna kastrater, av vilka soprankastraten Farinelli, egentligen *Carlo Broschi 1705-1782*, blev den mest berömde.

stora huvudrollsinnehavarna i "hovoperan", *opera seria*, även när den komiska operan, *opera buffa*, utvecklades och växte. Kastraterna dominerade operascenen och deras stjärnglans kunde bara ibland matchas av de kvinnliga huvudrollsinnehavarna, *prima donna*.

Bara i Frankrike var kastraterna oönskade på scen, men även där kunde de stora stjärnkastraterna ge konserter.

Den engelska operan, i Händels händer, inspirerades av italiensk *opera seria* och importerade kastrater för dyra pengar. Händel arbetade i många år med den kända altkastraten "Senesino" – Francesco Bernardi, som hade kontrakt som *primo uomo* och som beskrevs som en mezzosopran. (Hogwood, 1984)

I operavärlden blev kastraten känd som manliga interpretatörer snarare än interpretatörer av kvinnliga roller. Kastraterna förekom tillsammans med både manliga och kvinnliga sångare till skillnad från de gossopraner och pojkskådespelare som spelade de kvinnliga rollerna i en helt manlig besättning. Detta skedde därför att kastraterna ansågs vokalt överlägsna båda könen. Den kvinnliga publiken sades älska kastraterna och även männen förstod att uppskatta kastraternas vackra och ekvilibristiska operaröster. Dock var lockelsen som kastraterna utgjorde kluven. De gjorde hotet om kastrering tydligt, synbart, *an offence to the eye*; kastrering var den sjukvård som under 1600-talet kunde erbjudas vid svårare fall av könsjukdomar som t ex. syfilis. (Callaghan, 1996)

Kastraterna höll ett fast grepp om operascenen och kyrkoscenen fram till slutet av 1700-talet, då ett nytt, enklare och naturligare musikideal uppstod. Det märktes bland annat genom att tenorerna och primadonnorna började få mer betalt. (Rosselli, 2000)

Vid mitten av 1800-talet var antalet kvarvarande sjungande kastrater<sup>3</sup> få. Även antalet kastrater som arbetar med undervisning minskade snabbt. Många sångare hade dittills tränats och undervisats av kastrater och på så vis hade deras sångstil bibehållits. Som sista land i Europa förbjöd Italien kastrering av lovande sångare 1870.

Kastraterna sjöng med en virtuositet som vi bara kan fantisera om, det var deras klang och teknik som definierade sångkonsten. Detta orsakade troligen problem för fylliga, tyngre röster som antagligen inte heller ansågs moderna. Förlusten av kastraternas röster och kapacitet skapade myten om *bel canto*. Först när deras inflytande minskade började sopraner men framförallt tenorerna att utveckla sina egna röster och röstfack. Ett mer kraftfullt röstideal växte fram och med den, och de nya kraven som större rum och orkestrar innebar, en ny sångteknik. Struphuvudet sänktes betänkligt. (Potter, 2007)

Efter kastraternas tid sjöngs kastratpartierna i äldre operor oftast av mezzosopraner, men under senare tid har det blivit allt vanligare att de framförs av manliga altar, den moderna countertenoren som antagligen mer och mer kommer föredras som substitut för kastraterna framför mezzosopranen (Potter, 2007)

### 3.4 När och hur uppstod den professionella kvinnliga mezzosopranen?

Som ett arv ifrån kyrkomusiken skilde man i operans barndomsår inte på olika slags sopraner utan endast på sopraner och altar. Även om man benämnde vissa kastrater som mezzosopraner så räknades de mer som en sorts sopraner än som om de hade ett eget röstfack.

---

<sup>3</sup> En av de sista kastraterna, Alessandro Moreschi (1858-1922), var solist i Sixtinska kapellets kör ända fram till 1913 och hans röst finns bevarad på ett flertal grammfonoinspelningar från 1902-03. Med vetskap om dåtidens inspelningsmöjligheter kan man, trots deras existens, inte direkt säga hur kastratens klang egentligen låt.

Vill man då titta närmare på kvinnor med lägre röster på scen så är nog altarna mer intressanta. Några Händexempel: Bradamante (*Alcina*, 1735) sjöngs av Maria Caterina Negri och Cornelia (*Giulio Cesare*, 1724) av Anastasia Robinson. Intressant är också att även om huvudrollen i Orlando (*Orlando*, 1733) sjöngs av altkastraten Senesino så sjöngs den afrikanske prinsen Medoro i samma opera av alten Francesca Bertolli.

Något 30-tal år senare så komponerade Gluck två versioner av Clazabigis libretto *Orpheus et Eurydice*. Gluck är ju idag ihågkommen som en reformatör av italiensk 1700-talsopera och det var även hans franska version av *Orphée* (1774) som han komponerade huvudrollen för en tenor som blev en vändpunkt i användningen av kastrater för att sjunga roller i sopran- eller altregistret. Det kom härefter ett ökande användande av kvinnliga sångare, som steg för steg tog över roller som sjungits av män och med tiden gjorde det övre registret till sitt. På 1800-talet sjöng kvinnor den italienska kastrat-versionen av Orfeo och med detta i gott minne arbetade Berlioz om den franska versionen för tenor för den kända sångerskan Pauline Viardot. Versionen hade bejublad premiär i Paris och flyttade till Covent Garden 1860 (Pope, 1994)

Sångens utveckling från 1500-talet till mitten av 1800-talet kan sammanfattas med ökad virtuositet, ökande storlek på scenrum, större och större orkestrar och moderna, mer volymgivande instrument. Sångarna och kompositörerna drev varandra till att utveckla sångkonsten och omständigheterna gjorde att alla rösttyper tenderade att utveckla sitt höga register då det lägre blev mer och mer opraktiskt. Låga röster och basar var inte okända men de mest spektakulära sångnumren krävde ett stort omfång och en hög tessitura. Antagligen tvingade utvecklingen, mot allt mer specialiserade och krävande vokallitteratur och mot allt högre tessitura, fram röstfacksindelningen. De kända kvinnliga mezzosopranerna börjar höras och synas tidigt 1800-tal. Innan dess står det rätt och slätt, sopran i partituren och de kvinnliga sångarna benämns bara som sångerskor.

Meyerbeer komponerade i *Le prophète* (1849) rollen Fidès som anses vara det första riktiga mezzosopranpartiet. Det sjöngs vid premiären av Pauline Viardot. Det blev senare Verdi som kom att utveckla mezzosopranrollerna varav Azucena (*Il trovatore*, 1853), som vid premiären sjöngs av Emilia Goggi, anses vara en av de största tidiga romantiska mezzosopranrollerna.

### 3.4.1 Colbran, Pasta, Malibran & Viardot

Isabella Colbran (1785-1845), som under 15 år var Rossinis fru, var den mezzosopran som han komponerade flertalet av sina roller för. Hon var en spansk dramatisk koloratursopran som sades egentligen vara en mezzosopran med bra höjd. Hon ska ha haft ett omfång mellan g – e<sup>3</sup>. Colbran var anställd vid Teatro San Carlo i Neapel som hade som mål att bli det finaste operahuset i Italien vilket gjorde att de engagerade de bästa sångarna och de bästa kompositörerna av sin tid. Rossini och Colbran möttes där 1815 när han komponerade huvudrollen i *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* för henne. Tillsammans hade de flertalet stora framgångar där Colbran sjöng t ex Desdemona i *Otello, ossia il Moro di Venezia*, Armida (*Armida*), Elcia (*Mosè in Egitto*), Zoraide (*Ricciardo e Zoraide*), Ermione (*Ermione*), Elena (*La donna del lago*), Anna (*Maometto II*), Zelmira (*Zelmira*) och slutligen *Semiramide*. Colbran hade under åren fått allt mer vokala problem och efter att ha sjungit *Semiramide* drog hon sig tillbaka från scen.

Italienska Giuditta Pasta (1797 – 1865) anses vara en av de bästa operasångarna genom tiderna. Hon beskrivs i vissa texter som mezzosopran: *Madame Pasta's voice has a considerable range. She can achieve perfect resonance on a note as low as bottom A, and can*

*rise as high as C#, or even to a slightly sharpened D; and she possesses the rare ability to be able to sing contralto as easily as she can sing soprano. I would suggest . . . that the true designation of her voice is mezzo-soprano, and any composer who writes for her should use the mezzo-soprano range for the thematic material of his music, while still exploiting, as it were incidentally and from time to time, notes which lie within the more peripheral areas of this remarkably rich voice./.../ Stendhal i *The Life of Rossini* 1824.*

När hon var kontrakterad för King's Theatre i London 1826 framförde Pasta både kvinnliga och manliga karaktärer och vad mer är, både sopran- och kontraalt-partier. Hennes röst beskrevs ofta som en mezzosopran men i moderna termer var hon kanske mer att beskriva som en dramatisk sopran, speciellt om man ser till vilken repertoar hon sjöng. Donizetti och Bellini skrev roller för henne som idag karakteriseras som dramatiska sopranroller. (Rutherford, 2007)

Pastas unga konkurrent på operascenerna kom att bli franska Maria Malibran (1808 – 1836) som verkligen tycks ha varit en mezzosopran även om hon ofta sjöng sopranpartier. Hon sades ha ett anmärkningsvärt omfång (vilket även krävdes om man ser till vilka roller hon sjöng) från d- d<sup>3</sup>. Malibran förknippas starkt med Rossini. Hon sjöng framgångsrikt *Tancredi*, *Otello*, *Il turco in Italia*, *La Cenerentola* och *Semiramide* men gjorde även succe i Bellinis *La Sonnambula* och *I Capuleti e i Montecchi*. Hennes samtida bedömde hennes röst som rik, kraftfull och oerhört flexibel. Maria Malibran kom tyvärr att dö tidigt vid bara 28 års ålder efter ett fall från en häst. Scenerna och huvudrollerna togs över av hennes lillasyster, pianisten, kompositören och mezzosopranen Pauline Viardot (1821 – 1910).

Viardot gjorde sin operadebut 1839 som Desdemona i Rossinis *Otello* i London. Även hon blev känd för sitt stora omfång och sina dramatiska rollgestaltningar. Viardot turnerade i Europa med en bred repertoar som sades vara alltför bred för hennes rösts hälsa. Hon slutade sjunga relativt tidigt och det sägs att hon sjöng sönder sig. Viardot nämns alltid i samma andetag som hennes intelligens, hennes musikalitet, hennes grundliga förarbeten, hennes sångteknik och disciplin samt hennes oerhörda hängivenhet till sin konst. Men allra mest känd var hon för sin Orfeus (*Orpheus et Eurydice*, Gluck).

Gemensamt för dessa fyra tongivande mezzosopraner var att de alla uppenbarligen var oerhört dramatiskt begåvade och hade det stora omfång som mezzosopraner så ofta har. Alla sjöng de även sopranroller till stor del. Även idag är ju mezzosopranrepertoaren verkligen varierande mellan de olika partier man kan tilldelas. – Är det således mezzosopranens roll att vara flexibel och dramatisk? Trots underdelningar av mezzosopranfacket så upplever jag att många idag sjunger en tämligen bred repertoar, i alla fall om man jämför med sopraner i samma ålder. Ligger det i röstfackets natur att hon i det ideala fallet bör klara av att sjunga både roller motsvarande Cherubino och Ortrud?!

### 3.4.2 De första svenska professionella mezzosopranerna

I 1854 års *Theater-Kalender* står det bland allehanda råd och huskurer för att skydda rösten att läsa: *De unga (sångarna) vilja för tidigt vara män, jemväl betraktade som sångare. Unga sångerskor å sin sida sjunger enligt modesmaken för högt. I samma kalender skriver nationalromantikern Abraham Mankell vidare att i själva verket är Sverige altstämornas hemland [...] valdhornet bland alla röster, kallas med rätta [...] för en rik skatt. Han menar att dessa emellertid förstörs då man på grymt vis tvingar kvinnor med en sådan röst att bli*

sopraner. (Nordin Hennel, 1997) Han fortsätter: *Sångerskorna kan nu törhända kallas mezzosopran; men hvilket stort offer för en titel!* – vad han nu kan ha menat med detta.

Vid 1860-talets början var gränsen mellan sopran och mezzosopran inte så strikt vid Kungliga Teatern. Till en del berodde kanske detta på att det ännu inte sattes upp så många operor med stora mezzosopranroller i. Då flera sådana operor, bl a av Verdi, började spelas kom det ”nya” röstfacket att synas och höras allt mer, med roller som inte enbart var gamla gummor. Skribenterna klagade ofta på den dåliga återväxten av mezzo- och altsångerskor av ”tragediennetyper” dvs. sådana som kan sjunga t ex Azucena. Man menade att rollen inte kunde återges på ett trovärdigt sett annat än genom gästspel av Zélia Trebelli. Trebelli var en världsberömd sångerska som gjorde flera gästspel vid Kungliga Operan i Stockholm och beskrevs som en stor inspirationsskälla för de hemmavarande sångarna. Förklaringen till klagomålen är troligen att det var först de senare åren av 1800-talet, genom de nya verken, som man insåg att man inte längre kunde låta sopraner sjunga alla typer av partier, såsom man tidigare låtit sopraner sjunga t ex de klassiska byxrollerna Siebel och Cherubino. Då först uppdagades den stora bristen på mezzosopraner. Bland de första svenska mezzosopranerna kan nämnas Gurli Lublin och Agnes Jacobsson på 1860-talet samt på 1870-talet Thérèse Saxenberg och Dina Niehoff. Vi fick dock ingen riktigt känd mezzosångerska förrän Matilda Jungstedt som debuterade 1889. Intressant är att flera av de svenska framgångsrika mezzosopranerna studerade för Pauline Viardot i Paris.

För att kunna ge en överblick över vilka roller som står till buds så använde jag mig av Kloiber/Konolds röstfacksindelning som återfinns i den mycket detaljerade *Handbuch der Oper* (Kloiber/Konold, 1984). Till skillnad från de rent röstmässiga indelningar (tessitura, dramatik och klangfärg) som återfinns i den amerikanska och engelska operalitteraturen, så bygger Kloiber/Konolds både på partiets vokala och sceniska krav och dess karaktär. (Gademan, 1996)

#### 4 Yrkesrollen

När sångerskan fått ordning på sitt instrument och lyckats att ta reda på vilken slags repertoar hon ska rikta in sig på så återstår det reella arbetet på scenen.

– Vilka slags roller är det en mezzosopran under sitt yrkesliv egentligen kan komma att porträttera?

Tabellen visar Kloiber/Konolds repertoarsammanställning ur *Handbuch der Oper*

Koloratur- mezzosopran	Rossini	1813	L'italiana in Algeri; Isabella	Kvinna i harem
		1816	Il barbiere di Sevilla; Rosina	Fattig myndling
		1817	La Cenerentola; Angelina	Tjänsteflicka
Lyrisk mezzosopran	Bizet	1873	Carmen: Mercedes	Zigenerska
		Britten	1947	Albert Herring; Nancy
	1960		En midsommarnattsdröm; Hermia	Atenska
	Haydn	1781	La fedeltà premiata: Amaranta	Fattig pojke
		Humperdinck	1893	
	Gounod		1859	Faust: Siebel
		Ligeti	1978	Le Grand Macabre:
				Spermando/Armando
	Massenet	1892	Werther: Charlotte	Borgarkvinna
	Mozart	1786	Le nozze di Figaro : Cherubino	Page
1790		Così fan tutte: Dorabella	Överklassflicka	

	Nicolai	1791 1849	La Clemenza di Tito: Annius Die Lustigen Weiber von Windsor: Fr. Reich	Ung adelsman Borgarfru
	Offenbach	1881	Les contes d'Hoffman: Niklaus	Vän till poeten
	Pfitzner	1917	Palestrina: Silla	17-årig elev
	Puccini	1904	Madama Butterfly: Suzuki	Tjänsteflicka
	Rossini	1817	La Cenerentola: Tisbe	Borgarflicka
		1814	Il turco in Italia: Zaida	Turkisk slavinna
	R Strauss	1911	Der Rosenkavalier: Annina	Intrigant
		1912	Ariadne auf Naxos: Dryade	nymf
	Thomas	1866	Mignon: Mignon	(markisdotter)
	Verdi	1851	Rigoletto: Maddalena	syster
		1868	Die Meistersinger von Nürnberg: Magdalena	barnsköterska
		1887	Otello: Emilia	hovdam
		1853	La traviata: Flora	kurtisan
	Wagner	1869	Rheingold: Floßhilde	Rhendotter
		1869	Götterdämmerung: Wellgunde	Rhendotter
	Weber	1826	Oberon: Puck	Skogsväsen
	Wolf-Ferrari	1903	Le donne curiose: Beatrice	
Dramatisk mezzosopran	Bartók	1918	A kékszalkállú herceg vára: Judith	Blåskäggs nya fru
	Bellini	1831	Norma: Adalgisa	klosternovis
		1835	I puritani di Scozia: Henrietta von Frankreich	
	Berg	1937	Lulu: Gräfin Geschwitz	lesbisk grevinna
	Berlioz	1863	Les troyens: Cassandre	
	Cilea	1902	Adriana Lecouvreur: Furstinnan av Bouillon	
	Donizetti	1830	Anna Bolena: Jane Seymore	hovdam
	Dukas	1907	Ariane et Barbe-bleue: Ariane	
	Einem	1971	Besuch der alten Dame: Claire Zachanassian	multimiljardär
	Fortner	1956	Bluthochzeit: Mutter	
	Gluck	1774	Iphigenia en Aulide: Clitemnestre	Agamemnons fru
	Henze	1966	The Bassarids: Agave	moster
	Humperdinck	1893	Hänsel und Gretel: Mutter	
	Janáček	1921	Katya Kabanová: Kabanicha	ond svärmor
	Marschner	1833	Hans Heiling: Königin der Erdgeister	moder
	Menotti	1950	The Consul: the Secretary	
	Mussorgski	1886	Hovansjtjina: Marfa	fd älskarinna
		1880	Sorochinskaya Yarmarka: Chiwrja	
	Nono	1961	Intolleranza 1960: Frau	
	Ponchielli	1876	La Gioconda: Laura	
	Puccini	1918	Gianni Schicchi: Zita	
	Rossini	1829	Guillaume Tell: Hedwig	
	Saint-Saëns	1877	Samson et Dalila: Dalila	
	Schoeck	1927	Penthesilea: Penthesilea	drottning

	Strauss	1905	Salome: Herodias	fru/mor – ond
		1909	Elektra: Klytämnestra	ond fru och mor
		1911	Der Rosenkavalier: Octavian	Greve
		1916	Ariadne auf Naxos: Komponist	
		1919	Die Frau ohne Schatten: Amme	
		1933	Arabella: Adelaide	Levnadsglad mor
		1942	Capriccio: Clairon	skådespelerska
	Tjajkovskij	1890	Pikovaja dama: Grevinnan	
	Verdi	1849	Louise Miller: Amalia	
		1862	La forza del destino: Preziosilla	Zigernerska
		1867	Don Carlos: Eboli	Hovdam
	Wagner	1842	Rienzi: Adriano	Adelsman
		1850	Lohengrin: Ortrud	Ond trollkvinna
		1865	Tristan und Isolde: Brangäne	Isoldes vän
		1869	Rheingold: Fricka	Gudinna
		1870	Die Walküre: Fricka	
		1876	Götterdämmerung: Waltraute	Valkyria
		1882	Parsifal: Kundry	Halv ond/god
	Weber	1823	Euryanthe: Eglantine	Ond ”vän”
	Zimmermann	1965	Die Soldaten: Charlotte/ Stolzius	Syster
Spielalt	Auber	1830	Fra Diavolo: Pamela	
	Britten	1947	Albert Herring: Florence Pike	hushållerska
	Cilea	1902	Adriana Lecouvreur: Mmelle Dangeville	
	Dittersdorf	1786	Doktor und Apotheker: Claudia	apotekarhustru
	Egk	1957	Revisor: Anna	
	De Falla	1913	La vida breve: Saluds farmor	zigenare
	Flotow	1847	Martha: Nancy	kammarjungfru
	Fortner	1956	Bluthochzeit: Magd/ Frau Leonardos	
	Giordano	1896	Andrea Chénier: Bersi	kammarjungfru
	Gluck	1761	Le cadi dupé: Fatime	domarens fru
	Gounod	1859	Faust: Marthe	vän och granne
		1864	Mireille: Taven	
	Haydn	1777	Il mondo della luna: Lisetta	kammarjungfru
	Henze	1983	Englische Katze: Babette	syster
	Humperdinck	1893	Hänsel und Gretel: Hänsel	Fattig pojke
	Lortzing	1846	Waffenschmied: Irmentraut	
	Marschner	1833	Hans Heiling: Gertrud	
	Mascagni	1890	Cavalleria rusticana: Lola	Alfios fru
	Mozart	1786	Le nozze di Figaro: Marcellina	Hushållerska
	Puccini	1819	Il tabarro: il Talpas hustru	Stuvarhustru
	Reimann	1971	Melusine: Mme Laperouse	
	Rimskij-	1880	Maiskaja notsch: Hanna	Byflicka
	Korsakow	1907	Zolotoj petusjok: Amelfa	
	Verdi	1893	Falstaff: Meg Page	Fru från Windsor
	Wolf-Ferrari	1906	I quattro rusteghi: Margherita	
Lyrisk alt	Cornelius	1852	Der Barbier von Bagdad: Bostana	Släkting
	Glinka	1836	Zjizn za tsarja: Wanja	styvson

	Gluck	1842	Ruslan i Ljudmila: Ratmir	prins, friare
	Haydn	1762	Orfeo ed Euridice: Orpheus	Org. kastrat
	Kienzl	1895	Evangelimann: Magdalena	Väninna
	Lortzing	1842	Wildschütz: Gräfin	
	Mozart	1770	Mitridate: Farnace	Org. kastrat
	Puccini	1918	Gianni Schicchi: Ciesca	hustru
	Ponchielli	1876	La Gioconda: La Cieca	Mor
	Verdi	1893	Falstaff: Mrs Quickly	Fru från Windsor
	Wagner	1876	Götterdämmerung: Floßhilde	Valkyria
		1843	Der Fliegende Holländer: Mary	Sentas amma
Dramatisk alt	D'Albert	1916	Tote Augen: Maria von Magdala	Fd. hora (Jesus)
	Cherubinoi	1797	Médée: Nérís	Tjänarinna
	Debussy	1902	Pelléas et Mélisande: Geneviève	Pelléas mor
	Dvořák	1901	Rusalka: Häxan Ježibaba	
	Egk	1938	Peer Gynt: Aase	Peers mor
	Fortner	1956	Bluthochzeit: Schwiegermutter Leonardos	
	Händel	1724	Julius Caesar: Cornelia	Änka, mor
	Hindemith	1922	Sancta Susanna: Klementia	Nunna
	Humperdinck	1897	Königskinder: die Hexe	
	Janáček	1904	Jenůfa: Alte Buryja	Farmor
	Mascagni	1890	Cavalleria rusticana: Lucia	Turiddus mor
	Menotti	1950	The Consul: the Mother	Magdas mor
		1946	The Medium: Madame Flora	Alkoholiserat medium
	Riemann	1971	Melusine: Pythia	
	Puccini	1918	Sour Angelica: Furstinnan	moster
	Strauss	1938	Daphne: Gaea	Daphnes mor
	Tjajkovskij	1881	Jevgenis Onegin: Olga	Tatyanas syster
	Verdi	1859	Un ballo in maschero: Ulrica	Sierska

Det är värt att lägga märke till att de roller som från början komponerades för kastrater inte finns med i uppräknigen liksom ett flertal av Händels kvinnoroller t ex Bradamante (*Alcina*, Händel, 1735) som enligt det amerikanska systemet karakteriseras som en kontraalt. Notera även att Azucena, detta så ofta nämnda Verdiparti, inte heller finns med i Kloiber/Konolds uppräkning för mezzosopraner utan den återfinns hos de dramatiska sopranerna i deras indelning.

Denna uppräkning av 133 roller är alltså på inget sätt fullständig men ger ändå en uppfattning om hur fördelningen ser ut; Ovan finner vi 15 huvudroller, 15 byxroller och 26 ammor/mödrar/styvmödrar. Övriga roller, så som väninnor, sierskor, nunnor och tjänstefolk, dominerar. Ungefär 10 karaktärer är uttalat onda. Vad gäller klasstillhörigheten tycks det vara ungefär 50/50 mellan överklass och underklass.

Huvudrollerna som finns tillgängliga för mezzosopraner är alltså påfallande få. De är alla väldigt starka kvinnor och de som är senare komponerade, är påfallande ensamma karaktärer. Det är också värt att notera att det är nästan 90 års glapp mellan de tidiga huvudrollerna och

de senare. Under hela 1800-talet komponerades knappt någon huvudroll för mezzosopran alls. I kompensation tycks mezzosopranen fått ett uppsving med drivande och viktiga karaktärer under 1900-talet.

Rossini var uppenbarligen förtjust i kontraalten eller mezzosopranen, som vi besätter hans roller med idag. Med tanke på han var gift med Isabella Colbran är detta kanske inte helt oväntat. Det är tydligt när man studerar hans samtida och föregångare att modet fortfarande favoriserade de något lägre kvinnorösterna – se t ex Monteverdis sopranpartier som sällan är speciellt höga.

Rossini skapade en egen nisch inom mezzosopranlitteraturen som det inte finns någon fortsättning på. Sedda med dagens ögon är dock Rossinis altroller snarare höga än låga för att vara mezzosopranpartier.

Mozarts mezzosopranpartier bildar en annan, men dock lika egen särart. Att de sjungs av mezzosopraner idag måste dock härledas till mode. Uppdelningen i sopran och mezzosopran hade inte etablerats vid komponeringsdatum och det är svårt att veta vad för slags röst Mozart avsåg, vi vet ju inte hur Dorotea Bussani, som gjorde Cherubino vid urpremiären, lät. Under 1800-talet sjöngs de klassiska byxrollerna oftast av subretter (sopraner, ofta med koloratur som spelar komiska roller) och inte av mezzosopraner. Partierna är tämligen höga och kräver en lätthet i anslaget som inte återfinns ens hos Rossini. Mozarts byxroller fick dock dramatiska uppföljare i Siebel och Octavian fastän de skiljer sig ganska betydande åt i musikaliskt hänseende.

Oavsett när operan är komponerad så kan man nästan alltid återfinna mezzosopranen i en stödjande roll av något slag, en förtrogen vän, mor eller hustru. Ju mer dramatisk röst man har desto större sannolikhet att rollerna man får traktera är onda eller mentalt skadade i någon grad.

#### 4.1 Byxrollerna

Något av det första man förstår om sin framtid som ung mezzosopran är att man kommer få sjunga byxroller; det vill säga uppträda *en travesti*, i manskläder och inta en maskulin roll, eller position, på scen samtidigt som man tampas med problemet eller välsignelsen att man låter som och de facto är en kvinna.

Beteckningen byxroll används traditionellt för operaroller där en kvinna, ofta mezzosopran, genomgående ska föreställa man. Termen kan även vara ett paraplybegrepp för kvinnor som uppträder i manskläder på scen och därmed inkludera roller där kvinnor tillfälligt klär ut sig till män fast de egentligen ska föreställa kvinnor.

Den senare kategorin roller är anmärkningsvärt få inom operalitteraturen och man finner dem främst inom sopranfacket t ex Alcina (*Alcina*, Händel, 1735), Leonora (*Fidelio*, Beethoven, 1805), Gilda (*Rigoletto*, Verdi, 1851), Zdenka (*Arabella*, Strauss, 1933) samt en mezzosopran Mignon (*Mignon*, Thomas, 1866)

Talteaterns mest berömda byxroller återfinns i Shakespeares komedier. De är alla ursprungligen skrivna för enbart manliga skådespelare då kvinnor började framträda på den engelska scenen först ca 1660. För att exemplifiera hur förhållandet till genus på scen har förändrats och luckrats upp så kan man följa det kända dramat *Romeo och Julia*:

- Shakespeares *Romeo and Juliet* (1595-96) skrevs för en pojkskådespelare medan
- Romeos roll i Bellinis opera *I Capuletti ed I Montecchi* (1830) är skriven för en mezzosopran.

Senare komponerade Gounod sin opera *Romeo et Juliette* (1867) där Juliette är en sopran och Romeo en tenor – det som kommit att bli den traditionella rollbesättningen alltså.

I den italienska teatertraditionen *commedia dell'arte* hade man sedan 1580 och framåt kunnat beskåda kvinnor i manskläder. Seden utvecklades under 1600-talet vid t ex *Comédie Italienne* i Paris. På den klassiska teaterscenen, eller inom *opera seria*, etablerade sig kvinnorna, som vi konstaterat tidigare, på 16- och 1700-talen. (Rosenberg, 2000)

Byxrollsrepertoaren bestod till en början av de roller som ursprungligen skrivits för kastratsångare men vilka successivt övertogs av både kvinnliga och manliga sångare. Exempel på sådana roller i dagens mezzosopranrepertoar är: Ruggiero (*Alcina*, Händel, 1735) som skrevs för en mezzosopran-kastrat, Giulio Cesare (*Giulio Cesare*, Händel, 1724) som skrevs för en alt-kastrat och Ramiro (*La Finta Giardiniera*, Mozart, 1775) som skrevs för en sopran-kastrat.

De ”äktade” byxrollerna, dvs. de som inte är förklädnadsroller och som inte ursprungligen är skrivna för kastrater uppstod under tidigt 1700-tal. Det finns ingen information om vem som verkligen var först med att komponera en sådan roll. 1713 skrev Händel ett brev till en kollega i Florence och bad att han, för Händels räkning, skulle engagera en sopran som kunde sjunga lika bra i kvinnliga som manliga partier. Vid premiären av *Giulio Cesare*, 1724, hade en tidig byxroll, Sextus, skapats. Sextus sjöngs vid premiären 1724 av sopranen Margherita Durastanti men året därpå av en tenor.

Sextus är en mycket ung man och tonåriga manliga karaktärer fick en fortsättning i Cherubino (*Le nozze di Figaro*, Mozart, 1786) och Annius (*La clemenza di Tito*, Mozart, 1791).

Under senare hälften av 1800-talet förlorade byxrollen betydelse för att då och då återkomma som ett pikant inslag, så som t ex Greve Orlofsky (*die Fledermaus*, J Strauss, 1874), Siebel (*Faust*, Gounod, 1859) samt Cherubino i Massenets opera med samma namn 1905. Under tidigt 1900-tal komponerades ett antal intressanta byxroller varav Richard Strauss två stora byxroller – Octavian i *Rosenkavaljeren*, 1911 och Kompositören i *Ariadne auf Naxos*, 1916 hör till de mest kända och anmärkningsvärda.

#### 4.1.1 Byxrollens sceniska funktion

Som vi sett ovan kan byxroller i klassisk taldramatik och opera delas in i två huvudgrupper.

Den första gruppen består av byxroller av Rosalindas (*As You Like It*, Shakespeare, 1599) och Leonoras (*Fidelio*, Beethoven, 1805) typ, det vill säga kvinnor vilka tillfälligt klär ut sig till män. I regel är handlingen som sådan att en kvinnlig karaktär råkar ut för en konflikt som hon inte kan lösa i traditionella kvinnokläder. Situationen är ofta i någon form extrem och goda råd är dyra. I den manliga munderingen blir den kvinnliga karaktären omedelbart ett subjekt, en pådrivande och i vissa fall även dominerande karaktär i dramat. Klädbytet har alltså en konkret uppgift. Tidiga gestaltningar kretsar ofta kring trohetsmotivet, men också kring könskamp. Det gäller oftast att lösa någon/några kärlekskonflikt(er) eller att fly och söka efter den älskade. Förklädnaden syftar till att finna sanningen och ställa allting till rätta så att hon sedan kan återvända till sin egentliga roll som mor och maka, eller blivande sådan. (Rosenberg, 2000) Denna typ av byxroller kommer jag inte närmare att behandla, då de i stort sett aldrig gäller mezzosopraner.

Den andra gruppen utgörs av ”manliga” byxroller av Sextus’, Cherubinos och Octavians typ; roller i vilka den kvinnliga sångerskan förutsätts agera och uppfattas som ”man” och upprätthålla en manlig identitet genom hela dramat.

Det är värt att notera att ingen av de mer heroiska och ädla operarollerna, med undantag för Kompositören (*Ariadne auf Naxos*, Strauss, 1912), ursprungligen skapats för kvinnliga sångare. 1800-talets byxroller föreställer oftast unga män eller pojkar. De är ofta passionerade kvinnomän med en tvetydig genushemvist, en unik både-och-position.

De byxroller som ”egentligen” är kvinnor (första gruppen) tenderar att vara något noblare i sin framtoning än den andra gruppen därför att dessa roller ofta präglas av uppoffringar i enlighet med det patriarkala kärleks- och trohetskravet. (Rosenberg, 2000)

Roller som från början komponerats för kastrater kräver av den kvinnliga aktören att hon lever upp till den narrativa konventionens krav på en manlig hjälte. Det beror på att den manlige hjälten är det aktiva subjektet i ett typiskt västerländskt drama. Se t ex ovan nämnda Ruggiero och Giulio Cesare.

#### 4.1.2 Byxrollens visuella karaktär

Till skillnad från talteatern står opera, genom sin historia med kastrater och byxroller, för en elastisk genusstruktur som genom sin mångtydighet skapar en färgstark kontrast till samhällets mer standardiserade norm. I kastrat- och byxrollstraditionen överensstämmer inte biologiskt kön med röst/kropp. Därigenom skapas flera skikt för fantasin där en mängd alternativa tolkningar kan förekomma samtidigt. Vad är det egentligen publiken ser på scen?

Många musikhistoriskt oskolade åskådare av *Le nozze di Figaro* ställer sig mest troligt frågan hur det kommer sig att pagen Cherubino, sjungs av en kvinnoröst. Kort sagt, varför Mozart anförtror sin Cherubino till en kvinna i manskläder.

Cherubino är en ung man som nyligen lämnat puberteten eller kanske fortfarande befinner sig mitt i puberteten. *En mansröst skulle inte göra honom rättvisan, därför att den inte skulle kunna uttrycka hans sanna väsen på det sätt som en kvinnoröst kan.* (Rosenberg, 2000) Detta härstammar från en gammal tradition, men står för den sakens skull inte i motsats till modern scenkonst.

De sceniska konstarnas kärna är enligt den franska kulturteoretikern Roland Barthes<sup>4</sup>, den kroppsliga presentationen och inte representationen av kroppar. Det vill säga teaterpublikens dubbla blick: att samtidigt se både rollen och aktören. Man kan säga att den musikaliskt oskolade åskådaren med öga och kropp tar till sig representationen av kroppen – den kvinnliga, medan den musikaliskt skolade uppfattar rollens ”korrekta” genus – det manliga. Kvinnan i manskläder/mannen i kvinnokläder anspelar såväl teaterhistoriskt som i nutida teater på dissonansen mellan aktörens anatomiska kön och det genus som föreställs. Båda hävdar genusets göra före könets vara. Poängen med byxrollskonventionen är inte att kvinnan i manskläder imiterar en man, utan att hon träder in i en aktiv maskulin och begärande position i förhållande till en annan kvinna. Byxrollen av denna typ presenterar en kvinnas kropp och röst men representerar som rollkaraktär maskulinitet. Det skapas en dissonans mellan kön och genus. (Rosenberg, 2000)

Som scenisk karaktär är byxrollen ett flexibelt visuellt och auditivt tecken som ur begärssynpunkt kan locka de flesta eller ingen alls. Det viktiga är inte hur åskådaren definierar sig själv utan att hon/han tillåter sig att njuta av byxrollen. Byxroller ger möjligheter för detta, medan den omgivande kulturen många gånger är direkt hämmande. Den sceniska kroppen innebär en intressant förening av ekonomisk och erotisk makt.

<sup>4</sup> Roland Barthes (1915- 1980), fransk författare, litteraturforskare och semiotiker. Ofta omnämnd i *Byxbegär* (Rosenberg, 2000)

Teaterbesökaren betalar för rätten att aktivt avnjuta artisten såväl visuellt som auditivt. (Rosenberg, 2000) Åskådaren står, som Judith Butler<sup>5</sup> uttrycker saken, inför tre tillfälliga dimensioner av en betecknande kroppslighet: det anatomiska könet, genusidentiteten och genusföreställningen. Vad ser vi när vi ser en byxroll tillsammans med en annan kvinna på scenen? En kvinna med en man, två kvinnor tillsammans eller bara frånvaron av män?

I *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti* (1833) skrev Nicola Tacchinardi hur kvinnor som spelade hjälteroller i opera aldrig försökte göra karaktären eller utstrålningen manlig snarare så var sättet att gå, kostymen och frisyen m.m överdrivet kvinnlig. (Rutherford 2007) Med vår naturalistiska syn på teater och scenkonst måste det ha tett sig ganska löjligt, men det var passionen och dramatiken som var det viktiga på dåtidens teaterscen. Inte heller idag liknar de klassiska byxrollerna män. Snarare accentueras ofta aktörens kvinnliga kropp av den manliga förklädnaden.

Varför är kvinnor i manskläder så fascinerande? För det första aktiverar förklädnaden myten om androgyniteten som mänsklig fullkomlighet. För det andra möjliggör förklädnaden ett bisexuellt/ lesbiskt/ homoerotiskt begär. Byxroller angriper ordningen mellan kvinnor och män men också ordningen mellan kön och genus. När så sker förändras också framställningen av begär och genuspositioner. Förklädnaden har varit nödvändig för att kringgå tabu kring homosexualitet samtidigt som den också framkallar en egen begärskategori, den transvestitiska. För det tredje kan förklädnaden ur den heterosexuella mannens perspektiv handla om ökad njutning ur ett maktperspektiv. Förklädnaden "lyfter" tillfälligtvis upp kvinnan till mannens jämlike, för att sedan genom den återställande dramaturgin återföra henne till sin rätta plats i strukturen (gäller främst byxroller av typen jag kallar grupp ett). Men den manliga heterosexuella njutningen består inte enbart av denna maktdimension utan många män är sexuellt attraherade av kvinnor i manskläder. I den erotiska kulturen och prostitutionen har kvinnan i manskläder varit ett vanligt förekommande fenomen, för att inte tala om mer moderna gestaltningar av motivet i exempelvis modereportage och heterosexuell manlig pornografi. (Rosenberg, 2000)

Byxrollens historia är enligt teaterhistorikern och byxrollsforskaren Alfred Holtmont berättelsen om emancipationen från den traditionella kvinnodräkten, inte ett avståndstagande från kvinnan. Holtmont påpekar vidare att det tribadiska (lesbiska) inslaget i byxrollerna funnits med från början. (Rosenberg, 2000)

## 4.2 Sången genom livet

Som mezzosopran på "tillväxt" har man ett flertal frågor om hur livet och yrket påverkar ens röst. Forskare kan presentera fysiologiska eller statistiska fakta men ingen livserfarenhet. Så för att svara på frågor som, så här långt kommen i uppsatsen, fortfarande förblivit obesvarade ställde jag några frågor till AnneSofie von Otter och Birgitta Svendén i deras egenskap av framgångsrika, svenska mezzosopraner.

---

<sup>5</sup> Judith Butler (1956-), professor i retorik och litteraturvetenskap. Butler argumenterar för att vår kännedom om våra egna och andras kroppar inte är naturlig eller kommer av sig själv, utan måste läras in. Det är psykosociala normer som definierar "kvinnor" eller "män".

### 4.2.1 AnneSofie von Otter

AnneSofie von Otter är en av Sveriges mest kända och framgångsrika mezzosopraner. Hon är en hög, lyrisk mezzosopran och har sjungit mycket barock och tidig operarepertoar. Jag kom tidigt i kontakt med AnneSofie von Otters röst och musik genom de många skivor hon spelat in där hon lyft fram både kända och okända romansrepertoar. Nästan allt jag sökt har jag kunnat finna. Hennes genomtänkta, kunniga och oerhört musikaliska sätt att interpretera har gjort att jag idag nästan alltid använder hennes interpretation som referens till min egen och andras.

### 4.2.2 Birgitta Svendén

Birgitta Svendén har till största delen av sin karriär verkat utomlands och är nog inte lika känd bland allmänheten som AnneSofie von Otter. Deras röster skiljer sig mycket åt och det är skälet till varför jag valde att fråga just dem. Birgitta Svendén är en låg mezzosopran som tangerar altfacket och hennes främsta repertoar är Wagner. Även Birgitta Svendén har varit en referens för mig under min utbildning eftersom jag alltid fascinerats och tilltalats av de låga, maffiga rösterna. Jag kom i kontakt med Birgitta Svendéns musik långt innan jag började studera sång, hon var solist till den orkesterförening som jag spelade med. Sedan dess har hon ständigt varit en förebild och inspirationskälla.

### 4.2.3 Frågorna

– *Har du "alltid" varit mezzosopran eller när ansåg du dig kunna bestämma att du var det?*

Att klassificera sin eller någon annans röst är inte enkelt och något som de flesta anser att man bör undvika att göra vid för unga år. Unga flickor är i regel sopraner och bara för att man kommit igenom puberteten innebär inte detta att rösten har nått sin slutgiltiga hemvist. Den klassiska tekniken är så avancerad att underdelningar av röstfacken ofta inte är möjligt att förrän efter många års utbildning. Det är ju naturligtvis en fördel om man har möjlighet att ägna sin utbildning åt att studera in roller som ligger "rätt" för en, men det är inte alla förunnat. Byta röstfack kan man göra sent i livet.

Tidigt i tonåren hade jag en tydlig upplevelse av att min röst inte skulle bli en hög och lätt sopran. Trots detta sjöng jag andrasopran i kör ända tills jag började studera sång på heltid. Jag bekantade mig egentligen aldrig med mina låga toner utan det var förmågan att ta de höga som uppmuntrades. När min första riktiga sångpedagog gav mig låga sättningar på romanser så minns jag det som en oerhörd befrielse, en sådan lättnad. Den känslan finns delvis fortfarande kvar. Jag var nervös när jag började kandidatutbildningen i scenisk sång i Göteborg för att jag inte visste vilket röstfack jag blev antagen som. Jag anade att jag var mezzosopran men visste inte säkert. Första dagen i Göteborg förstod jag att det var mezzosopran de ansåg att jag var och jag har sedan dess inte behövt tveka i den frågan.

Birgitta Svendén beskriver en situation som är ganska lik min egen. Hon berättar att hon alltid vetat att hon inte är någon sopran men att hon trots det sjöng andrasopran i kör *men (jag) kände att det inte var där styrkan i min röst fanns*. Vidare berättar hon att hon alltid haft ett bra lägre register och känt en frihet, klangligt och musikaliskt i den lägre tessituran. *Det som förvirrade var snarare huruvida jag var en mezzo eller alt*.

Även AnneSofie von Otter blev tidigt klar över sitt röstfack även om hon helst ville vara sopran. *Som tonåring svärmade jag för sopranfacket, tyckte koloratur- och lyriska sopraner*

*lät vackert.* Hon berättar att hennes första sånglärare snabbt tog ur henne de drömmarna och hon fick acceptera att hennes röst låg lägre.

– *Vilka roller gjorde du som utexaminerad och hur förändrades repertoaren under karriärens gång?*

Som sångstudent får man alltid höra om riskerna med att göra för stora och dramatiska roller för snabbt samt om vikten att strategiskt välja roller och på så sätt bygga upp rösten och låta den mogna. Vad betyder det rent praktiskt?

*Mina första roller var de jag var ägnad att sjunga som lyrisk mezzo, dvs. Mozart, Gluck och Haydn* berättar AnneSofie von Otter. Hon säger att hon lite senare började sjunga Rossini och R. Strauss men att repertoaren på det hela taget ändrat sig väldigt lite. *Till syvende og sidst är rösten lyrisk, därför är det svårt att gå åt något helt nytt håll. Inga jättetunga roller för mig alltså.* AnneSofie von Otter har med åren sjungit både Carmen (Carmen, Bizet) och Brangäne (Tristan und Isolde, Wagner) men *för att jag ville det och för att försöka utvidga repertoaren åt det lite mer dramatiska hållet.*

Även Birgitta Svendén började med lyriska Mozart-roller. *Jag kämpade länge med Dorabella då tessituran kändes hög på ett obekvämt sätt.* Samma upplevelse hade hon många år senare när hon sjöng Octavian (der Rosenkavalier, R. Strauss) *den naturliga avspänningen i röstens tonbildning saknades bitvis. Tessituran var för hög för ofta.* Hon tackade på grund av detta nej till åtskilliga lyriska roller bl. a av Rossini och började redan efter 3 år i yrket att sjunga Wagner, först mezzoroller och sedan rena altpartier. *Där kändes min röst helt rätt trots att jag fortfarande hade en ljusklang. Jag har aldrig strävat efter att låta mörkare än min naturliga klang.* Hon berättar att när hon senare i karriären började sjunga roller som Fricka (Rheingold och die Walküre, Wagner) och Waltraute (Götterdämmerung, Wagner) hade rösten mognat både i omfång och klangdjup.

– *Vad tänker du kring byxrollskaraktärer och om att spela byxroller?*

Jag har alltid varit intresserad av att gestalta byxroller, mycket för möjligheten att för en stund få vara kille och för utmaningen att gestalta ett annat kön, i fysik och sätt. Vokalt är byxrollerna svåra för mig; de har generellt en hög tessitura och kräver förfinad sångteknik, vilket inte verkar ha besvärat AnneSofie von Otter:

*Att spela kille är inget konstigt, alla mezzosopraner gör det. Byxrollerna har varit roliga att sjunga och spela, men man blir trött på att nästan aldrig få spela kvinna* säger AnneSofie von Otter och berättar att det var därför hon vill sjunga Carmen (Carmen, Bizet) och Melisande (Pelleas et Melisande, Debussy) *Teater som teater. Bara man har bra regissörer att jobba med*

Birgitta Svendén säger även hon att byxrollerna är roliga spelroller; *kanske inte särskilt djupsinniga men (de) kräver ofta rörlighet på scenen och snabba infall kombinerat med en lagom portion fräckhet och humor.* Hon fortsätter med att byxrollerna med tiden lätt känns ytliga om inte regissören hjälper till med nya infallsvinklar. *(Byxrollerna) kräver dock alltid mycket bra teknik om man tänker på Mozart, Strauss, Rossini, Händel m.fl.*

– *Hur upplever du att rösten förändrats med åldern?*

Ett yrkesliv är långt. Av ekonomiska skäl stiger förväntningarna på att sångarna ska sjunga till normal pensionsålder (65 år). Hur man rent tekniskt klarar av detta är en fråga för en annan

uppsats, men om man utgår från att man har en bra, livskraftig sångteknik – vad kan man då vänta sig? Jag har här valt att återge hela Birgitta Svendéns svar:

*Med åren har klangen blivit bredare, rösten har vuxit både på bredden och längden. Den har blivit ännu mer förankrad i kroppen, stödet har blivit djupare och kontrollen mellan an- och avspänning bättre, vilket nog har med andningen att göra. Rösten kräver mer kontinuerlig träning för att hållas smidig och det blir viktigt att kombinera operaroller med konsertant musik då det hjälper smidigheten. Med åldern tar även mer fördjupade musikaliska uttryck större plats, det är inte längre tillräckligt intressant att bara producera en snygg klang. Färger i text, fraseringar och dynamik spelar en större roll.*

## 5 Rollanalys

Översikt av de roller som presenteras nedan:

W A Mozart Lorenzo da Ponte	Così von tutte Opera buffa	1790, Wien	Dorabella Sopran	Syster, buffa- karaktär, 16? överklass
W A Mozart	La Finta Giardiniera Opera buffa	1775, München	Ramiro Sopran- kastrat	Biroll, ung man, hjältkaraktär, seria-karaktär överklass
W A Mozart Lorenzo da Ponte	Le Nozze di Figaro Opera buffa	1786, Wien	Cherubino Mezzosopran- byxroll	Page 13?, drivande rollfigur, överklass
E Humperdinck Adelheid Wette	Hänsel und Gretel Märchenoper	1893, Weimar	Hans Byxroll-spielalt	huvudroll, sagoopera, 7 ? arbetarklass
P Tjakovskij Konstantin Sjilovksij	Eugen Onegin ”lyriska scener”	1881, Moskva	Olga Kontraalt	Syster, biroll, lätsam, högljudd, talför, lantlig överklass
L J Werle Leif Söderström	Tintomara	(1973) 1976, Göteborg	Tintomara mezzosopran	Huvudroll, androgyn,

### 5.1 Dorabella

Dorabella är en av de två systrarna från Ferrara som är bosatta i Neapel. Hon är förlovad med officeraren Ferrando, medan hennes syster är förlovad med Guglielmo. Männen förkläder sig för att testa sina fästmörs trohet vilket leder till att systrarna byter partner. När männen avslöjar sin komplot och anklagar systrarna för att ha varit otrogna gör Dorabella och hennes syster Fiordiligi avbön och operan slutar i ovisshet om vem som väljer att leva med vem. Operan är en traditionell förklädnadsopera i typisk Mozartiansk opera buffa-stil med inkluderade seria-karaktärer, huvudrollerna Ferrando och Fiordiligi. Dorabella är en färgstark *seconda donna* och en typisk buffa-karaktär.

Dorabella sjöngs vid urpremiären av italienska Louise Villeneuve som beskrivs som sopran. Partiet är med andra ord högt; utan höjdtöner i ariorna men med en hög tessitura och höga toner i ensemblerna. Det är vanligt att Dorabella och Despina byter stämmor i ensemblerna då Despina som är en äldre sopran är komponerad lägre i ensemblerna. Sett till ariornas tessitura är det ingen skillnad mellan Despina och Dorabella.

Dorabella interpreteras traditionellt som den yngre av de två syskonen, och det stämmer tämligen väl till karaktär. Dorabella är driftig, modig och låter sina känslor utan vidare skvätta över, till skillnad från sin samlade, idealistiska och mer karaktärsfasta storasyster. Musikaliskt är det dock intressant att man idag besätter Dorabella med en mezzosopran och därmed ger den yngre systemen en mörkare klang.

Musiken i *Così* är stor och dramatisk för att vara Mozart. Fiordiligi är ett av Mozartlitteraturens mest dramatiska sopranroller. Svårigheten i Dorabellas parti består i att inte tappa linjerna och det musikaliska flödet i alla hennes stora känsloutbrott. Det är sinnrikt komponerat för den tonåring som hon är där hon musikaliskt pendlar emellan det barnsligt enkla och det överdrivet dramatiska.

Jag upplevde partiet ansträngande att sjunga för att det är så högt, även i ensemblerna. Musiken är vacker och operan väl genomkomponerad men jag tyckte det var svårt att interpretera ariorna då jag inte upplever att de utvecklas eller egentligen säger något. Detta problem har jag dock generellt med Mozart. Jag har svårt att finna bra undertexter. Recitativet och ensemblerna däremot kändes mycket musikdramatiskt genomtänkta och enkla att nyttja för teater. Jag hade trots detta svårt att hitta ett sätt att hantera recitativet så att de kändes tillräckligt parlando men hade full klang. Ett liknande problem hade jag i ariorna med att finna flöde och legato utan att rösten blev för tung eller jag kände mig för dramatisk i klang och karaktär.

Gestaltningmässigt var Dorabella rolig att göra. Det var den första operarollen jag gjorde i min utbildning som ligger nära mig avseende kön och ålder. Karakteristiskt är hon dock helt olik mig och det var utmanande för mig att hitta ett kroppsspråk som fungerade för henne och sceniskt. Att jobba så nära men ändå så långt ifrån mitt eget fysiska språk var utmanande.

Dorabella gör en omfattande upptäcktsresa in i sin kvinnlighet, in i kärleken och erotiken, nästan helt befriad från det ansvar som hennes syster tar på sig. Denna resa, denna förvandling från flicka till kvinna, var det jag försökte ta fasta på under pjäsens gång. På så sätt kunde jag försvara hennes person inför min egen, mycket kritiska blick. Det är väldigt svårt att idag acceptera dels att systrarna går på att fästmännen kommer tillbaka förklädda till andra män och dels att de efter alla de turer som dramat innehåller, gör den avbön och underdånigt mer om ursäkt som librettot säger.

Regissören PerErik Öhrn gjorde föreställningen utifrån förutsättningarna att partnerbytet mer eller mindre var en överenskommelse, samt att systrarnas avbön bara var ett sätt att följa spelets regler men inget de egentligen menade. Denna läsning underlättade min relation till Dorabella oerhört

## 5.2 Ramiro

Till skillnad från buffa-karaktären Dorabella så är Riddare Ramiro den enda seria-karaktären i Mozart tidiga buffaopera *La Finta Giardiniera*. Handlingen i denna tämligen komplicerade nummeropera går ut på att det är 7 kärlekskranka personer på scen, där ett bröllop ska gå av stapeln, som av olika skäl inte är tillsammans med den person de egentligen älskar. Under helaftonsföreställningens gång får man först veta vilka personer som drömmer om vilka, senare varför de inte är tillsammans med den personen och slutligen klaras det hela upp, så att alla får rätt partner förutom den äldre godsherren som storsint accepterar sin lott.

Sett till handlingen är Ramiro en liten biroll som mest finns där för att fylla ut det tredje paret: Ramiro är en oerhört romantisk och passionerad person som egentligen inte känner några

hinder, annat än att hans älskade Arminda avvisar honom. Han använder alla medel som står till buds för att blidka henne men krälar aldrig i stoftet. Han förbannar, visar svartsjuka, skäller, prisar, dyrkar. Dramatiskt får han en viktig funktion när han till slut använder sina kontakter för att få Armindas friare ur bilden. Han överlämnar det brev som avslöjar Armindas friares hemligheter, vilket sker i ett 2 min långt recitativ. I övrigt deltar inte Ramiro i det dramaturgiska förloppet utan har bara ögon för Arminda och sig själv. Ramiro får sin Arminda till slut. Det är dock tveksamt om det egentligen är av egen kraft han vinner henne tillbaka.

Idag är Ramiro en relativt vanlig byxroll i Mozartrepertoaren. Partiet är av en hjältekaraktär som jag förknippar med tenorpartier. Jag förklarar det med att det ursprungligen är komponerat för en soprankastrat. Ariorna är höga men i ensemblerna sjunger Ramiro en av de lägsta stämmorna tillsammans med hans älskade Arminda, vars arior är låga ur sopranperspektiv. Trots Armindas genomgående låga parti är det bara Ramiro som besätts med en mezzosopran. Man vill ha en ”manligare”, mörkare klang i byxrollen. Bortsett från det bör rollen med fördel kunna sjungas av en sopran.

Musikaliskt är partiet tecknat med en oerhörd elegans som både säger något om Ramiros hemmavarande i överklassen, om arvet från seria-traditionen samt om den kastratteknik som partiet är komponerat för. Kastrattekniken gjorde, liksom jag skrivit i kapitel 3.3, att rösterna var slanka, totalt egaliserade och oerhört smidiga – utifrån det musikaliska perspektivet tycker jag att det märks att Ramiro är komponerad för en kastrat till skillnad från t ex Cherubino. Man får dock ta i beaktande att Ramiro är vuxen till skillnad från tonårige Cherubino och att personkännaren Mozart med största sannolikhet tänkt över det noga. I Ramiros sista och tredje aria *Va pure ad altri in braccio* tycker jag det märks att Ramiro passerat tonåren. Arian är manligt aggressiv, utan tvekan, full av förebråelser och svartsjuka.

Under det sceniska arbetet med Ramiro upplevde jag hans ensamhet oerhört starkt. Han är på scenen med de andra i de långa aktfinalerna men sjunger inte med dem. Han bryr sig inte om något annat än att Arminda ska se just honom. Jag har svårt att som skådespelare inte personligen uppleva det min scenkaraktär upplever, att gå runt i befolkade rum utan att vara sedd. Detta var inte negativt i detta fallet eftersom det gav mig ro och utrymme att vokaltekniskt arbeta med rollen under repetitionsperioden vilket jag verkligen behövde på grund av den höga tessituran. Den annorlunda frashantering, som antagligen kommer sig ur kastrattekniken var spännande och ovan att arbeta med. Det var slitsamt men lärorikt att studera in denna musik, jag var oändligt tacksam för att ensemblestämmorna var låga. De utgjorde välbehövlig vila. Den mörka klang som jag egentligen skulle vilja höra, lyckades jag inte bibehålla genom de tekniska utmaningar som det innebar för mig att sjunga så slinkt och lätt som partiet kräver.

I PerErik Öhrns regi var Ramiro egentligen en homosexuell kvinna vars partner förnekade deras kärlek på grund av skammen över vara homosexuell. I de uppklarande scenerna i slutet av pjäsen kom således Arminda ut som lesbisk och Ramiro uppenbarade sig som en Ramira. Jag arbetade alltså inte så mycket med att finna ett ärligt manligt kroppsspråk utan hade däremot en hel del roligt i att försöka nyttja schabloner av manligt kroppsspråk som jag tänkte mig att Ramira skulle göra i situationen. Jag arbetade med att bryta det manliga skådespelet i ariorna för att förbereda publiken på slutscenen. Att förhålla sig till två olika könstillhörigheter och inte ”vara kvinna” visuellt under stora delar av pjäsen gjorde paradoxalt nog att jag kände mig mer ärlig och mer levande i min karaktär än i de enkönade karaktärer jag hittills arbetat med.

### 5.3 Hans

Hans är en liten pojke, som är många år från målbrottet. Han är en del i en sagoopera, skriven för Humperdincks syskonbarn. Det som händer är i allra högsta grad allvarligt, men librettot berättar med lätt hand. Musikaliskt däremot är musiken stor och dramatisk; ”Wagner” var det första jag tänkte när jag hörde den. Humperdinck var också elev till Wagner. Orkestersatsen är stor som modet var i slutet av 1800-talet och kräver alltså stora röster med god sångteknik.

Ursprunget till berättelsen är naturligtvis bröderna Grimms nedtecknade saga med samma namn: Hans och Greta. Det psykologiska allvar som finns i sagan går inte fram i det förenklade librettot men å andra sidan ger librettots vaghet regissören en relativt stor frihet. Librettot är oerhört romantiskt; fattiga barn som dansar och leker utan skäl, endimensionella kvinnoporträtt och med en ogrundad Gudshyllning i slutscenen. Detta hade jag oerhört svårt att förhålla mig till. Operan kräver en hel del scenografiska lösningar om man ska uppfylla originaltextens krav på pepparkakor och människoslukande ugnar. Gunilla Gårdfeldt som regisserade uppsättningen strök allt vad pepparkakor och ugnar hette och gjorde partiellt en ny översättning. Hon läste operan ur ett modernt perspektiv och ställde frågor om hur fattigdom ser ut idag och varför kvinnorna i pjäsen egentligen reagerar som de gör. Att Greta inte reducerades till en snusförnuftig, lillgammal storasyster gav mig som Hans mycket mer att spela mot och förhålla mig till. Det blev intressant att under processen betrakta ur olika Gretas och Hans förhållande till föräldrarna utvecklades och hur deras inbördesrelation växte.

Hans och Greta är sinnrik teatermusik; det dramaturgiska upplägget, de inkomponerade stämningarna och personkaraktärerna ger sångaren mycket gratis. Som den lille grabb Hans är han idel korta fraser. De korta fraserna var det som till slut gjorde mig oerhört frustrerad. Jag upplevde att jag aldrig verkligen fick sjunga. Partiet kräver klang och flöde men det erbjuds inga ställen att blomma ut och ge rösten fritt spelrum. Att det är komponerat så tror jag är ett mycket medvetet karaktärsväl. Ingen annan person har en liknande sångstämma.

Till skillnad från de tidigare nämnda Mozartrollerna så är Hans en tydlig mezzosopranroll med det mesta av sin musik i mellanläget och ständiga understämmor till Greta där det krävs en fyllig och välprojicerad röst för att gå fram. Vad det gäller tessituran kände jag mig bekväm, både med höjdtoner och de vokala vilopunkterna som t ex i den kända bönen. Det jag hade svårt för var att anslaget i kroppen måste vara snabbt och lätt samtidigt som att man måste vara beredd att flöda mycket och bredda på klangen. I de så ofta ”snackiga” och korta fraserna upplevde jag det svårt att sjunga med full röst och när fraserna tillät det kom jag i en inre konflikt mellan sångerskan Solgerd och grabben Hans, vems uttryck skulle höras? Jag tyckte det var svårt att förklara en fullödig kvinnoklang när jag arbetade så medvetet med att finna en pojkes kroppsspråk och sätt att fysiskt reagera i olika situationer.

### 5.4 Olga

Olga är typexemplet på en mezzosopranroll. Hon är en gladlynt, jordnära person som inte på något vis låter sig hunsas av männen i pjäsen. Hon utgör sopranens antagonist.

Eugen Onegin är huvudpersonen i Pusjkins pjäs och Tjajkovskijs opera. Han hälsar på sin gode vän Lenskij ute på landsbygden och kommer där i kontakt med Lenskijs granne Mme Larina och hennes båda döttrar. Lenskij är sedan barnsben förälskad i den yngre Olga vars syster Tatiana förälskar sig i Onegin men blir bryskt avfärdad. Den nonchalante Onegin dansar några danser för mycket med Olga på en fest vilket leder till en duell med dödlig utgång mellan Lenskij och Onegin. Efter några år av ånger och förtvivlan på resande fot söker

Onegin upp Tatiana igen och förklarar henne sin kärlek. Hon är dock sedan ett tag gift och nekar honom som han en gång nekat henne.

Tatianas yngre syster Olga är en trevlig roll i ett hanterbart format. Liksom Dorabella är hon levnadsglad och obekymrad och därtill tämligen oförstående för sin systems inåtvända grubblande. Olgas funktion är att vara Tatianas motpol och hon försvinner snabbt ur pjäsen när hon har fullgjort sin plikt, d v s ofrivilligt provocera fram operans duell och följande dödsfall som utgör en viktig dramaturgisk höjd- och vändpunkt.

Som vokalt parti är inte Olga helt okomplicerat, det kräver nämligen en mezzosopran som är låg som en kontraalt. Hennes aria har långa linjer och melodik som låter djupt vemodigt samtidigt som man måste bibehålla hennes ungdomliga lätthet och munterhet, texten är nämligen retsam och livsbejakande. Detta löser vissa dirigenter med ett väldigt högt tempo, men som sångerska ska man kunna förmedla denna lättsamhet oavsett tempo.

Vilken Olga man väljer till sin produktion hänger naturligtvis tätt ihop med hurdan sopran man besätter Tatiana med. Idag tycks det vara mode på operahusen att sopranerna med mörk och dramatisk klang sjunger allt mer lyriska roller och då måste man vara väldigt noga med att hitta en passande övrig rollbesättning så att alla kommer till sin rätt i ensemblerna och att klangen blir rik och full.

Jag upplever inte att det är svårt att förstå och förhålla sig till pjäsen idag. Personerna är varsamt utmejslade både musikaliskt och i texten. Även om Olga nog är den ytligaste karaktären så är hon inte svår att problematisera och försvara för mig som skådespelare. Överhuvudtaget fattade jag genast tycke för Olga och har haft stort nöje i att arbeta ut hennes olika tonfall och undertexter i recitativ och ensembler. Vokalt är partiet en befrielse att sjunga. Från början fick jag höra att jag inte kunde sjunga ett sådant lågt parti men den rent fysiska tillfredsställelsen jag kände i kropp och stämma gjorde att jag trots dessa ord arbetade på. Efter några månader blev betyget att denna roll ska jag sjunga många gånger under mitt yrkesliv, hur det blir med den saken återstår att se, men något har blivit rätt i alla fall. Att få sjunga i sådan låg tessitura och tillåta rösten att bredda sig har varit oerhört avslappnande och utvecklande för rösten. I början hamnade jag i ett läge där Olgas ”höga” toner, i början av andra oktaven, kändes nästan obeskrivligt höga men till slut hittade jag en balans mellan registren och i mixningen som gjorde att upplevelsen försvann.

## 5.5 Cherubino

Byxrollen bland byxroller, pagen Cherubino, är en roll jag som sångstudent ständigt levt med och ständigt fruktat. Jag har inte kunnat, och kan inte heller idag, tänka mig en vokaltekniskt svårare roll att göra. Icke desto mindre håller jag i skrivande stund på att studera in den. Trots att jag ännu inte gjort rollen på scen så fick Cherubino vara med i denna uppställning i sin egenskap av ”kändis” och byxroll. Många, även utanför operaeliten, är bekanta med *Le nozze di Figaro*, Figaros bröllop och Cherubinos arior finns nästan alltid med bland de obligatoriska stycken som förekommer på provsjungningar och på tävlingar.

Cherubino är page hos Greve Almoviva. Han är ung, oförståndig och därtill förälskad i alla kvinnor omkring honom. Grevinnan Rosina är största föremålet för hans kärlek och till henne komponerar han en sång, ett av operans mest kända örhänge. Grevinnans kammarjungfru Susanna är hans förtrogne och trädgårdsmästarens dotter Barbarina hans lekkamrat. Grevens närmste man Figaro ska gifta sig med Susanna som Greven själv är attraherad av. Pjäsen kretsar kring de bekymmer Susanna har med att undkomma Greven och kring Grevinnans förtvivlan över att hennes äktenskap tycks döta. Kvinnorna gör gemensam sak och lyckas lura

och därmed avslöja den självupptagne Greven och allt blir till slut uppklärat så Susanna och Figaro kan gifta sig.

Cherubino är liksom de andra männen i pjäsen fullkomligt självupptagen. Han ser inte och bryr sig inte om pjäsens större frågor. Endast upptagen av sina hormoner och sin nyfunna sexualitet blir han oskyldigt en drivande kraft i pjäsen. I en situation där relationerna mellan kvinnor och män är komplicerade och laddade utgör Cherubino den enda manliga person som Susanna och Grevinnan kan umgås och roa sig avslappnat tillsammans med. Roade av hans barnsliga förälskelse låter de honom komma dem båda nära vilket skapar en oerhörd svartsjuka från Grevens sida. Denna svartsjuka driver sedan mycket av pjäsen vidare. Cherubino personifierar det fullkomliga överflöd av sexualitet och känslor som pjäsens problematik står och faller med, den sexualitet och de känslor som finns inestängda i alla de vuxna karaktärerna på scen. Cherubino påminner dem, bryter deras inlärda hämningar och blir på så vis en katalysator.

Cherubino är en härlig spelroll, mitt motstånd är endast rädsla för det vokala. En ofrånkomlig del är att man som student under alla år har hört dessa arior sjungas dåligt av sångerskor som ännu inte klarat av dem vilket får i alla fall mig att reagera med att inte vilja sjunga dem förrän jag verkligen, verkligen klarar av dem. Men Cherubinos musik finner inte riktigt någon motsvarighet, så för att klara av hans arior måste man arbeta med dem och förlåta att man inte sjunger dem så vackert från början.

Stödet måste vara stabilt och lågt annars orkar man inte igenom ens halva ariorna, framförallt inte den första *Non so più* som dramatiskt arbetar sig uppåt, mot eufori, hela tiden. Vad som än händer får man dock inte bli för tung, för då klarar man inte den ständigt höga tessituran och Cherubinos andlöshet får aldrig ta uttryck i en läckig ton. Legatot måste finnas hela tiden, annars förlorar man elegansen och musikaliteten, men man får aldrig bli romantisk.

Liksom Dorabellas arior så upprepar sig text och melodislingor hela tiden så stora svårigheter ligger i att försvara upprepningarna och hitta klangliga variationer. Vissa sångerskor väljer att göra utsmyckningar när a-temat kommer om men jag har ofta hört att man generellt ska vara mycket restriktiv med utsmyckningar i Mozarts musik. Där Mozart ville smycka ut så gjorde han det, menar man. Jag har inte gjort några egentliga efterforskningar i frågan själv men valde att arbeta med utsmyckningar i Ramiros andra aria *Dolce d'amor compagna* därför att dess barockstil inbjöd till det. I Cherubinos arior har det inte kommit till mig naturligt och jag har därför, hittills, låtit bli. Men utsmyckningars vara eller inte vara är en del under rubriken *stil* där jag har mycket bristande kunskaper. När det kommer till Mozarts musik är stilkännedom mycket avslöjande och jag har inte lätt för det vilket innebär en stor utmaning under instuderingsarbetet.

## 5.6 Tintomara

Tintomara har jag med i den här uppställningen av flera skäl, fast jag ännu inte sjungit hela hennes roll;

- jag vill ha med en svensk opera i jämförelsen
- operan är modern, vilket ger rollerna ett spann över ca 200 år
- Tintomara är ett mellanting mellan kvinna och man

och slutligen för att jag under hela min studietid levt med hennes tre stora scener. Det är en drömroll för mig.

Operan tar vid ungefär där Verdis *Un ballo in maschero* slutar: genom en rad omständigheter blir Tintomara indragen i händelserna kring mordet på Gustav III under maskeradbalen 1792.

Hon blir ofrivilligt medskyldig till kungens död och även föremål för svartsjukedramer. Hon blir dessutom ett redskap för politiska intressen. En skenavrättning planeras, men Tintomara blir ändå avrättad.

Librettot är baserat på Carl Jonas Love Almqvists roman *Drottningens Juvelsmycke* och handlar om den legendariska Azouras Lazuli Tintomara (eller *La tournerose*), en mytisk androgyn gestalt som beskrivs som otroligt vacker, en flyktig men ändå passionerad individ bortom denna världen. Både män och kvinnor blir hänryckta och förälskade av hennes uppenbarelse och utstrålning. Tintomara själv känner ingen ömsesidighet i kärlekskänslorna och beskrivs i det närmaste som asexuell. Hon är en fri ande och lever inte inom några av samhällets normer vilket även blir hennes fall. Operan handlar till stor del om de irritationer som Tintomara skapar genom att utmana samhällets erotiska normer.

I Carl Jonas Love Almqvists beskrivning av köns-/genusöverskridaren Tintomara i *Drottningens juvelsmycke* skildras hennes röst i liknande termer som de Elizabeth Wood använder (kap 6). Almqvist beskriver Tintomaras röst som *en slags alt, som ena gången gick in på sopranenes område, andra gången gränsade till en ordentlig tenor*. Tintomara kan enligt beskrivningen ändra sin röst smekande och intagande medan hon kan ändra tonläge och uppträda *med spotsk stolthet som nästan kunde tyckas manlig*. Även här betonas rörligheten mellan genuskategorier när en och samma röst kan uttrycka ett både-och istället för ett antingen-eller. Rent vokalt pendlar partiet mellan rent lyriska höga partier och riktigt låga toner, däremellan är det nästan skrivet som *Sprechgesang* (Ett tyskt etablerat begrepp för talsång).

Det är just Tintomaras androgynitet som lockar mig gestaltningsmässigt liksom funderingar kring sexualitet och mellanmännsliga relationer; – kan någon attrahera som inte själv attraheras? Vad hos en person får omgivningen att bestämma dess kön? Det finns mycket att utforska vad gäller kroppsspråk, rörelsemönster, relationer och orsak – verkan som jag skulle tycka var spännande. Även vokalt vill jag arbeta med rollen i dess helhet. Musiken säger så mycket om hennes växlande karaktär och om hennes känslor. Få roller ger en möjlighet att verkligen utnyttja hela sin röst och sina klangfärger på det vis som Tintomara erbjuder. Tidigt i operan finns arian *Alm, hägg och hassel* som är ljuvt lyrisk, drömmande och sensuell medan scenen i marmorbruket, senare i operan, är djupt mänskligt rädd, desperat och vädjande. Fjärran är den ljusa klangen och det inre tempot är ett helt annat. Tintomara gör en vokal resa, genomtänkt komponerad mot katastrof.

## 6 Sammanfattande diskussion

Som ung sångstudent på en utbildningsinstitution sätts man tidigt in i sopranrepertoaren; rollerna, karaktärerna och det ständiga talet om huruvida man är en Grevinna eller en Susanna (*Le nozze di Figaro*, Mozart). Den enkla förklaringen till detta är den dominans som sopranerna utgör på institutionerna. Den här uppsatsens främsta syfte har varit att samla information om ett yrkesliv fjärran sopranrollerna.

### 6.1 Den professionella mezzosopranen i historien

Operan är inte naturligt framväxt ur folkkultur utan är en konstruktion. Ett antal lärda italienska män ville, i början av 1600-talet, återskapa det antika grekiska dramat. Kompositörerna och musikerna fanns inom kyrkan men spektaklen sattes upp vid hoven, för att fira en födelsedag, ett bröllop eller en kröning. Operan som konstform etablerades med

hjälp av kastratrösten. Kastraterna var de mest tränade och framstående sångarna. Vid denna tid fick inte kvinnor sjunga i kyrkan och naturligtvis inte heller stå på scen. Uteslutna ur de kyrkomusikaliska sammanhangen var det inte självklart för en kvinna att få en musikalisk utbildning.

På de folkliga scenerna fanns emellertid kvinnorna från 1500-talet och framåt och det dröjde inte speciellt länge förrän även hovpubliken vände sig vid kvinnliga sångare. Utvecklingen av hovoperan, *opera seria*, gjorde att sångerskorna med tiden åtnjöt viss respekt i och med att vokalpartierna blev mer krävande.

I operans första 200 levnadsår skilde man inte på sopraner och sopraner. Som ett arv från kyrkan talade man bara om sopraner och altar. Alla Mozart-partier som idag betraktas som mezzosopranroller står angivna som sopraner. De altpartier som återfinns i t ex Händels operor sjungs idag ofta av mezzosopraner, liksom altpartierna i Bachs kantater.

Mezzosopran som begrepp fanns emellertid sedan länge. Kastraterna kunde nämligen kallas sopran-, mezzosopran- eller altkastrat. Alltså är det intressant att titta på rollbesättningen vid premiären när man försöker klassificera de tidiga rollerna med dagens terminologi.

Mezzosopranfacket som vi känner det växte fram i och med kastraternas utdöende och i och med att operans utveckling på 1800-talet tvingade fram vokal specialisering. Rossini var på 1810-talet den första kompositören att verkligen ta det låga kvinnliga röstfacket på allvar. Hans kontraaltroller fick sedan ingen fortsättning utan man menar snarare att Meyerbeers Fidès i *Le prophète* 1849 är den första riktiga mezzosopranrollen. Verdi blev sedan en viktig kompositör i utvecklandet av mezzosopranlitteraturen med bland annat Azucena i *Il trovatore* 1853. Trots denna utveckling komponerades under 1800-talet knappt några huvudroller för mezzosopraner efter Rossini-rollerna. På 1900-talet fick mezzosopranerna dock ett uppsving med drivande och viktiga karaktärer. Ett liknande öde har byxrollerna haft, efter Sextus, Cherubino och Annus på 1700-talet förlorade byxrollen i stort sett betydelse under 1800-talet men fick renässans under tidigt 1900-tal med bland annat Octavian och Kompositören i Richard Strauss' operor.

## 6.2 Vem är mezzosopranen på scen?

Kloiber/Konolds rollindelning har mer eller mindre använts som en bibel vid rolltillsättning vid de tyska operahusen. Den tvingar fram klassificering och karakterisering hos sångarna som jag tror är för snäv för att gagna branschen. Det som är intressant med Kloiber/Konolds indelning är emellertid just dess detaljrikedom och dess omfattning, som gör den till ett tacksamt underlag för en generell analys av mezzosopranens roller. Jag har kompletterat rollistan på s. 21 med inkomplett information om karaktärernas funktion och egenskap i dramat. Detta ger en tydlig bild av mezzosopranpartiernas karaktär.

När man jämför det rent vokalt indelade systemet som jag kallat *det amerikanska systemet* med det tyska kan man lätt bli förvirrad eftersom Kloiber/Konold inte arbetar med *Zwischenfach*-begreppet, fast det klingar omisskännligt tyskt, och eftersom begreppet kontraalt överhuvudtaget inte existerar.

Bäst förstår man systemet om man först och främst utgår från partiets karaktär och därefter tittar på omfång och klangkrav. Roller som faller under rubriken *Spielalt* kan i det amerikanska systemet återfinnas både under lyrisk mezzosopran och under kontraalt (se s.7).

Jag tror inte man vinner något på att göra så specifika indelningar som till exempel skilja på dramatisk mezzosopran och dramatiska alt; en mezzosopran sjunger uppenbarligen partier med stor differens under sitt yrkesliv. Mezzosopraner har i regel ett stort omfång och verkar,

både historiskt sett och idag, utnyttja hela sin röst under sitt yrkesliv och blanda de lägre partierna med de högre.

Vem som gör vilka roller är ytterst en fråga om mode. Idag görs till exempel flertalet kastratpartier av countertenorer och Rossinis paradroll Rosina (*Il barbiere di Sevilla*) besätts ofta med lyriska sopraner.

Åldrandet kan, som står att läsa på sidan 6, kräva en omklassificering av rösten, men inom mezzosopranfacket finns kvinnoroller som befinner sig i livets alla skeden, mezzosopranen behöver alltså inte bli arbetslös med åren. Utbudet av karaktärsroller är stort, ett utbud som inte erbjuds för sopraner på samma sätt. – Mezzosopranen behöver i stor utsträckning vara en mycket god skådespelerska.

Således kan mezzosopranen mer eller mindre förvänta sig att vandra runt inom både den amerikanska röstklassificeringen och Kloiber/Konolds rollklassificering under sitt yrkesliv. Måhända är det därför man sällan hör något om underdelningar av mezzosopran-facket.

När jag började studera som mezzosopran hade jag uppfattningen att mezzosopraner bara spelade ammor eller byxroller, på denna punkt har kapitel fyra bevisat mig helt fel. De mest uppenbara generella drag man ser bland mezzosopranens roller är att huvudrollerna som står tillbuds är relativt få. Så även rollerna som från början var komponerade för kastrater liksom de så omtalade byxrollerna.

Sin främsta funktion i dramat har mezzosopranen som huvudrollens (ofta sopranens) kapabla hinder eller stöd. Det är dessutom vanligt att den mörka och dramatiska klangfärgen används för att porträttera ondska, avundsjuka, svartsjuka och illvilja. De roller som ändå är i grunden goda tenderar då istället vara levnadsglada och driftiga individer. Karaktärerna är generellt sett inte lika mycket en handels- och bytesvara för de omgivande männen som sopranrollerna tenderar vara. De huvudrollskaraktärer som finns är påfallande ofta personer från underklassen som på olika sätt kämpar för sin överlevnad.

Sopraner undgår eller genomlever sina öden genom att dö på ett eller annat vis, alternativt fly in i galenskapen. Den genomsnittliga mezzosopranen kanske dör men hon blir inte galen, det är kapabla individer som slåss för sin rätt att finnas.

Byxrollerna däremot är sällan speciellt kapabla individer, de står ofta för den emotionellt sköra och mobila delen av dramat, en del de delar med flertalet sopranroller. Rollerna må vara procentuellt få men de står icke desto mindre för en stor yrkesmässig utmaning för mezzosopranen.

### 6.3 En kvinna i manskläder

Kvinnan som uppträder i manskläder ger sken av att vara något hon inte är. Hon kan manipulera det maskulina teckensystemet genom klädedräkten, gestiken, mimiken och språkanvändningen så till den grad att förklädnaden i vissa fall tas för sann, det vill säga, hon passerar som man. Detta är relativt sällsynt när det gäller byxroller även om en skicklig skådespelerska kan få det att hända trots att hon har rösten och ofta även musiken emot sig.

Den oftast väldigt tydliga skillnaden mellan kroppen och kläderna gör att byxrollerna verkligen framhäver köns- och genuskillnad som en social konstruktion, det som man tar som naturligt avslöjas som något artificiellt. Tidiga byxroller är sällan hotande för kreatör eller åskådare därför att återställandets dramaturgi sörjer för att ”misstag” uppdagas och återställs. Men byxroller av Octavians typ, där utsuddandet av köns- /genusgränsen sker så effektivt att kärleksrelationen mellan kvinnor framstår som fullt möjlig, hotar den heterosexuella normen. Spelet blir farligt ur social synvinkel. Rosenberg menar att byxrollerna potentiellt sett angriper ordningen mellan kvinnor och män samt mellan kön och

genus. Att kvinnan i manskläder, byxrollen, innebär genustrubbel, ett förkroppsligat överträdande av sociala genusnormer. (Rosenberg 2000)

Historiskt sett går kastratraditionen emot traditionell heterosexuell parbildning. De moderna operaparen sopran/tenor och mezzosopran/baryton, som uppstod under 1800-talet, ligger vokalt lång ifrån varandra, medan den tidigare kastratraditionen framhöll två snarlika röster. När kastratröller i moderna uppsättningar besätts med exempelvis sopran och tenor blir resultatet tydligt könsuppdelat därför att dessa röster ligger långt ifrån varandra. Placeras däremot två kvinnliga röster i stället för de ursprungliga kastratrösterna kommer man närmare de ursprungliga musikaliska förutsättningarna och den sociala mångtydighet kastratrösterna innebar. (Rosenberg, 2000)

Tidiga operor som Monteverdies *L'Orfeo* 1607 och *Poppeas kröning* 1642 erbjuder mycket röst- och könsflexibla möjligheter till rollbesättning. Orfeus och Poppeas före detta älskare Ottone, hennes amma Arnalta och hennes nye make Nero kan sjungas av antingen kvinnor eller av män. Vid uruppförandet av *L'Orfeo* i Mantua 1607 sjöngs samtliga kvinnoroller av kastratsångare.

Oavsett hur man formulerar det är det tydligt att byxroller på scen engagerar åskådaren på ett sätt som de icke förklädda karaktärerna inte förmår. Antagligen kommer sig detta av att man blir osäker på var karaktären passar in i det sociala spelet och hur man själv ska förhålla sig till denna individ. Få personer är så öppensinnade att de kan omfamna, begära och ta till sig en individ vars könstillhörighet de inte kan placera. En väldigt sexualiserad Cherubino kan väcka irritation och oro på ett sätt som en grovt sexualiserad Greve eller Susanna inte förmår (*Le nozze di Figaro*, Mozart 1786)

Hur ska man då som artist förhålla sig till dessa roller? Ja, det man främst bör hålla i minnet är rollernas fantastiska potential. En byxroll syns även om det är en biroll. Visst kan man idag komma undan obehaget och otydligheten som byxrollerna skapar genom att göra om karaktären till en lesbisk kvinna men man ska vara medveten om att kompositören och librettisten antagligen hade en avsikt med att göra just denna roll till en byxroll. Man bör ställa sig frågan; var denna avsikt att socialt godtagbart få porträttera lesbisk kärlek eller var de kanske tvingade att göra om en mansroll till en byxroll beroende på den ensemble de skrev för?

Som artist måste man främst vara sin rollfigur trogen. Byxrollen är lika lite ett rollspel som det är att spela en karaktär av sitt eget biologiska kön. Tonvikten kan inte läggas vid det biologiska varandet utan måste vara hos det kulturella görandet; i ens aktiviteter, i ens uppgift, i objektet och aktionen för att nå målet. Man kan inte slappna av och hoppas att ens vackra kläder, vackra leende eller röst bär upp rollkaraktären ens för ett kort ögonblick, något man eventuellt skulle kunna komma undan med när man gestaltar sitt eget kön. Byxrollen erbjuder dock lek- och spelutrymme bortom könets kulturella begränsningar och definitioner och ger skådespelaren konkreta möjligheter att utforska alla sidor av sin fysiska och psykiska personlighet. Jag anser därför att möjligheten att få skapa byxroller är mezzosopranens välsignelse.

Regissören Susanne Osten talar om det kvinnliga leendets förbannelse: Kvinnor ler mycket både på och utanför scenen för att inte verka farliga och hotande. Det är ofta ett underlägset sätt att be om att få finnas till. Då det sociala kvinnliga leendet är fullt av spänningar kan genusbytet ge kvinnliga skådespelare en välbehövlig paus från det obligatoriska leendet. Som män behöver de inte le oavbrutet.

Genusbytet är också en användbar metod för att belysa sådant vår kultur kodat som negativt. Aggressivitet är ett sådant exempel. Män spelar ofta kvinnor med en (omedveten) aggressivitet, vilket skapar komiska situationer. Det blir däremot sällan roligt när kvinnor spelar män. (Rosenberg, 2000)

Den syrliga feministen skulle kanske tillägga att den transvestitiska kvinnan bara bekräftar det rådande genussystemet genom att förklädnaden gör kvinnan ännu mer lockande för män. Jag tror dock inte att objektifiering, av det man som individ begär sexuellt, är möjligt att undvika och att det därför inte är odelat negativt. Byxrollen intresserar mig då betydligt mer i sin funktion av kulturellt obelastad individ. Om könet inte är självklart och tydligt definierat, hur förhåller sig då människor till varandra? Hur möts de, hur visar och hanterar de sin åtrå?

Sopranernas begär till en byxroll är aldrig underkastat som deras begär till en man i en manlig position i dramat – detta budskap är kanske något av det viktigaste som vi artister kan förmedla på scen, en älskande behöver inte underkasta sig någon eller något, varje individ har rätt till sin fysiska och psykiska frihet.

Förutom den rent skådespelartekniska utmaningen att hitta bortom den kvinna man är uppfostrad till i klang, rörelsemönster och socialt spel finns för byxrollsartisten en utmaning i mötet med sina medspelare, framförallt motspelerskan, sopranen, föremålet för ens åtrå. Hur modig byxrollsinnnehavaren än själv är så kan transvestitismen och den antydda homosexualiteten skapa osäkerhet kvinnorna emellan. Sångerskors sätt att hantera mötet mellan två kvinnor på scenen är direkt avgörande för vad publiken kommer att tycka sig se. Vad publiken ska se på scen; två kvinnor, en kvinna och en man, eller en övertydlig frånvaro av en man är inte byxrollsinnnehavarens beslut allena; uttrycket *it takes two to tango* är här väldigt aktuellt.

På frågan huruvida Frederica von Stade uppfattar byxroller som kvinnliga eller manliga svarar hon: *Jag tycker att de är precis vad de är. De var aldrig avsedda att bli sjungna av män, så de är kvinnliga roller. De representerar manlighet genom komposition, men de var aldrig menade att vara män. Det går nästan inte att tänka sig en pojke eller en man som sjunger Cherubino. Jag tror att kompositören ville ha denna tvetydighet av manlig kvinnlighet, denna slags förvirring, och därför skrev han dem så. Det finns också historiska skäl, det är lite grann som Shakespeare, fast tvärtom.* (Rosenberg, 2000)

#### 6.4 Några ord från verkligheten

Då utbildningsinstitutionerna ofta tycks som isolerade öar, fjärran verkligheten på scenerna, kändes det viktigt att ge uppsatsen en verklighetsanknytning genom att låta två av Sveriges mest framgångsrika mezzosopraner komma till tals. Under min utbildning har jag läst ett flertal självbiografier och biografier av/om sopraner men liksom när det gäller facklitteratur är mezzosopranerna svåra att finna. De svar som jag utan tvekan fick från dessa båda – AnneSofie von Otter och Birgitta Svendén – gjorde mig alltså inte bara glad utan har även haft ett stort värde för att ge svar på de huvudfrågor jag inledningsvis ställt mig.

Jag ställde dem fem frågor som jag som sångstudent verkligen funderat kring. En fråga var jag för feg för att ställa och det var huruvida rösten förändrats av barnafödande, jag hoppades helt enkelt på att AnneSofie von Otter, som har två barn, skulle nämna detta i sitt svar. Istället svarade hon överhuvudtaget inte på frågan om hur rösten förändrats med åldern, vilket istället Birgitta Svendén gjorde relativt uttömmande.

Vägen att gå ut i yrkeslivet tycks vara via de lyriska rollerna. Båda sångerskorna, trots vitt skilda röster, började med Mozart. AnneSofie von Otter trivdes där men Birgitta Svendén gick fort åt ett annat håll. Jag har sjungit tre höga mezzosopranroller under min utbildning, även om Hans inte är riktigt lika lätt som Dorabella och Ramiro. Min upplevelse av dessa är slående lik Birgitta Svendéns. Samtidigt kräver de rollerna liksom de flesta byxrollerna en teknisk förfining, min syn på dessa partier ser måhända annorlunda ut efter ytterligare några års övning.

Skillnaden mellan AnneSofie von Otters och Birgitta Svendéns beskrivningar av sitt yrkesliv leder mig att tro att lägre, tyngre röster de facto tar längre tid på sig att utvecklas även om själva särskiljandet från sopranfacket kan ske tidigt. AnneSofie von Otter berättar om ganska självklara rollval och röstfackstillhörighet som jag tycker mig kunna se hos flera av mina unga lyriska soprankollegor.

Vikten av att gestalta roller med lite djup tar båda sångerskorna upp liksom vikten av att jobba med duktiga regissörer. *Man reflekterar bara över [byxrollerna] i början* menar AnneSofie von Otter och jag antar att hon har rätt – när man väl står där på golvet så jobbar man på med sin karaktär, oavsett om det är en kvinna eller en man.

### 6.5 Slutligen några ord om det viktigaste sångaren har

Sångrösten beror, som står att läsa i kapitel två, både på de rent fysiska förutsättningarna samt på de uppövade färdigheterna. Man kommer alltså inte undan sina fysiska förutsättningar som sångstudent. Hur gärna man än vill sjunga vissa partier får man kanske acceptera att det aldrig kommer att bli så. Att bara säga att en mezzosoprans stämband är längre och tjockare än en soprans är för förenklat då både halsens längd, struphuvudets utseende och skallens anatomi spelar roll.

I och med att man lär sig hantera sin kropp/sitt instrument och tillika mognar och åldras så förändras rösten och måste ibland klassificeras om. Man kan inte klassificera en röst som inte kommit en ganska bra bit in i teknisk och fysisk mognad. Det finns inget annat instrument som med tiden kan ändra register på ett sådant sätt. Det är till exempel inte alls ovanligt att unga mezzosopraner utvecklas till dramatiska sopraner, plötsligt hittar koloraturfunktionen i sin röst eller utvecklar sin botten och sin stabilitet och kan börja sjunga kontraaltpartier.

Ur detta perspektiv tänkte jag försöka klassificera min egen röst då jag tycker att jag börjat nå ett stadium där detta bör vara möjligt. Jag gjorde en jämförelse mellan min röst, efter uppsjungning, och passaggi i sångrösten enligt Miller (Miller, 2000)

Mezzosopran: e – c <sup>3</sup>	Solgerd, nov. 2007: e– c <sup>#3</sup>	Kontraalt: d – a <sup>2</sup>
e <sup>2</sup> – <i>secondo passaggio</i>	c <sup>#2</sup> – <i>secondo passaggio</i>	d <sup>2</sup> – <i>secondo passaggio</i>
f <sup>1</sup> – <i>primo passaggio</i>	b – <i>primo passaggio</i>	g <sup>1</sup> – <i>primo passaggio</i>

Som man tydligt kan se av jämförelsen ovan så verkar mina passaggi inte stämma speciellt bra överens med de som anges av forskarna (utförligare, se s. 8). Ser man till skarvarna ligger min röst närmare kontraaltens men i röstomfång närmare mezzosopranens.

Jag måste här erkänna att jag inte förstår mycket av dessa registersammanställningar, om jag på detta sätt hoppats kunna klassificera min egen röst så har jag gått bet. Till skillnad från AnneSofie von Otters faiblesse för höga sopraner har jag alltid tilltalats av de låga

kvinnorösterna, men liksom AnneSofie von Otter inte är hög sopran, är inte jag kontraalt. Tar jag i beaktande det jag lärt mig under arbetet med denna uppsats och de vokala möjligheter och svårigheter jag idag har tycks inte min röst låta infoga sig i en klassifikation. Forskningen bör ha en stabil empiristisk grund men jag befinner mig kanske i utkanten av Gauss-kurvan. Miller som menar att bröströstskarven, *primo passaggio* stiger ju lägre röstfack man har, stämmer till exempel inte alls med min erfarenhet. Lite kuriosa är att kvinnornas *primo passaggio* och männens *secondo passaggio* sammanfaller i området kring 300-350 Hz dvs. d<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>.

Uppgifterna om huvudröstskarven, *secondo passaggio* tycks överrensstämma mellan Miller och Nadolczny/Preissler samt även någorlunda med min egen röst. Beror bröströstskarven måhända på röstklangsidalet? I vissa tyska sångtekniker undviker man helt att gå ned i bröströst eller bröstmix eftersom den mörka klangen anses okvinnlig. Tvärtom sker i den traditionella italienska skolan där man värnar om sensualiteten i den kvinnliga bröstklangen. (Miller, 2000) Är det så att vi i Skandinavien mixar rösterna längre ned än andra sångskolor? Det överlämnar jag åt någon annan att svara på.

En riktig mezzosopran kan aldrig klassificeras som en sopran utan höjd. Begreppet ”halv sopran” som mezzosopran egentligen betyder, finner jag helt felaktigt. Klangen är en helt annan och väcker hos lyssnaren helt andra känslor än en sopranröst gör. För att ge ett exempel så citerar jag den amerikanska musikforskaren Elizabeth Wood som kallar mezzosopranrösten för salfisk<sup>6</sup>, en röst som har förmåga att röra sig fritt inom hela röstregistret, från höjntonerna ned till den sensuellt klingande mörka röstklangen. *Jag kallar denna röst salfisk som ett uttryck för lesbisk särart och lesbisk begär. Dess klang är kraftfull och gåtfull, utmanande och ofullständig /.../ den överskrider gränser för olika rösttyper för att utmana polariteter mellan genus och sexualitet som de är socialt, och vokalt – konstruerade.* (Rosenberg, 2000)

Ena dagen symbolen för det onda, en annan dag tryggheten och kärleken personifierad. I ena stunden kvinna, i den andra; man. Mezzosopranen låter sig inte gärna kategoriseras men passerar aldrig ljudlöst förbi.

## Nyckelord

Mezzosopran  
Kastrat  
Tessitura  
Passaggi  
Byxroll

---

<sup>6</sup> Att vara salfisk betyder att man är lesbisk, ursprunget är den grekiska skaldinnan Sapfo från Lesbos.

## 7 Referenslista

Austern, Linda Phyllis. "No women are indeed": the boy actor as vocal seductress in late sixteenth- and early seventeenth-century English drama. Ed. Dunn, Leslie and Jones, Nancy. *Embodied Voices*. Cambridge University Press. (Cambridge, 1994) (s. 83-102)

Bourne, Joyce. *Who's Who in Opera*. Oxford University Press. (Oxford, 1999)

Callaghan, Dympna. *The Castrator's Song*. Syracuse University, NY, publicerad i *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 26.2, spring 1996. Duke University Press

Clement, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*. VIRAGO PRESS. (Michigan, USA 1989)

Ed. Dunn, Leslie and Jones, Nancy. *Embodied Voices*. Cambridge University Press. (Cambridge, 1994)

Gademan, Göran. *Realismen på operan*. Teatervetenskapliga institutionen, Stockholm (Stockholm 1996)

Goodwin, Sarah Webster. *Wordsworth and Romantic voice*. Ed. Dunn, Leslie and Jones, Nancy. *Embodied Voices*. Cambridge University Press. (Cambridge, 1994) (s 65- 82)

Hogwood, Christopher. *Handel*. Thames and Hudson. (Hampshire, 1984)

Jonsson, Leif, Ivarsdotter – Johnson, Anna. *Musiken i Sverige II, Frihetstid och Gustaviansk tid 1720-1810*. Fischer & Co. (Stockholm, 1993)

Kloiber, R/ Konold, W. *Handbuch der Oper*. Bärenreiter/dtv. (Tyskland, 1984)

Mayer Brown, Howard. *Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy*. Ed. Bowers, Jane and Tick, Judith. *Women Making Music; the Western Art Tradition, 1150-1950*. University of Illinois Press. (Chicago, 1987)

McClary Susan. *Feminine Endings*. University of Minnesota Press. (Minneapolis 1991)

Miller, Richard. *Training Soprano Voices*. Oxford University Press. (New York, 2000)

Newcomb, Anthony. *Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy*. Ed. Bowers, Jane and Tick, Judith. *Women Making Music; the Western Art Tradition, 1150-1950*. University of Illinois Press. (Chicago, 1987)

Nordin Hennel, Ingeborg. *Mod och Försakelse*. Gidlunds Förlag. (Södertälje, 1997)

Öhrström, Eva. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg (Göteborg, 1987)

Pope, Rebecca A. *The diva doesn't die: George Eliot's Armgart*. Ed. Dunn, Leslie and Jones, Nancy. *Embodied Voices*. Cambridge University Press. (Cambridge, 1994) (s 139-151)

Potter, John. *The tenor-castrato connection, 1760-1860*. Early Music, February 2007  
Cambridge University Press

R. Titze, Ingo. *Principles of Voice Production*, 2<sup>nd</sup> Printing. NCVS (Iowa City, 2000)

Rosenberg, Tiina. *Byxbegär*. Anamma Böcker. (Finland 2000)

Rosselli, John. *Song into theatre: the beginnings of opera*. Ed. Potter, John. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge University Press. (Cambridge, 2000) (s 83 – 95)

Rutherford, Susan. *La cantata delle passion: Guiditta Pasta and the idea of operatic performance*. Cambridge Opera Journal 19.2,juli 2007. Cambridge University Press

Smart, Mary Ann. The lost voice of Rosine Stoltz. Cambridge Opera Journal 6.2,mars 1994.  
Cambridge University Press

Sundberg, Johan. *Röstlära, Fakta om rösten i tal och sång*, Proprius Förlag (Malmö, 2001)

<http://sv.wikipedia.org>

<http://en.wikipedia.org>

<http://de.wikipedia.org>