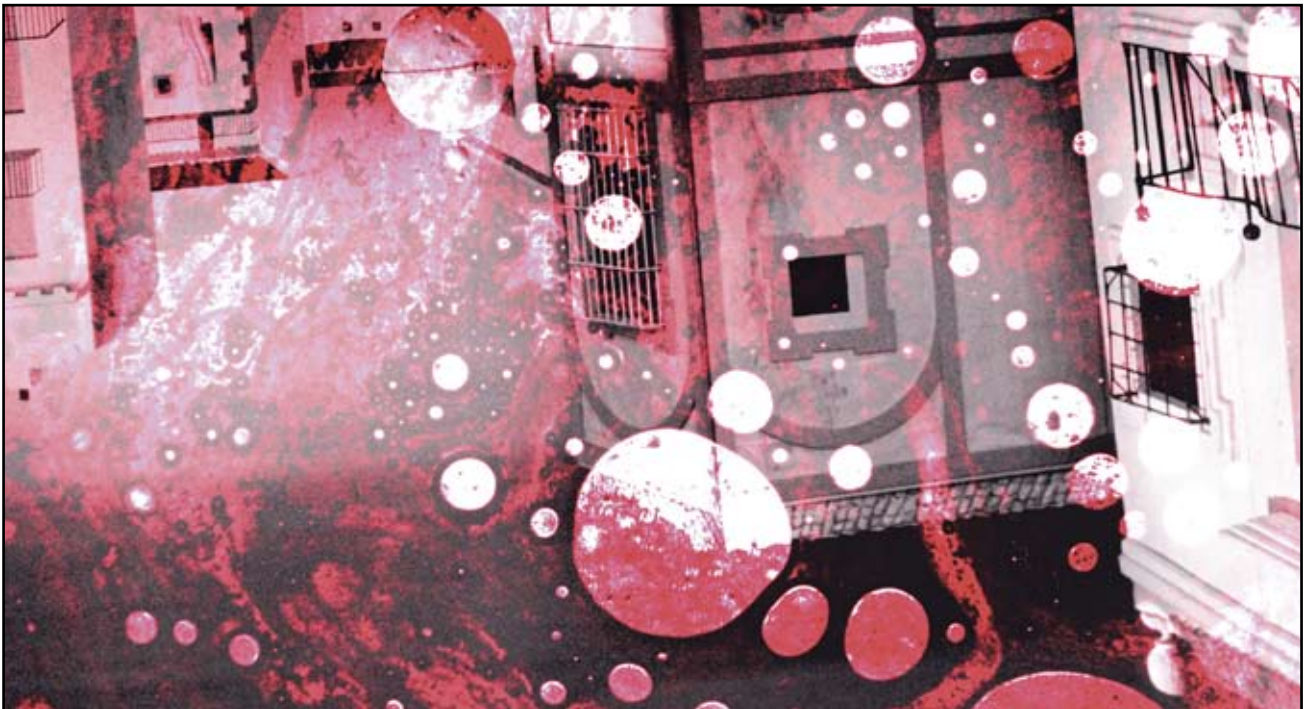




Studiehæfte

Det Kongelige Teater



Af Gioachino Rossini

Barberen vendt på hovedet Barberen

Indhold

Forord

Hvad handler <i>Barberen i Sevilla</i> om?	3
En ægte komedie	4
Hvorfor blev <i>Barberen i Sevilla</i> en fiasko?	5
Hvad handler <i>Barberen i Sevilla</i> egentlig om?	6
Hvem ejer <i>Barberen i Sevilla</i>?	7

Skolebilletter

Skolebilletter til 40 kr. kan bestilles til alle de spilledage, der er markeret som skoleforestillinger.
Se www.kglteater.dk for datoer.

Der skal bestilles min. 10 billetter for at opnå skolerabat.

Skolebilletter kan bestilles via formularen på www.kglteater.dk eller på tlf. 3369 6969.

Skolerabatten omfatter: Børnehaver, fritidshjem, SFO'er, folkeskoler, efterskoler, ungdomsskoler, gymnasier, HF-studier og handelsskoler (HHX og HG-studier).

U30

Ønsker I billetter til spilledage uden for de udvalgte skoleforestillinger, kan der bestilles U30-billetter.

U30-billetten giver 65% rabat på billetten i forhold til løssalgsprisen.

U30 kan bestilles af alle under 30 år.

For hver 10 bestilte U30-billetter kan der bestilles 1 lærerbillet.

U30-billetter kan bestilles fra 14. august 2006 via www.kglteater.dk, www.billetnet.dk eller tlf. 3369 6969, tlf. 7015 6565.

Forord

Dette materiale er målrettet gymnasieelever, men håbet er også, at det kan give inspiration til de ældste klasser i folkeskolen.

Hvad enten man som ung kommer ind i Det Kongelige Teater for første eller tiende gang, er det som regel en stor oplevelse. Det Kongelige Teater og Skoletjenesten har gennem flere år tilbudt åbne prøver for gymnasieklasser, og erfaringen er, at eleverne (selv de mest skeptiske) bliver grebet af denne særlige form for teater, hvor sang, skuespil, scenografi og musikken fra et symfoniorkester går op i en højere enhed.

Denne oplevelse er selvsagt individuel og værdifuld i sig selv, men det er også erfaringen, at en form for forberedelse giver eleverne bedre betingelser for at få udbytte af besøget i Det Kongelige Teater. Tanken med dette materiale er at stille skarpt på forestillingen fra forskellige vinkler, som hver især kan skabe grundlag for en diskussion både før og efter forestillingen, men det er også en god idé at sætte sig grundigere ind i handlingen, komponistens liv eller måske høre uddrag af operaen eller andre operaer af samme komponist, så øret er tunet ind på genren.

Der er bevidst ikke lagt analyser eller opgaver ind i materialet, og det er op til læreren at anvende materialet i undervisningen – eller blot bruge det som inspiration for eleverne.

Hvad handler *Barberen i Sevilla* om?

Handlingen i Rossinis *Barberen i Sevilla* er følgende: Den unge grev Almaviva har forelsket sig i Rosina, der bliver holdt i fangenskab af doktor Bartolo, der er hendes værge. Bartolo har planer om at gifte sig med Rosina, så Almaviva må bruge alle kneb for at komme i kontakt med Rosina. Hun for sin del er temmelig interesseret i den unge mand, som hun ikke kender og slet ikke ved er greve. Almaviva er ikke kendt i Sevilla, så han allierer sig med Figaro, der både er barber og budbringer mellem byens unge elskende. På sin side har doktor Bartolo den gamle musiklærer Basilio som sin allierede.

1. akt begynder med en serenade – en kærlighedssang – som Almaviva synger ved Rosinas vindue. Hun dukker først op i anden omgang og kaster et lille brev ned til ham, hvor hun opfordrer ham til at komme ind i huset. På Figaros råd klæder Almaviva sig ud som (fuld) soldat og påstår over for Bartolo, at han skal indkvarteres i dennes hus. Dette forehavende lykkes ikke helt efter planen, men Almaviva og Rosina når da at se hinanden, inden 1. akt slutter i tumult.

I 2. akt klæder Almaviva sig ud som musiklærer og er “vikar” for Basilio i sangundervisningen af Rosina – den finder sted, mens Bartolo bliver barberet af Figaro. Den “syge” Basilio dukker op og skaber forvirring, men Bartolos mistænksomhed er for længst vakt, og det lykkes ham at bilde Rosina ind, at den unge mand er sendebud for grev Almaviva, som blot vil bortføre hende. Forviklingerne er således på det højeste i slutningen af 2. akt, indtil greven åbenbarer sin rigtige identitet, og den ægte kærlighed sejrer. Bartolo bliver ikke helt snydt – han får Rosinas medgift, og det var måske også det, han i virkeligheden gik efter.



Palle Knudsen

En ægte komedie

Da *Barberen i Sevilla* blev opført første gang på Teatro Argentino i Rom i 1816, blev den en fiasko. Men det var ikke, fordi publikum syntes, handlingen var idiotisk – her spillede helt andre faktorer ind, som materialet her vil komme ind på senere. Nej, publikum elskede den slags komedier, hvor man undervejs ikke kunne finde hoved eller hale på begivenhederne, og hvor selve emnet kunne virke temmelig banalt, i forhold til at det var en opera, der involverede 8 sangsolister, kor, orkester, en hel masse scenografi, kulisser osv. og varede mere end to timer.

Egentlig kendte publikum godt handlingen i forvejen. Ikke fordi de kendte kilden til operaen – det var nemlig et skuespil af franskmændene Beaumarchais – men fordi Rossini og hans tekstforfatter Cesare Sterbini byggede deres version op omkring den gamle teaterform *commedia dell'arte*, som vi i dag kender bl.a. fra Tivolis pantomimeteater. Her er en af modellerne for en fortælling den, at Harlekin så gerne vil være sammen med Kolumbine, som bliver holdt "fanget" af en gammel mand, men med Pjerrots hjælp lykkes det til trods for både store og komiske forhindringer. *Commedia*

dell'arte var folkets teater og fandt vej ind i det etablerede operahus via små mellemspill i de store, alvorlige operaer – opera seria – som havde eksisteret siden barokken. Disse operaer var bestilt og opført af konger og fyrster, de var alenlange (og ofte vidunderligt smukke både at se og lytte til), og de havde et formål: at hylde kongen eller fyrsten.

Men der opstod også et behov for noget lettere og mere muntert, og der blev opført små vittige mellemaktsstykker, som kunne løfte stemningen selv hos fyrsten. Alt dette skete omkring 1700 og kulminerede i første omgang i Pergolesis enakter *La serva padrona* fra 1733, der var skrevet som pausestykke til en seriøs opera. I dag er kun den komiske opera kendt. Der var efterhånden dukket flere og flere offentlige operahuse op – dvs. operahuse, der levede af billetindtægterne og ikke af fyrstens penge – og det siger sig selv, at det nu i høj grad blev publikums smag, der bestemte, i hvilken retning stilen skulle bevæge sig. Og den bevægede sig mod de komiske operaer, som selv fyrsterne nu begyndte at bestille, hvilket nogle af Mozarts operaer er eksempler på.

Palle Knudsen, Bo Kristian Jensen, Signe Asmussen, Andrea Pelligrini, Guido Paevatalu og Bo Anker Hansen



Hvorfor blev *Barberen i Sevilla* en fiasko?

Gioachino Rossini (1792-1868) var en af de førende italienske komponister, og han førte an i udviklingen af den komiske opera – opera buffa – samtidig med at han komponerede seriøse operaer på livet løs. Han er i dag bedst kendt for sine komiske operaer som *Italienerinden i Algier* (1814), *Barberen i Sevilla* (1816) og *Rejsen til Reims* (1825), men han skrev også en række tragiske operaer (*Tancredi* (1813), *Otello* (1816), *La donna del lago* (1819) og *Semiramide* (1823)), og han var med til at sætte ny standard for, hvordan en opera, hvad enten den var komisk eller tragisk, skulle skrues sammen. For det var netop, hvad Rossini gjorde på sin egen geniale måde. Han skrev flere operaer om året efter samme recept – den såkaldte nummeropera, hvor arie (det er en solosang) følger arie i et fast mønster frem mod en finale i hver akt afbrudt af duetter, korstykker, danseindslag og recitativer. Især finalerne er blevet Rossinis varemærke, hvor intensiteten stiger bl.a. ved at skrue tempoet op mod en kulmination, der ender med et brag, og hvor alle deltager. Men den iørefaldende arie beherskede Rossini også: Publikum elskede at høre disse arier, og sangerne elskede at synge dem.

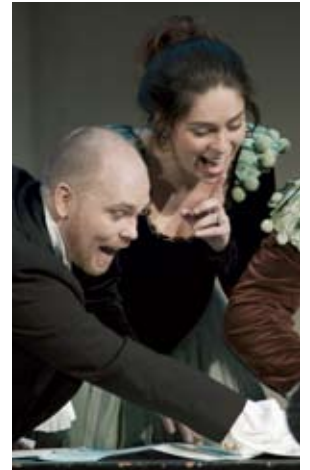
Italiensk opera var nemlig sangernes domæne. Den stjernedyrkelse, nutidens Pavarottier er udsat for, er vand ved siden af virakken om datidens prima donnaer (kvinder) eller prima uomoer (mænd). Sangerne havde en kolossal indflydelse på en operaproduktion. Komponisterne bævede, når de skulle skrive til dem – i hvert fald så længe komponisterne endnu var grønne og middelmådige – og var der problemer med en arie, så hev stjernesangeren blot en anden op af kufferten og sang den i stedet. Begrebet “kuffert-ariet” levede i bedste velgående, og man skulle være på niveau med en Rossini (eller kolleger som Bellini, Donizetti eller Verdi) for at komme den slags nykker til livs.

Ethvert italiensk operahus var en sand rotterede for jalousi, intriger og drabelige magtkampe. Midt i det hele stod husets direktør eller impresario, der havde ansvaret for det kunstneriske produkt og for økonomien. Publikum, der tilhørte den rige

del af borgerskabet, lagde penge i kassen for at have deres egen loge – et aflukket rum med udsigt til scenen – og her kunne de holde selskab under forestillingen med bl.a. egen medbragt mad, kok og køkken. Det kunne man ikke på parterre – på gulvet.

Impresarioen skulle behage mange mennesker. Han skulle sørge for nye operaer til hver sæson, og det gjaldt ikke mindst karnevalssæsonen, der var årstidens vigtigste. Her skulle det bugne af uropførelser af operaer, der ofte var blevet til på rekordtid og krævede, at der blev truffet hurtige beslutninger, og alle aktørerne var til stede fra komponist, librettist (tekstforfatter) til dirigent og sanger. Resultatet svingede i kvalitet fra mesterværker til gulvaffald.

Barberen i Sevilla hører selvfølgelig ikke til gulvaffaldet, men den kun 23-årige Rossini var netop ansat i et fornemt operahus i Napoli, da han fik en bestilling fra Teatro Argentino i Rom på en komisk opera. Han havde nok at gøre i Napoli, så *Barberen* blev efter sigende komponeret på 13 dage. Prøvearbejdet blev hastet igennem, sangerne var dårligt forberedte, og dertil kom, at en anden berømt komponist, Paisello, havde skrevet en opera over samme emne, og den konservative del af publikum foretrak Paisello frem for Rossini. Operahusene rivaliserede indbyrdes, de hyrede såkaldte klakører, der klappede som vilde af husets egne forestillinger og fik som opgave at buhe og skabe ballade hos de andre. Som prikken over i'et blev premieren forfulgt af uheld, så forestillingen til sidst måtte stoppes. Det forhindrede dog ikke Rossini i at tro på operaen, men han skrev lidt om på operaen hist og her og satte en anden ouverture ind, som han havde brugt tidligere. Herefter gik *Barberen* sin sejrsgang over alverdens operascener – i dag hører den til blandt de allermost spillede og populære.



Andrea Pelligrini, Bo Kristian Jensen og Palle Knudsen

Hvad handler *Barberen i Sevilla* egentlig om?

I dag kan vi godt gennemskue, at *Barberen i Sevilla* ikke byder på dybe sandheder om livet og døden – ja, ikke engang om kærligheden. Den handler om to unge mennesker, der elsker hinanden, men de kan ikke få hinanden, fordi en ældre mand stiller sig i vejen. Den handler også om en greve, der kan få, hvad han vil have, men som ikke bruger sin status over for sin elskede Rosina – hun skal elske ham, som han er. Eller den handler om en barber, der er snedig og kan spille op til både adel og borgerskab. Stykket stammer fra en samling af skuespil af Pierre-Augustin Beaumarchais (1732-99), der altså levede under Den Franske Revolution, og som i sine skuespil drillede konge og adel.

Man har altid diskuteret, hvor revolutionær Beaumarchais egentlig var, men det er en kendsgerning, at han også skrev det skuespil, der dannede grundlaget for Mozarts opera *Figaros bryllup* fra 1786, som egentlig er fortsættelsen af *Barberen i Sevilla*. Her er greven gift med Rosina, men er begyndt at jage nye damer, deriblandt Susanna, som Figaro (der nu er blevet tjener for greven) skal giftes med. Intrigen går ud på at gøre grin med greven, sørge for at Susanna og Figaro får hinanden, og at den ulykkelige Rosina (grevinden) kan få sin hævn. Plottet i *Figaros bryllup* er helt bestemt mere revolutionært. Tjenerne er de kloge og et langt stykke ad vejen også mere moralske end herskabet. Der bliver byttet om på magtforholdene, hvilket Mozarts musik illustrerer flere steder.

Rossini kendte *Figaros bryllup*, men han har valgt den muntre vinkel på emnet. Alligevel kan man godt se lidt nærmere på hovedpersonerne og deres udvikling – måske har det trods alt påvirket Rossini. Greven viser sig at være en troløs skørtejæger, Rosina en uskyldsren engel og Figaro et handlingsmenneske. Lytter man til Rossinis musik, og sætter man sig godt ind i den, så er der noget i *Barberen i Sevilla*, der peger i denne retning. De tre hovedpersoner er ikke det rene pjat, men afspejler hver især de forskellige sider, et menneske består af. Grevens romantiske serenade i begyndelsen af operaen fortæller om et poetisk menneske, Figaros sang om sig selv som tjeneren, der farer rundt i byen og ved alting, er et billede på intrigemageren, mens Rosinas skønne kavatine (en form for arie)



i 1. akt illustrerer, hvor både fræk og dydig hun kan være – på én gang!

Guido Paevatalu og Palle Knudsen

Det er i musikken, hemmeligheden til det eviggyldige i *Barberen i Sevilla* ligger. Den er vittig, vanvittig, overstadig, indsmigrende, uforudsigelig, medrivende, henrivende, perlende og så videre, men den gemmer også på et dydborende kendskab til den menneskelige natur – og heri ligger aktualiteten: Under al tant og fjas kan vi genkende sider af os selv i de forskellige figurer ført frem af en musik, der både har overflade og dybde.

Det er min tolkning af *Barberen i Sevilla*. Den bygger på flere års kendskab til opera og mange opførelser af netop denne opera samt selvfølgelig til tiden, da operaen blev skabt. Men det er kun én tolkning eller oplevelse af operaen. Når I kommer ind på Det Kongelige Teater og ser Kasper Bech Holtens iscenesættelse af *Barberen i Sevilla*, får I måske noget helt andet ud af den historie. Der er nemlig ikke én rigtig tolkning eller forståelse af et værk – jeres tæller også, sådan som I er publikum i dag og er med til at påvirke, hvad der skal ske på scenen. *Barberen i Sevilla* er nemlig ikke længere Rossinis ejendom – den fralagde han sig faktisk allerede den dag, operaen havde premiere.

Hvem ejer *Barberen i Sevilla*?

I det øjeblik, Rossini slap sit værk og lod det opføre på operascenen, slap han også kontrollen med, hvordan det blev behandlet. Rossini og de andre operakomponister på den tid kæmpede en hård kamp med dirigenter, sangere, forlæggere, impresarier, kritikere osv. for at holde fast på de idéer, de havde med deres operaer. Men det var næsten umuligt. Man ændrede på *Barberen*, hvor den kom frem – eller man opførte den måske på en måde, som Rossini ikke havde forestillet sig.

Det var Rossini ikke ene om. Hver gang et værk af en eller anden art bliver opført (en opera, et skuespil, en symfoni, en strygekvartet), så sker det uden for komponistens eller forfatterens kontrol. Nogle instruktører, dirigenter, sangere, skuespillere og musikere forsøger at genskabe det originale værk så godt, det er muligt, mens andre tager sig friheder og siger, at de jo ikke lever på f.eks. Rossinis tid, og at deres udgave må afspejle nutiden. Den diskussion er vigtig, hver gang man sætter et skuespil eller en opera op. Den er med til at holde scenekunsten i live, så den ikke bliver til et museum.

Det samme gør sig gældende i Det Kongelige Teaters opsætning af *Barberen i Sevilla*, som egentlig stammer tilbage fra 1979, hvor den blev sat i scene af Holger Boland. Denne gamle opsætning i Bolands egen oversættelse blev lidt af et klenodie på Det Kongelige Teater og hører absolut til den slags, hvor instruktøren er så respektfuld over for komponisten som muligt. Ældre teatergængere kender Holger Bolands opsætning ud og ind, den er elsket og har givet mulighed for en række sangere til at brillere i de forskellige roller – bl.a. Guido Paevatalu som Figaro.

I 2003 tog Kasper Bech Holten sammen med John Laursen fat på denne opsætning og vendte med kærlig hånd vrangen ud på den. Det er denne opsætning, der stadig er aktuel. Kasper Bech Holten er internationalt respekteret som instruktør, han er operachef på Det Kongelige Teater og kendt for sine ofte spektakulære, nytolkende udgaver af klassikerne – det gælder ikke mindst Wagners *Nibelungens ring* – og han hører til den unge generation af instruktører, der afprøver grænser. “Græsset må godt betrædes” er et slags motto for Kasper Bech



Holten og fortæller noget om hans respekt for traditionen.

Den nye udgave af *Barberen i Sevilla* vender tingene på hovedet – eller rettere: bygger Holger Bolands opsætning op på en ny måde. Det sker i bogstavelig forstand ved, at et hold sangere og en dirigent mødes på scenen, finder partituret og herfra skaber forestillingen ved at klæde sig ud på scenen, flytte rundt på kulisserne og undervejs kommentere hinandens påfund. Kasper Bech Holten og John Laursen skaber så at sige en opera i operaen – og forholder sig respektfuldt drillende til det gamle forlæg. Og for kendere af Bolands opsætning er det f.eks. morsomt at se, hvordan Guido Paevatalu nu er blevet ældre og derfor skal synge Bartolo, hvilket bestemt ikke passer ham.

Det gamle og et nyt publikum vil more sig over forskellige ting, og det er selve essensen af denne opsætning: Der er ikke *den* rigtige tolkning endsige oplevelse af *Barberen i Sevilla*. Vi kommer med forskellig bagage og ser og lytter på hver vores måde. Det egentlige ejerskab af *Barberen i Sevilla* ligger derfor hos os, når vi sidder i mørket, og de første toner af ouverturen bliver slået an.

Signe Asmussen og Palle Knudsen



Det Kongelige Teater

© Det Kongelige Teater og Musikken i Skoletjenesten 2006.
Scenograf og kostumer: Helge Refn.
Iscenesættelse: Kasper Bech Holten og John Laursen.
Dirigent: T. Søndergård.
Tekst: Steen Chr. Steensen/
Skoletjenesten.
Foto: © Det Kongelige Teater.
Fotograf: Martin Mydtskov Rønne.
Forsidefoto: Det Kongelige Teater.
Layout: Skoletjenesten.

 **Skoletjenesten**