

Det lille og det store drama

Maraton: Verdis *Macbeth*, *Otello* og *Falstaff* på Operaen

Af Magnus Tëssing Schneider

2013 er året, hvor 1800-tallets to operagiganter, Richard Wagner og Giuseppe Verdi, begge ville være fyldt 200 år, og dette er ethvert nationalt operahus naturligvis nødt til at markere. På Det Kongelige Teater har man valgt at fejre Wagnerjubilæet forholdsvis beskedent med to af mesterens tidlige operaer, en nyopsætning af *Den flyvende hollender* (1843) og en genopsætning af *Tannhäuser* (1845), mens Verdijubilæet fejres med nyopsætninger af alle hans tre Shakespeareoperaer: *Macbeth* (1847, men kraftigt revideret i 1865), *Otello* (1887) og *Falstaff* (1893, efter *De lystige koner i Windsor*). De sidste tre, som samtidig fungerer som Den Kongelige Operas bidrag til fejringen af Shakespeares 450 år i 2014, var det så muligt at overvære 14.-16. november som et maraton over tre dage.

Verdi og Wagner: 1813-2013

Jubilæet indbyder jo uvægerligt til en refleksion over Verdis teateræstetik samt over operaernes moderne liv og bud til nutidens danskere. Politikens Thomas Michelsen var netop inde på dette, da han for en månedstid siden bad et par mennesker med tilknytning til Den Kongelige Opera om at sammenligne Verdi og Wagner. Her spøjte operadramaturg Nila Parly med, at Verdi har givet os "ørehangere", hvor Wagner har givet os "hængeører", og forklarer derefter uddybende, at Wagner "ville ændre verden og menneskeheden", mens Verdi "byggede videre på traditioner" og bare ville "røre mennesker". Denne vurdering minder om tidligere operachef Kasper Holtens, ifølge hvem Verdi "er fantastisk god til at gå helt ind i vores hjerte", mens Wagner "er god til at få os til at reflektere over den verden, vi lever i",

og i forlængelse heraf antager han, at Verdi var "livslangt misundelig på den radikale Wagner."

Denne antagelse savner dog belæg i Verdis korrespondance, hvor komponisten ofte udtrykker beundring for Wagner men understreger, at den italienske tradition på ingen måde står tilbage for den tyske. Faktisk er det fuldstændigt i overensstemmelse hermed, at min komponistuddannede ledsager til *Falstaff* mente at høre et ekko af Hollænderens motiv citeret i orkestrets strygere, når den indbildte hanrej Ford udbryder: "Jeg overlader gerne min øl til en tysker, hele mit middagsbord til en hollandsk grovæder, min snapseflaske til en tyrk, men ikke min kone til sig selv." Eller oversat til godt dansk: lad blot tyskeren Wagner svælge i sine øl- og snapseoperaer om flyvende hollændere, så længe jeg får lov at komponere efter *min* smag!

Hvis der vitterligt er tale om en musikalsk spydighed, er den blot én af Verdis mange reaktioner på den nedvurdering af italiensk opera, der dominerede fra 1870'erne og langt op i 1900-tallet, og som kort sagt går ud på, at Wagners musikedramaer er visionær, revolutionær og dybsindig *kunst*, mens Verdis operaer er sentimental, konventionel og grundlæggende banal *underholdning*. Mange kunstnere, fra dirigenten Arturo Toscanini over sangeren Maria Callas til instruktøren Peter Mussbach, har kæmpet for at demonstrere det vildledende i denne hårdkogte polarisering, men de har samtidig kæmpet mod en beslægtet holdning til sangstilen hos de to komponister, som også kommer frem i Michelsens interviews. Her sammenligner operadramaturgen Verdis operaer med "cirkus eller måske nycirkus, hvor artisten – altså sangeren – er mere i centrum



*Macbeth. Anne Margrethe Dahl (Lady Macbeth).
Foto: Miklos Szabo.*

end karakteren, han eller hun fremstiller". Tilsvarende udtaler barytonen John Lundgren, at der er "en show off-effekt hos Verdi", og at publikum forventer, "at sangeren har noget at byde på i form af kraft, elegance og høje toner", mens Wagner skrev for "stemmetyper, der næsten ikke findes", og "kræver noget sjældent og noget andet end det legato, der er afgørende i italiensk musik, og som giver den skønhed". Med andre ord er den sanglige udfordring hos Verdi primært teknisk, mens den hos Wagner har at gøre med en højere form for dramatisk illusion.

Jeg vil imidlertid vove at påstå, at det forholder sig lige omvendt: det er Wagner, der først og fremmest stiller enorme krav til sangerens tekniske og fysiske formåen, mens det er Verdi, der først og fremmest stiller enorme krav til deres evner udi i *vokal* skuespilkunst. Wagner har nemlig nedfældet mange af de nuancer i partituret, som Verdi forventede, at

sangerne og orkestermusikerne tilføjer af egen drift i opførelsen, og det fordrer naturligvis en helt anden form for musikdramatisk fantasi af performerne. Når Verdi har fået ry for at være banal, er det fordi man har fortolket hans partiturer på wagnerske præmisser, dvs. uden at medregne de substantielle bidrag, italienske komponister rent faktisk forventede af sangere og musikere, og det skyldes især pladekulturens kolossale indflydelse på klassisk sangkunst fra 1900 og frem. Grammofonen og siden cd'en flyttede såvel sangerens som operalytternes fokus fra improvisation, deklamation og karakterfremstilling til minutøs nodetroskab, klangskønhed og teknisk perfektion, og det har Verdi simpelthen lidt langt mere under end Wagner, hvis partiturer giver mindre spillerum til de udførende. Mange sangere synger i dag Verdi med kraft og følelsesmæssigt engagement men uden skarp figurtegning og en bevidst kunstnerisk brug af vokalfarver, og dermed

er der ikke blot fare for, at musikken blegner, men også for at dramaet banaliseres, eftersom operaerne er sangerbårne i den forstand, at karakter, konflikt og atmosfære først og fremmest er noget, der gestaltes med stemmen.

Shakespearescene med forbehold

Det Kongelige Verdifestival var en interessant demonstration af de udfordringer, der møder et moderne operahus, som ønsker at tage den store italiener alvorligt som musikdramatiker og ikke blot bruge hans uopslidelige hits til at sælge billetter. Det blev bl.a. tydeligt, at det ikke bare er sangerne, der bærer ansvaret for at forløse operaerne musikdramatisk, men at det er omtrent umuligt for dem at løse opgaven, hvis ikke dirigent og instruktør forstår Verdis operaestetik og forsøger at efterleve de krav, han stiller til fremførelsen, ved at skabe en passende ramme omkring de medvirkende.

For nu at starte med det bedste, vil jeg først fremhæve italieneren Pier Giorgio Morandi, der dirigerede *Otello*, så jeg sjældent har hørt Verdi dirigeret så fremragende. Samtidig med at sangerne blev understøttet og båret frem, fik Morandi alle orkestreringens nuancer til at stråle: orkestret sukkede og skreg, hviskede og sang, og orkestresolisterne fik lov at brillere som kunstnere i de stille passager. Som eksempel kan nævnes, at hvor de fleste dirigenter er tilfredse med, at engelskhornet i forspillet til 4. akt spiller temaet til Desdemonas Sang om Piletræet med et udtryk af dyb melankoli, glemte Morandi ikke, at der er tale om folkemusik. Kontrasten mellem balladens forholdsvis friske tempo og rytme på den ene side og instrumentets sorgfulde klang på den anden indfangede præcist ambivalensen i Desdemonas følelser: hendes frygt for natten og fremtiden er stadig uarticuleret, og hun forstår ikke, hvorfor denne sang fra hendes barndom hjemsøger erindringen. For første gang i sit liv dristede denne ellers så kritiske og tilbageholdende anmelder sig til et bravoråb ved fremkaldelserne!

Også den unge brite Leo Hussain dirigerede godt i *Falstaff*, med præcision og elan om ikke helt med italieneren Morandis magiske beherskelse og indsigt, mens maratonets anden britiske dirigent, Alexander Joel, forekom mig at savne dramatisk nerve og sans for farvekontraster i *Macbeth*. I dette tidlige værk maler Verdi med en bredere og mere skrækromantisk pensel end i de fint ciselerede alderdomsværker, og det stiller nogle andre krav til dirigenten, der i højere grad har ansvaret for at suge publikum ind i tragediens mareridtsverden.

Og nu til opsætningerne. Det økonomisk trængte teater har tilsyneladende ønsket at gøre en dyd af nødvendighed ved at lade den engelske scenograf Ashley Martin-Davis skabe en grunddekoration inspireret af Shakespeares enkle Globe Theatre til alle tre opsætninger. Idéen er god nok, men Martin-Davis og instruktørerne kunne have brugt det elizabethanske forbillede med langt større konsekvens, f.eks. ved at bringe sangerne helt tæt på publikum ved hjælp af en løbegang rundt om orkestergraven, som den Peter Konwitschny anvendte i Tjajkovskijs *Eugen Onegin* i 2009. Eller man kunne have lavet dogmeopera i en tom black box, hvor instruktørerne måtte nøjes med kostumer, sminke og de møbler og rekvisitter, der omtales i librettoen, à la den succesrige opsætning af *Helligtrekongersaften* på Republique i 2009. Det kunne have været både et stærkt kulturpolitisk statement og et yderst velkomment opgør med nutidens forfladigende operakonvention, der favoriserer sceneudstyr, lysshows og ydre effekter på bekostning af spillet, udtrykket og fortællingen.

Men ingen af instruktørerne har tilsyneladende ønsket eller turdet gå så langt, og grundscenografien er derfor blot blevet det som Martin-Davis i programmerne beskriver som en "skulpturel ramme" om de tre opsætninger. Dvs. en stor og fleksibel krydsfinerkrasse med flytbare vægge og masser af døre, der bruges som udgangspunkt for tre temmelig forskellige scenografiske løsninger, der dog alligevel er

traditionelt spektakulære på hver deres måde. Det elizabethanske sceneprincip er altså bogstaveligt talt røget i baggrunden, og dermed tjener grundscenografien kun det formål at minde os om, at de tre opsætninger hænger sammen på én eller anden måde.

Macbeth

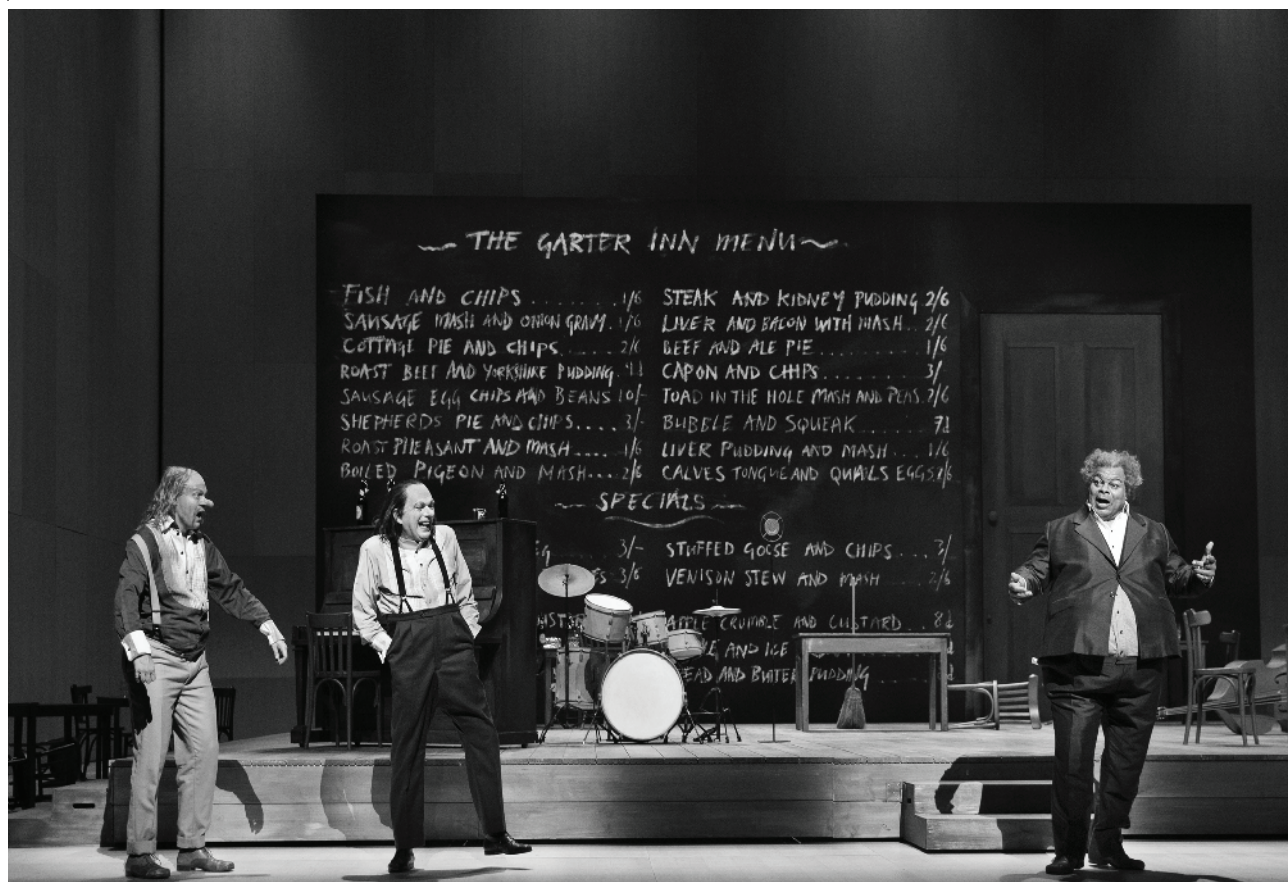
Til trods for dette kunstneriske kompromis, er det ikke desto mindre lærerigt at se, hvordan tre instruktører fra tre forskellige lande og teatertraditioner har valgt at bruge rammen forskelligt, og deres bud har virkelig få lighedspunkter! Svagest står den australske instruktør Benedict Andrews' opsætning af *Macbeth*, der åbenlyst bekender sig til den angelsaksiske modern dress-konvention, hvor alle klassikere automatisk føres op i tid, helst til en realistisk fremstillet nutid. Så Macbeth og frue er altså et moderne politikerpar i jakkesæt og spadseredragt; Banquo myrdes af Grislingen og Den Lyserøde Panter i en forlystelsespark; heksesabbatten er henlagt til en stripperklub; den landsforviste Macduff (der i øvrigt synges og fremstilles glimrende af Michael Kristensen) sværger hævn over tyrannen i en flygtningelejr taget lige ud af tv-nyhederne, osv. osv. Som det gerne er tilfældet med denne type opsætninger, hænger ingen af disse ofte sete hittepåsomheder virkelig sammen på en meningsfuld måde, og uden en rød tråd er det svært at interessere sig for fortællingen. Visuelt betjener Andrews sig af markante lyseffekter (rødt lys = blodige tanker) og enorme sætstykker, som det runde spisebord i banketscenen, der signalerer såvel statsmiddage i Det Hvide Hus som The War Room i *Dr. Strangelove*. Men til trods for afstikkere udi det groteske forbliver opsætningen forankret i den realistiske karakteropfattelse, man kender så godt fra den britiske film- og teaterkonvention, og det rimer simpelthen dårligt på tidlig Verdi.

I programmet betegner Andrews operaen *Macbeth* som en "fortættet og mytisk" udgave af Shakespeares stykke, men det fremgår ikke rigtigt, om der er forskel på fortætning og

forsimpling, og man fornemmer, at instruktøren i virkeligheden mest ser operaen som det sidste og derfor har valgt at tage udgangspunkt i det 'komplekse' stykke snarere end i den 'koncentrerede' opera. I hvert fald er hans erklærede beslutning om at fokusere på magt- og kærlighedsrelationen mellem Macbeth og Lady Macbeth et klassisk udgangspunkt inden for den britiske Shakespearetradition, men det synes ikke rigtigt at tilføre operaen noget. Som tilskuer savnede jeg i dén grad musikalsk sensibilitet og en dybere erkendelse af, at Verdis opera ikke bare er en billig efterligning af sit store forlæg. Mine tanker gik til Peter Mussbachs opsætning af *Macbeth* på Berliner Staatsoper i 2002 – en af mit livs stærkeste operaoplevelser – som med udgangspunkt i søvn- og drømmemetaforen, der findes i både stykket og operaen, så historien som et vågent mareridt, med klar inspiration fra tysk ekspressionisme. Hvor Verdis heftigt pumpende musik i berlineropsætningen syntes komponeret af en hæsligt grinende Kurt Weill og nærmest forførte publikum til at tage del i kongeparrets psykedeliske magt- og blodrus, lykkes det aldrig rigtig Joel og Andrews at overbevise om, at Verdi kunne noget, som Shakespeare ikke kunne have gjort bedre.

Otello

Lidt bedre går det med den tyske instruktør Nicola Raabs opsætning af *Otello*, der som udgangspunkt viser noget større respekt for værket og en tilsvarende diskretion i anvendelsen af sceniske effekter: karaktererne er i afdæmpede renæssancekostumer, og iscenesættelsen er næsten blottet for rekvisitter og sætstykker. Alligevel forfalder den ofte til udvendigt billedteater, især i kraft af en kolossal spejlvæg, der køres ind og ud af scenen, og som anvendes til let slørede billedprojektioner: en gråvejrs Himmel, når stormen i åbningsscenen har lagt sig; meterhøje flammer, når koret tænder glædesblus; en gigantisk fuldmåne i kærlighedsduetten, der afslutter 1. akt, osv.



*Falstaff. Mathias Hedegaard (Bardolph),
Sten Byriel (Pistol), Donnie Ray Albert (Falstaff). Foto: Miklos Szabo.*

Billederne er ofte poetiske og behagelige at se på, men de forbliver glansbilleder, der ikke for alvor understøtter dramaet, som Verdi og librettisten Arrigo Boito havde tænkt sig, at scenografien skulle. Af den trykte produktionsbog fra uropførelsen fremgår f.eks., at 1. akt udspiller sig i det fri med udsigt over havet, 2. akt i en sal med en glasvæg, hvorigennem man ser en have, 3. akt i en sal med et fjernt vindue på bagvæggen, og 4. akt i Desdemonas vinduesløse sovekammer på en reduceret scene. Scenen lukkede sig altså gradvis om de medvirkende samtidig med, at den vilde natur lukkedes ude og til sidst kun eksisterede som Sangen om Piletræet. Med Martin-Davis' fleksible kassescene var der faktisk mulighed for at bruge scenografien som en dramatisk medspiller af denne type, men chancen forspildes. Mest ærgerligt er det i korets serenade til Desdemona i 2. akt, der ifølge Verdis anvisninger skal synges uden for glasvæggen, mens Jago og Otello betragter det idylliske optrin indefra:

en kraftfuld metafor for den subtile måde, hvorpå Otellos blik på hustruen forvrænges af det tilsyneladende objektive og transparente glas, som Jago holder op for hans øjne. I Raabs iscenesættelse forlader Jago og Otello imidlertid scenen under serenaden, hvilket reducerer den til et dramatisk overflødigt genrestykke.

Den overfladiske brug af scenerummet havde nok været mindre påfaldende, hvis gestaltningen af de tre hovedkarakterer havde stået skarpere, men skønt den amerikanske tenor Raymond Very som Otello, den danske sopran Ann Petersen som Desdemona og den italienske baryton Lucio Gallo som Jago alle synger flot og utvivlsomt har meget at byde på som skuespillere, bliver deres tragedie aldrig rigtig vedkommende (se mere herom nedenfor). Det skal retfærdigvis nævnes, at Gallo den 15. november var trådt ind som erstatning for en sygmeldt John Lundgren, og det fremgår af interviewet med instruktøren i programmet, at netop opgøret med den traditionelle

fremstilling af Jago var tænkt som et vigtigt omdrejningspunkt i iscenesættelsen. Raab understreger, at Jago ikke er en mefistofelisk figur men tværtimod et moderne menneske qua sin kontante bramfrihed og uanfægtede selvfokusering, og derfor har hun valgt også at iføre ham moderne sort tøj i kontrast til de andres lyse renæssancekostumer. Hvad enten det skyldtes instruktøren eller Lucio Gallo – der spillede rollen ganske mefistofelisk – nåede dette opgør med traditionen dog aldrig rigtig ud over scenekanten. Det tilstræbt tidløse kostume ledte ikke tankerne hen på nutiden, men fik tværtimod Jago til at fremstå som en sjæleligt indtørret latinskolemeister, idet den sorte farve simpelthen kom til at signalere 'ond' i kontrasten til den uskyldige Desdemonas hvide kostume og den splittede Otellos hvide skjorte og sortstribede bukser. Her burde man nok have taget Boitos formaning i forordet til produktionsbogen mere til sig: "Den groveste og mest vulgære fejl, som en kunstner kan begå i forsøget på at fremstille denne karakter, er at spille ham som en slags menneskelig dæmon, at give ham et mefistofelisk spottende ansigtsudtryk og sataniske øjne. En sådan kunstner ville afsløre, at han hverken har forstået Shakespeare eller operaen, som omtales her. Hvert af Jagos ord kommer fra mennesket, fra det skurkagtige menneske, men fra mennesket." Boito fremhæver, at Jago hos Shakespeare er en flot fyr på otteogtyve, og at han "bør være smuk og synes jovial og åben og næsten godmodig. Alle tror, han er ærlig, undtagen hans kone, som kender ham grundigt. Hvis hans personlige charme og tilsyneladende ærlighed ikke var så tiltrækkende, ville han ikke kunne opnå den magt, som han gør ved sit bedrag."

Jeg mistænker forfladigelsen af Jagos karakter for at skyldes en uklar idé om, hvorfor han egentlig er moderne – for jeg anser det for hævet over tvivl, at Boito og Verdi også så ham som repræsentant for moderniteten. For Raab er det tilsyneladende moderne at være en kontant og egoistisk individualist, mens det

for Boito mere handlede om et blik på verden (jf. den ovenfor omtalte glasvæg). "Han ser det onde i mennesket og i sig selv", som Boito skrev, "det onde i naturen og hos Gud", hvilket finder udtryk i hans berømte Trosbekendelse:

"Jeg tror på en grusom Gud, der har skabt mig i sit billede, og som jeg påkalder i vrede. Jeg er født gemen af et kims eller et atoms gemenhed. Jeg er hårdhjertet, fordi jeg er menneske, og jeg føler urdyndet i mig. Ja, dette er min overbevisning! Ligesom den lille enke tror i gudshuset, tror jeg urokkeligt på, at det er min lod at udføre det onde, som jeg tænker, og som udgår fra mig. Jeg tror på, at hædersmanden er en ironisk komediant både udadtil og indadtil, og at alt i ham er løgn: gråden, kysset, blikket, opofrelsen og æren. Og jeg tror på, at mennesket fra vuggens kim til gravens orm er legetøj for en hensynsløs skæbne. Efter al denne forhånelse kommer Døden. Og derefter? – Døden er Intetheden. Himlen er en gammel skrøne."

Hvor stor forskel er der i virkeligheden mellem denne skepticisme og nutidens postmodernistiske og neoliberale relativisme, der også ser en logisk forbindelse mellem Guds og de 'store fortællingers' død på den ene side og kritisk antihumanisme på den anden? Den moderne nihilismes ansigt er ikke mefistofelisk, men ofte kultiveret og jovialt.

Falstaff

Mest velfungerende af de tre opsætninger er uden tvivl Peter Langdals *Falstaff*, og det er tankevækkende, at Langdal – der ellers først har kastet sig over opera sent i karrieren – går til Verdi med langt større musikalsk lydhørhed end en ren operainstruktør som Nicola Raab. F.eks. lader Raab Otello genkende det famøse lommetørklæde i Cassios hånd længe før genkendelsens chok skildres i musikken, hvilket gør hele scenen mærkeligt fad, men den slags indfald forfalder Langdal ikke til: den komiske gestik, som Verdi har indlejret i musikken, oversættes præcist og vittigt til scenesprog,

og alt i alt er det med til at få komedien op at boble. Jeg ville gerne have givet eksempler, men iscenesættelsen er syet så sømløst og upåfaldende sammen med musikken, at man dårligt nok tænker over det.

Dertil mærker man, at veteranen Langdal er en mere gedigen personinstruktør end sine to yngre kolleger, og navnlig de komiske figurer står skarpt, godt hjulpet af groteske kostumer og maskering. Den amerikanske baryton Donnie Ray Albert er underholdende og elskelig som den tykke ridder, f.eks. når han gør kur til Mrs. Ford i en dragt, der får ham til at ligne en krydsning mellem en marcipangris og et luftskib, mens Mathias Hedegaard og Sten Byriel er helt eminente som hans durkdrevne tjenere. Filtreret gennem den typisk langdalske cirkusæstetik er de blevet til et par klassiske klovne: Hedegaards slagfærdige og storgrinende Bardolph i kontrast til Byriels træge og åndsfraværende Pistol. Susanne Resmark er som altid festlig i en komisk rolle, denne gang som det gesjæftige livstykke Mrs. Quickly, men komediens mere seriøse figurer virker noget udvendige i denne opsætning og engagerer aldrig rigtigt, selvom Gisela Stille og Lucio Gallo som ægteparret Ford gør sig store anstrengelser og ikke spiller uden komisk timing. Det samme gælder de unge elskende, sunget af Sine Bundgaard og Peter Lodahl, men Bundgaards charmerende fremførelse af Fedronningens arie i sidste billede, omringet af et hold krølhårede nymfer, er dog et magisk øjeblik.

Forestillingen er aldrig kedelig – alting kører som smurt, og det er sjovt at se operaen taget for pålydende som en folkelig farce – men den er alligevel præget af en vis ubalance, og i sidste ende forbliver den på overfladen. Det er tydeligt, at instruktøren har forelsket sig i den komiske trio Falstaff-Bardolph-Pistol, men når alt kommer til alt, er *Falstaff* ikke bare en traditionel opera buffa, ligesom *Otello* ikke bare er et romantisk melodrama. Det er f.eks. værd at bemærke, at Verdi valgte at

besætte Falstaff med den franske baryton og karakterskuespiller Victor Maurel, som havde kreeret den tragiske titelrolle i Verdis reviderede *Simon Boccanegra* i 1881 og Jago i *Otello* i 1887, mens han besatte Ford med buffostjernen og stemmeforvandlingskunstneren Antonio Pini-Corsi – en slags operaens Robin Williams – til hvem Puccini tre år senere skrev den komiske rolle som musikeren Schaunard i *La bohème* (hvor han skulle imitere en engelsk lords affekterede stemme). Siden da har man traditionelt tænkt rollebesætningen omvendt, men Verdi havde naturligvis en pointe med at caste Ford med komikeren og Falstaff med karakterskuespilleren, sidstnævnte endda med samme sanger, som i mellemtiden var blevet identisk med Jago i den offentlige bevidsthed. Især når *Otello* og *Falstaff* spilles lige efter hinanden, bliver det tydeligt, at Falstaff er den komiske udgave af Jago, eller som Verdi fyndigt udtrykte det i et brev i 1890: "Falstaff er en slyngel, som gør alle mulige slemme ting, men på en morsom måde." Hvor den indbildte hanrej Fords omtalte jalousimonolog er en parodi på den ligeledes indbildte hanrej Otellos jalousiarie, er Falstaffs berømte afvisning af æren en parodi på Jagos nihilistiske 'trobekendelse'. "Den er et ord", svarer Falstaff på spørgsmålet om, hvad æren er, og fortsætter: "Hvad findes i dette ord? Der findes kun flygtig luft. En fin konstruktion! – Kan de døde føle æren? Nej. – Lever den kun blandt de levende? ... Heller ikke. For smigeren puster den op med urette, hovmodet korrupperer den, bagvaskelsen fordærver den, og jeg for min del vil ikke vide af den!"

Bag de historiserende og traditionelle overflader handler Verdis to sidste operaer om hele den vestlige civilisation og dens fremtid: i koncise opsummeringer af det nittende århundredes musik- og teaterkultur er de udsagn om en moderne verden præget af tvivl, skepsis og fandenivoldskhed, som peger lige ind i det tyvende århundrede. Det er op til os, om vi foretrækker tragediens Jago eller komediens

Falstaff, men deres masker sidder begge på modernitetens ansigt. Dette er store og vigtige historier, men ligesom Nicola Raab reducerer *Otello* til et privat trekantsdrama, reducerer Peter Langdal *Falstaff* til, at vi skal lade være med "at tage det hele så seriøst alt sammen", som han siger i interviewet i programmet: "Det er okay nogle gange at dumme sig." Dermed bekræftes holdningen om, at Verdis operaer blot er et sentimentalitetens cirkus.

Verdisangere

Som jeg lagde ud med at skrive, er karakter, konflikt og atmosfære i Verdis operaer først og fremmest noget, der gestaltes af stemmen. Dette gælder nok i mindre grad for *Falstaff* end for de to tragedier, måske fordi komedien er et ensembledrama med en vis vægt på slapstick og visuel figurfremstilling, men i *Otello* er det vigtigt, og i *Macbeth* – som er skrevet fyrré år tidligere til et romantisk teater, der var langt mere deklamatorisk end teatret i slutningen af 1800-tallet – er det altafgørende.

Ved uropførelsen i 1847 var Verdis *Macbeth* et avantgardeværk, der lancerede en helt ny måde at skrive, synge og opleve opera på. I et brev forklarede Verdi, at han ønskede Lady Macbeth fremstillet som "forvrænget og grim", og snarere end egentligt synge skulle hun deklamere med en stemme, der er "rå, halvkvalt og hul" og havde "noget djævelsk i sig". Operaens to vigtigste numre, ægteparrets duet efter mordet på Duncan og Lady Macbeths søvngængerscene, skulle begge "spilles og deklameres med en meget hul røst, sløret", og sopranen Marianna Barbieri-Nini forklarede senere, at Verdi ønskede duetten (som blev øvet 150 gange før uropførelsen) "talt snarere end sunget", mens hun i søvngængerscenen skulle efterligne en søvngængers måde at tale på, uden at bevæge læberne: "Med lukkede øjne, hele ansigtet stift som en maske". I 1865 tilføjede komponisten, at scenen skal synges "med en mørk stemme (hun er en døende kvinde)". Man kan se de vokale anvisninger som et bizart

aspekt af romantisk teater, eller man kan se dem som en essentiel del af det musikalske udtryk, der bliver dramatisk banalt, hvis de ignoreres.

Anne Margrethe Dahl, der sang partiet på Operaen, er det faste ensembles absolut bedste bud på en Lady Macbeth, og hun har utvivlsomt, hvad der skal til for at gøre rollen uafrystelig: hendes scenenærvær er præcist, hun har en skarp sans for figurtegning, og hendes sang er fuldstændigt underordnet det dramatiske udtryk uden at lefle for konventionelle skønhedsideal. Desværre får hun ikke megen hjælp fra de øvrige kunstnere: den uruguayanske baryton Dario Solari byder ikke på meget andet end et imponerende ydre og en smuk klang i Macbeths parti, og den semirealistiske modern dress-iscenesættelse virker som en spændetrøje for de ekspressive excesser, operaen faktisk kræver for at kunne fungere. Imod så hårde odds formår Dahl ikke at bære hele forestillingen. Dog er der i søvngængerscenen et øjeblik af brændende teatralisk nærvær, når hun henvender sine sidste ord i forestillingen direkte til publikum: "Lad os gå, Macbeth; lad ikke din bleghed afsløre dig."

I *Otello* fornemmer man, at sangere ikke kun er oppe imod instruktørers manglende musikalske sensibilitet for at kunne leve op til Verdis dramatiske krav, men også imod den såkaldt veristiske sangkonvention, der har domineret gennem det meste af 1900-tallet. I forlængelse af verismen – italiensk operas modstykke til den sceniske naturalisme – forstås 'udtryk' som total indlevelse i situationen, et stærkt accentueret foredrag og et drama, som grundlæggende er ekstramusikalsk, hvor Verdi i højere grad forstod 'udtryk' som figurtegning, en karakteristisk brug af vokalfarver og et drama, som grundlæggende formidles musikalsk. I 1886 skrev han til sin forlægger om Jago, at sangeren hverken må "synge eller (med få undtagelser) have stemmen. Hvis jeg for eksempel var en syngende skuespiller, ville jeg hviske det hele, *mezza voce*." I et brev året efter

satte han operaens tre hovedkarakterer over for hinanden: "Desdemona er en rolle, hvor tråden, den melodiske linje, aldrig ophører, fra den første tone til den sidste. Ligesom Jago blot deklamerer og hånler, og ligesom Otello – snart krigeren, snart den lidenskabelige elsker, snart nedbrudt til en tilstand af gemenhed – synger og råber, sådan vil Desdemona altid, altid synge." Boito understregede i sit forord til produktionsbogen, at Desdemona skal kunne "udtrykke enhver sorg og enhver glæde" med sin stemmeføring, mens både han og Verdi reagerede skarpt mod de nye og populære veristiske sopraner, der overaccentuerede rollens fraser i den lidenskabelige indlevelsels navn. Hovedudfordringen for enhver Desdemona er Sangen om Piletræet i sidste akt, hvor Verdi forventede, at sopranen synger med tre forskellige stemmer, som det blev noteret i produktionsbogen: 1) en stemme til Desdemona, der veksler mellem en "åndsfraværende men rolig" tone, når hun taler om sin fortid, og en mere nærværende tone, når hun afbryder sangen for at give Emilia en venlig ordre; 2) en stemme til Barbara, moderens kammerpige, når hun synger Sangen om Piletræet, og hvor hun "næsten imiterer det enkle, ukunstlede, rørende udtryk, pigen selv brugte, når hun sang de sorgfulde vers"; og 3) en stemme til omkvædet, "Piletræ, piletræ, piletræ", som er "et udbrud af usigelig sorg, der især appellerede til den unge Desdemonas fantasi; hun gentager det mekanisk, som en fjern stemme, som et ekko, der klinger i hendes ører igen efter alle disse år." Verdi understregede i en hel serie breve, at der her var tale om en svag og fremmed stemme, som hverken var Desdemonas eller Barbaras, og som skulle lyde som fra på stor afstand.

Det skal siges, at næsten ingen sopraner forsøger at følge disse anvisninger. Allerede et par år efter uopførelsen blev Desdemonas scene sunget på veristisk vis med én dramatisk indlevet stemme – hvilket forklarer Verdis gentagne formaninger – og personligt har jeg

kun hørt en eneste version af scenen, hvor der synges med tre stemmer. Det er lydoptagelsen fra den 65-årige Nellie Melbas afskedskoncert på Covent Garden i 1926: den eneste eksisterende optagelse med en sanger, som havde indstuderet partiet hos komponisten. Her forstår man også, hvad pointen er: på det psykologiske plan skaber alterneringen af de forskellige tonefald en tilbageholdt stemning af bange anelser, som fastholder intensiteten gennem den ti minutter lange og fuldstændigt handlingsforladte scene, og på det symbolske plan ophæves grænserne mellem fortid, nutid og fremtid, så vi forstår, at 4. akt ikke bare skildrer Desdemonas undergang, men at hun tager et helt verdensbillede med sig i døden, hvis holistiske nærvær står i kontrast til Jagos distancerede rationalisme. Deri består tragedien.

Ann Petersen synger smukt og fremstiller Desdemona med sødme og menneskelighed, men hendes scene i 4. akt synges traditionelt veristisk. Derved taber den intensitet, og figuren bliver sentimental snarere end tragisk. Det samme gælder i øvrigt Raymond Verrys *Otello*, der fuldstændigt savner den heroiske dimension, som er langt mere central for Verdis end for Shakespeares tragedie: i operaen er han legemliggørelsen af et samfunds og en epokes idealisme. Som Verdi understregede ved gentagne lejligheder, i direkte opposition mod samtidens realistiske smag, er hans karakterer 'typer', hvilket selvfølgelig kan være svært at acceptere for moderne instruktører med fødderne grundigt plantet i naturalismen/verismen. Det er meget muligt, at ulydigheden mod Verdis anvisninger er aktivt et valg, der afspejler Nicola Raabs erklærede beslutning om ikke at fremstille Desdemona som et idealiseret og objektiveret offer men som et stærkt og mere moderne subjekt. Her indrømmer hun – i lighed med Benedict Andrews – at have taget udgangspunkt i Shakespeare snarere end i Verdi, men ligesom i *Macbeth* fører den tilstræbte nuancering i sidste ende til en banalisering, og

man tvinges til at spørge, om den sentimentalt-realistiske opsætning virkelig gestalter et mere tidssvarende kvindesyn end Verdis tragisk-typiske dramaturgi? Her er det først afgørende at slå fast, at forskellen mellem det realistiske og det typiske ikke handler om forskellige kvindesyn men om forskellige slags teatralitet. Overværer man Ann Petersen fremføre Desdemonas Sang om Piletræet, røres vi i højere eller mindre grad af hendes figurs voldsomme fortvivlelse, men lytter man til Nellie Melbas version, suges man ind i hendes verden og ser den med hendes øjne, hører den med hendes ører. Det var netop den effekt, Verdi tilstræbte, ifølge produktionsbogen: "Den generelle linje må fremkalde det diffuse, triste og næsten magnetiske indtryk, som fødes af en forudelse om en ukendt men stor ulykke, og dette indtryk må skabes med en sådan kunstnerisk effekt, at det får publikum til at dele den forudelse, der trykker Desdemona, idet den altid forbliver inden for en passende grænse. Det er derfor nødvendigt, at en fuldkommen fremstilling fremmaner hendes sjæls forskellige stemninger og progressionen i hendes skiftende tanker." Det er tydeligt, at typiseringen af Desdemona ikke er ensbetydende med en objektivisering her, men tværtimod med en intens involvering i karakteren, og Raabs forsøg på at modernisere skikkelsen er derfor ramt ved siden af: faktisk er det i sentimentaliseringen af Desdemona, at hun for alvor bliver til et objekt. Dette kan nok røre hjertet, men det får os næppe til at reflektere over den verden, vi lever i. Også denne historie er blevet for lille.

Litteratur

David Rosen & Andrew Porter (red.): *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, W. W. Norton, New York 1984.

Hans Busch (red.): *Verdi's Otello and Simon Boccanegra (Revised Version) in Letters and Documents*, Clarendon Press, Oxford 1988.

Hans Busch (red.): *Verdi's Falstaff in Letters and Contemporary Reviews*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997.

Giuseppe Verdi: tre operaer efter Shakespeare.

Operaens Store Scene.

Scenografi: Ashley Martin-Davis.

Macbeth

Libretto: Francesco Maria Piave.

Musikalsk ledelse: Alexander Joel.

Iscenesættelse: Benedict Andrews.

Medvirkende: Dario Solari, Anne Margrethe Dahl, Arutjan Kotchinian, Michael Kristensen m. fl.

Otello

Libretto: Arrigo Boito.

Musikalsk ledelse: Pier Giorgio Morandi.

Iscenesættelse: Nicola Raab.

Medvirkende: Raymond Very, Ann Petersen, Lucio Gallo m. fl.

Falstaff

Libretto: Arrigo Boito.

Musikalsk ledelse: Leo Hussain.

Iscenesættelse: Peter Langdal.

Medvirkende: Donnie Ray Albert, Gisela Stille, Lucio Gallo, Sine Bundgaard, Peter Lodahl, Mathias Hedegaard, Sten Byriel, Susanne Resmark m. fl.

Magnus Tessing Schneider

Teater- og operaforsker, ph.d. på en afhandling om uopførelsen af Mozarts *Don Giovanni* og postdoc-stipendiat på forskningsprojektet *Performing Premodernity*, Stockholms Universitet. Han har iscenesat *Poppæas kroning* af Monteverdi på Københavns Musikteater i 2011 og instruerer *Daphne og Apollos kærligheder* af Cavalli på Hofteatret i februar 2014.
