

Vägen till Bel Canto

Om min omskolning till Chiaroscuro

Katarina Pilotti

SKRIFTSERIE UPPSATS, 2009:2

Musikvetenskap med Konstnärlig Inriktning

D-uppsatser vid Musikhögskolan, Örebro Universitet

Abstract

I am a practising classical soprano. After more than 20 years of professional singing, I re-trained my voice according to principles of the old Italian school of singing. In this essay, I examine the origins and principles of *bel canto*, with special focus on *appoggio* and *chiaroscuro*, two key ingredients in the *bel canto* tradition. I explore the relationship between science and the craft of singing, and what modern voice science has to say about the efficiency and health aspects of this technique. I also describe the profound effect it has had on me as an artist.

Keywords: bel canto, chiaroscuro, appoggio, singing, opera, vocology, vocal health, vocal efficiency

Abstract (svenska)

Jag är en yrkesverksam klassisk sopran. Efter att ha sjungit professionellt i mer än 20 år, omskolade jag min röst i enlighet med principer från den gamla italienska sångtraditionen. I denna uppsats undersöker jag *bel cantons* ursprung och principer, med speciellt fokus på *appoggio* och *chiaroscuro*, två huvudingredienser i *bel canto*-traditionen. Jag belyser förhållandet mellan vetenskapen och sången som hantverk, och vad den moderna vetenskapen har att säga om effektivitets- och hälsoaspekterna på denna sångteknik. Jag beskriver också den djupgående effekt omskolningen haft på mig som artist.

Sökord: bel canto, chiaroscuro, appoggio, sång, opera, sångvetenskap, rösthälsa

Förord

Jag vill först och främst tacka Bengt Nordfors för att ha tagit mig med på denna resa.

Jag vill tacka Ingela Tägil som i egenskap av min handledare gett mig sin tid och hjälp att bringa ordning och reda i uppsatsen.

Ett varmt tack till Lena Johnson som ackompanjerade mig i Bellinarian (se bilaga).

Tack alla mina kurskompisar som med sin entusiasm inspirerat mig i våra livliga diskussioner hela året. Tack professorer Christer Bouij och Gunnar Ternhag för att ni vidgat mina vyer.

Sist men inte minst ett tack till min man Ulf Wiger som med sina forskaregenskaper, tålmod och entusiasm grävt fram litteratur och stöttat mig i processen.

Bilaga

Den bilagda CD:n som visar på tonkvaliteten *chiaroscuro* utförd av James Stark, Bengt Nordfors och Katarina Pilotti samt utdrag ur en *bel canto*-aria, motsvarande notexempel som visar *portamento del voce* och *messa di voce*, samt arian i sin helhet.

Spår på CD-skivan:

Elviras scen och aria: Qui la voce sua soave (akt 2) ur *I Puritani* av Vincenzo Bellini. **Katarina Pilotti**, sopran & **Lena Johnson**, piano.

Utdrag som demonstrerar portamento. **Katarina Pilotti**.

Utdrag som demonstrerar *messa di voce*. **Katarina Pilotti**.

Fördjupning på vokalen 'i'. **Katarina Pilotti**.

Övergång, ljus-*chiaroscuro*-ljus på 'i'. **Bengt Nordfors**.

Övergång, ljus-*chiaroscuro*-ljus på 'o'. **Bengt Nordfors**.

Övergång, ljus-*chiaroscuro*-ljus på 'a'. **Bengt Nordfors**.

Skala på vokalen 'i', ljus röst. **James Stark**.

Skala på vokalen 'i', dunkel röst. **James Stark**.

Skala på vokalen 'i', *chiaroscuro*-röst. **James Stark**.

Materialet finns också tillgängligt på mp3-format:

<http://www.katarina-pilotti.com/mp3/2009/d-uppsats-demo/>

Innehåll

1 INLEDNING	1
Avgränsning.....	3
Syfte	3
Problemområde och frågeställning.....	3
Metod	3
Litteraturpresentation och Källor.....	6
2 BEL CANTO-SÅNGENS BAKGRUND	7
Sent 1500-tal och 1600-tal.....	7
1700-tal	8
1800-tal	9
Lampertiskolan	9
Garciaskolan	11
Stridigheter mellan skolorna.....	13
Tidigt 1900-tal	14
Sent 1900-tal - idag	15
3 TOLKNINGAR AV BEGREPPET BEL CANTO	17
4 TVÅ CENTRALA TERMER.....	20
Appoggio	20
Appoggio enligt Nordfors	23
Artistisk tillämpning	23
Kroppshållning.....	23
Kroppshållning enligt Nordfors.....	24
Artistisk tillämpning	25

Chiaroscuro	25
Sångformanten	27
Spektrumanalys	29
Nasalitet	32
Chiaroscuro enligt Nordfors	33
Artistisk tillämpning	33
Tonansats	34
Tonansats enligt Nordfors	35
Artistisk tillämpning	36
Legato och Portamento	36
Messa di Voce	37
Mezza voce	38
5 UNDERSÖKNING	39
Hur har min röst förändrats?	39
Hur övade jag förr?	41
Hur övar jag idag?	42
Hälsaspekt	45
Sång och forskning.....	48
6 DISKUSSION.....	51
7 REFERENSER.....	53
Litteratur	53
Online-referenser.	55

1 Inledning

På senare år har jag kommit att intressera mig för vad *bel canto*-sång har för innebörd. Jag är klassisk sopran som har en lång utbildning i bagaget: solist-diplom- och operautbildning i både Stockholm och London. Tillsammans har jag 10 års utbildning samt 25 års erfarenhet av att vara yrkesverksam sångerska. En av mina styrkor är att jag alltid har haft fallenhet för koloraturer – snabba löpningar – och jag har också alltid varit väl förtrogen med alla knep för att indikera känsla och uttryck. Problemet var att jag länge ansåg att jag inte kom åt det stora och djupa uttryck som jag visste fanns inom mig utan att göra våld på min röst. Jag har ända från början varit en flitigt engagerad sopran, men täta engagemang under studietiden i Stockholm ledde ibland till heshet och trakit, något som senare studier i London avhjälpte. Kärleken till sången drev mig vidare, men till slut försvann motivationen. Glädjen över att sjunga fanns inte längre kvar utan hade bytts ut mot en känsla av prestation. Jag var på väg att ge upp och sluta sjunga professionellt när jag fick hjälp av sångkollegan Bengt Nordfors (1957-) som sedan tidigare också är god vän till mig. Han hade då tagit sig an min mans tenorröst. Eftersom jag hörde en tydlig förbättring i min mans röst, bestämde jag mig för att prova att ta en lektion för Nordfors jag också. Nordfors teknik bygger på *bel canto*-traditionen och den tar lång tid att lära sig. Jag började en omläggning av min sångteknik med hans hjälp och kände genast en dramatisk skillnad. Nu, år 2009, är jag inne på mitt femte år med Nordfors som sånglärare.

Mer och mer tycks det som om dagens sångare är upptagna av produktion av förutbestämda ljud, ofta tagna från en inspelning – även den tillrättalagd för att så mycket som möjligt likna ett generellt accepterat, internationellt, oförargligt, lättinspelat ljud – snarare än att tillåta ljudet av rösten att vara resultatet av kroppens reaktion på den inre processen av känslor, fantasi och högre mänskliga värden. Man försöker sig på justeringar och 'förbättringar' på rent mekanisk nivå, snarare än att arbeta med fantasi, inlevelse och intention. På vägen förloras individualiteten och spontaniteten, och den direkta kontakten mellan det musikaliska ljudet och mänsklig erfarenhet – någonting så unikt för sången så som den har utvecklats i vår kultur – är därmed bruten.

(Hemsley 1998 s 22)

Jag har sedan några år tillbaka börjat leta inspelningar på Internet. Där kan man lyssna till en mängd olika sorts musik och sångare från långt tillbaka i tiden och i nutid. Där hittade jag videoklipp med Maria Callas, Franco Corelli, Carlo Bergonzi, en ung Pavarotti m.m., och det som slog mig, var att de berörde mig i hela kroppen trots 'gammal' ljudteknik, medan jag hör så många sångare idag, även av hög klass, som inte berör...

För mig bygger 'god sång' på en teknik som gör det möjligt att uttrycka mig och kommunicera fullt ut med min sång. Nordfors presenterade en sångteknik som är både kraftfull och hälsosam och han menar att eftersom den är hälsosam så är den också hållbar och fräsch långt upp i åren. Det finns idag en relativt utbredd uppfattning om att man kan bli en framgångsrik sångerska/sångare utan större ansträngning: man 'har det' – ett sångideal där det i mitt tycke inte krävs mycket av vare sig sångare eller lyssnare. Mikrofonens inträde kan vara en bidragande orsak till att det finns sångare som sjunger – som jag skulle vilja uttrycka det – 'utan kropp'. Om man inte betraktar sång som en rent fysisk aktivitet så missar man en grundläggande aspekt på sång. Är man sångare som sjunger på en hög professionell nivå, är graden av muskelkontroll jämförbar med dansares och elitidrottares (Sandgren 2005 s 68).

Whatever you do, don't seek some quick fix. In the words of Beverly Sills: "There are no shortcuts to any place worth going"¹.

Klassisk sång bygger på en kunskap som förts vidare genom århundraden från mästare till lärling. Det är ett gediget arbete att lära sig detta hantverk. Musiken bär ett meddelande som kan vara lämnat för flera hundra år sedan, och vi musiker tolkar och levandegör det via vår kunskap och de erfarenheter som kunskapen har genererat. Jag vill i denna uppsats, delvis med min egen erfarenhet som utgångspunkt, belysa vilket värde de urgamla principerna kan ha för praktiserande sångare idag.

Jag utger mig inte för att vara vare sig forskare eller sångpedagog. Mitt perspektiv är den utövande sångerskans. Jag har sjungit professionellt i 25 år varav jag de sista 4 åren har arbetat med att byta teknik. Jag har erfarenheter av att ha skolat om rösten och fördjupat min teknik. Därför ser jag ur två perspektiv på sångteknik och dess utvecklingsmöjligheter. Det är min förhoppning att jag i

¹ Ett ofta använt citat från Beverly Sills (1929-2007), här taget från ett inlägg på Internet av sångaren och pedagogen Jean-Ronald Lafond. Från 7 års ålder var Sills elev till Estelle Liebling (1880-1970), som i sin tur var elev till Mathilde Marchesi (1821-1913). Sills berättar att hon senare förstått att basen i Lieblings teknik var andningskontroll (Hines 1982/1984 s 303, 308).

denna uppsats ska kunna belysa hur man idag kan använda principer som jag menar härrör från en gammal italiensk sångteknik.

Avgränsning

Detta är en uppsats med konstnärlig inriktning. Jag har valt att koncentrera mig på två begrepp, *chiaroscuro* och *appoggio*, som jag menar är centrala för klangidealet inom *bel canto*-traditionen. Utifrån detta perspektiv gör jag en historisk tillbakablick för att spåra begreppens ursprung och sammanhang.

Syfte

Med vetenskapliga verktyg och rön kommer jag i den här uppsatsen att belysa och klargöra vissa principer med rötter i den italienska *bel canto*-traditionen, principer som kommit att få stor positiv betydelse i mitt sätt att sjunga idag. Utifrån min erfarenhet av att ha omskolat mig från en 'modern' sångteknik till en teknik baserad på dessa principer, vill jag ge en historisk bakgrund och en förankring i sångvetenskap idag. Jag kommer också redogöra för hur denna omskolning har förändrat mitt förhållningssätt till sången. Min förhoppning är att inspirera och redogöra för hur denna gamla teknik kan användas idag.

Jag skriver utifrån den resa jag gjort i tanke och kropp. Som sångerska är jag mitt instrument och ligger därför intuitivt och emotionellt närmare det jag studerar än vad som kanske är vanligt inom traditionell forskning. Jag inser att detta är både en styrka och en utmaning. Jag har valt att ta med anekdoter och färgstarka citat, för att skapa atmosfär. Min ambition är att inta en respektfull attityd till sångtraditionen.

Problemområde och frågeställning

Det som drev mig in i denna process var längtan efter ett djupt och rikt uttryck i min sång. Att vara begränsad till att bara sjunga vackra toner var i slutändan så frustrerande att jag övervägde att sluta sjunga professionellt. Den djupgående förändring som omskolningen innebar väckte min nyfikenhet att börja utforska historien och traditionen bakom detta sångsätt. Kunde jag finna belägg för min intuition att *bel canto*-traditionen är relevant även idag? I mitt sökande fann jag oväntat stöd i den moderna sångvetenskapen, därmed växte min frågeställning: Kan en fördjupning i historiska studier och naturvetenskapliga rön leda till ett djupare och starkare konstnärligt uttryck? Och hur kan vi utövande sångare bidra?

Metod

Som metod har jag valt hermeneutik. Min uppsats handlar om att tolka och hermeneutik innebär just tolkning. Jag utgår från Per-Johan Ödmans bok, *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik* (Ödman 2001). Tolkning har en klargörande funktion, dess avhandlande, argumenterande och

diskursiva aspekt (Ödman 2001 s 74). Att tolka innebär att frilägga och tilldela betydelser. Betydelsen ligger inte fix och färdig utan innebär en subjektiv akt, som alltid görs från en viss aspekt.

Tolkandet skall grundas på kunskap och tidigare erfarenheter av det vi tolkar. Vi upptäcker att det som tolkas kan ses från olika aspekter. Aspektmedvetandet är en förutsättning för att vårt tolkande ska bli mer fördomsfritt (ibid s 71). Gadamer menade i *Wahrheit und Methode* (1972) att inställningen till det vi ska tolka bör ha karaktär av en fråga "Är detta så eller så?" (Gadamer 1972 s 344). Inställning till frågan bör känneteckna allt frågande: "För att fråga måste man vilja veta, det vill säga, veta att man inte vet" (Ödman 2001 s 105). När vi börjar tolka innebär det för det första att vi måste inse vår kunskapsbrist och att vi genom våra frågor riskerar att bli förändrade av det svar materialet ger. Risktagandet är en förutsättning för att materialet ska kunna 'tala sitt eget språk'. För det andra gäller det att finna de frågor materialet ställer till oss. Frågor kan vara klumpiga i början, men de ger riktning i sökandet, som sedan kan ändra kurs i och med nya aspekter framträder. Den vaga föreställningen om helheten i inledningsskedet genomgår en successiv förändring. I och med att de enskilda delarna kan ges en allt tydligare innebörd, klarnar helhetsbilden (Ödman 2001 s 106). Det kan liknas vid att lägga ett pussel. Vi går från del till helhet och från helhet till del. Aristoteles menade att en av tolkningens väsentligaste funktioner var: den att förmedla kunskap som gör det möjligt att förstå en tidigare ofattbar verklighet (ibid s 75).

Det är samtidigt viktigt att vara på sin vakt, så man inte hamnar i *subjektivism*. Inte minst när man är emotionellt engagerad i frågan, finns risken att man tolkar materialet utifrån det man vill att det skall visa, och därmed bortser från saker som skulle kunna falsifiera den tolkning som tycks växa fram. Här gäller det att vara observant på skillnaderna mellan preliminär tolkning och vad som faktiskt händer med särskild uppmärksamhet (ibid s 63-64). Den verklighet jag utgår ifrån är min långa och gedigna erfarenhet som sångerska, och inte minst min omskolning av rösten.

En del av mina utgångspunkter bygger på en naturvetenskaplig forskning. Naturvetenskapligt skolade forskare studerar sångrösten utifrån laboratorieexperiment, och använder sig av verktyg som spektrumanalys, höghastighetsfilmning, röntgen, tryckmätare m.m. Några företrädare för denna metod är Sundberg, Titze och Miller. Den naturvetenskapliga sångforskningen närmar sig idealet om 'god sång' utifrån det som kan bevisas ur ett sådant perspektiv, med stor respekt för att många av sångröstens hemligheter ännu återstår att förklara.

Dessa forskare, inte minst Sundberg, verkar för att skapa ett konkret gemensamt språk, där forskare, sångare och sångpedagoger kan mötas².

Den kritiska metoden är att söka ett närmande mellan historiska och naturvetenskapliga sätt att se på god sång – det vill säga att extrapolera bakåt i tiden vår nuvarande förståelse av de fysiska, aerodynamiska och akustiska aspekterna i sången som medel att på nytt tolka historisk röstpraxis. Musikforskaren Carl Dahlhaus definierade historia som 'memory made scientific' [...]; musikforskar-kollegan Leo Treitler sade att "understanding takes place in the fusion of the horizons of present and past" [...].

(Stark 1999 Preface)

Idag vet vi t.ex. att tonalstringen bygger på stämbandets vibration. För några sekler sedan var detta inte alls självklart – eller ens framfört som en möjlig förklaring. Detta upptäcktes först 1741 av Antoine Ferrein (1693-1769), och började då ersätta en teori som Galen (130-200), läkare till romerska kejsare och gladiatorer, lade fram på 100-talet (Duey 1951 s 14, 17). En intressant aspekt av sångforskningen blir då att vissa av de principer som gällde för länge sedan, visar sig stämma med modern naturvetenskaplig forskning, något som visar hur långt intuitiv kunskap kan nå.

Utmaningen att förena olika betraktelsesätt är inte endast vetenskapsfilosofisk, utan även typisk för sångerskans vardag: sången skall vara vacker och uttrycksfull (subjektivt), men även rent konkret effektiv i den meningen att den hörs tydligt. Rösten bör dessutom inte tröttnas under föreställningens gång och skall hålla i årtionden.

² Diskussion med Johan Sundberg i samband med kursen 'Sångröstens funktion' (KTH DT 211 V, 2007). Stark ger också uttryck för detta i sitt öppningsanförande 2002 (se sid 38). Se även t.ex. artikel om Sundberg <http://www.fotnoten.net/default.asp?ArticleID=221573&ArticleOutputTemplateID=88&ArticleStatID=2&CategoryID=3788&FreeText=kulning>

Litteraturpresentation och Källor

Den litteratur som jag använt är främst James Starks (1938-) bok *Bel Canto, A History of Vocal Pedagogy* (1999), som behandlar *bel cantos* historia och även lägger stor vikt vid att reda ut begrepp och argumentera för vad som förenar (de olika teknikerna) samt argumenterar för hur *bel canto* kan användas idag. Richard Millers (1926-2009) bok, *National Schools of Singing* (2002) där han mycket ingående granskar engelska, franska, tyska och italienska sångtekniker, dess utveckling och inflytande på dagens internationella skola. Juvas Marianne Liljas (1956-) avhandling, ”*Vad månne det blifva af dessa barnen?*” (2007), som ger en bra översikt över *bel canto*-historiken och de olika skolorna – inte minst den svenska. Sedan har jag intervjuat min sångcoach Bengt Nordfors samt fört en dagbok över hur jag själv tillägnar mig tekniken i arbetet med en *bel canto*-aria. Det empiriska materialet jämför jag med vad litteraturens författare och Nordfors anser, för att komma fram till hur jag tillägnar mig tekniken samt applicerar den på min egen sång.

2 Bel canto-sångens bakgrund

Sent 1500-tal och 1600-tal

Under slutet av 1500-talet började solosången ta form i och med virtuosa sångare som uppkom ur körerna och den polyfona sångens ställning försvagades. Gulio Caccini (1551-1618), själv en berömd sångare och kompositör, kom 1602 ut med *Le nuove musiche* – en solosångsbok där han beskrev sångtekniskt hur hans solosånger skulle framföras och beskrev röstkvalitet på ett tydligare sätt – tidigare beskrivningar hade varit vaga och mer subjektiva såsom 'älskvärd, klar, mjuk' eller 'smakfull' röst. Caccini menade att man skulle sjunga med 'en full och naturlig röst' (*voce piena e naturale*, eller bröströst) och undvika falsettröst (*le voci finte*). Han tyckte man skulle transponera solosångerna så att det kom i ett komfortabelt läge för bröströsten, som han föredrog framför falsettrösten med sin oförmåga att skapa kontrast mellan starkt och svagt och sin luftighet i tonen. Man skulle sjunga utan att begränsa sig och anpassa sig till andra. Lodovico Zacconi (1555-1627) även han sångare och kompositör (*maestro di capella*) i Venedig, redogjorde i sin avhandling *Prattica di musica* (1592) för olika typer av röstkvalitet. Han delade Caccinis preferens för bröströsten. Zacconi gjorde skillnad på röster som var 'matta' och röster med 'stingande' och 'skarp' kvalitet, där han föredrog de senare. Han relaterade röstkvaliteterna till olika register. Det lägsta kallad bröströst (*voce di petto*) medan det högre registret kallades för huvudröst (*voce di testa*) eller falsett (Stark 1999 s 34-35, 58-60).

Above all voices one must always choose... the chest voices, and particularly those which have the above-mentioned delightful biting quality which pierces a little but does not offend; and one must leave aside the dull voices and those which are simply head voices, because the dull ones cannot be heard among the others, and the head ones are overbearing.

(Zacconi 1592 översatt av Stark 1999 s 35)

Caccini kom att bli stilbildande inte minst genom den *Florentinska cameratan*, en sammanslutning av dåtidens mest firade sångare, poeter och teoretiker i slutet av 1500-talet. Under denna tid etablerades det som nu kallas *den gamla italienska skolan* (Stark 1999 s 157).

Termen *bel canto* användes ibland som referens till den sångbara *cantabile* stilen i Venetianska och Romerska operor och kantater från 1630 och 1640 (Haas 1929, Bukofzer 1947 refereras i Stark 1999 s xix).

Operan kom relativt sent till Neapel jämfört med Florence, Rom och Venedig. Den första operaföreställningen i Neapel var Cavallis *Veremonda*, uruppförd 1652. Under 1700-talet blev Teatro San Carlo centrum för den neapolitanska skolans operaskapande, men även verk av bl.a. Gluck och Mozart uppfördes, vilket var anmärkningsvärt för en italiensk scen vid denna tid. Uttrycket *Neapolitanska skolan* avser vanligen den operastil, som utbildades vid de neapolitanska konservatorierna under 1600-talets andra hälft och slog ut i full blom under 1700-talet. Alessandro Scarlatti (1660-1725) sammanfattade den föregående utvecklingen inom opera, oratorium och kantat. Francesco Durante (1684-1755) och Niccòlo Porpora (1686-1766), räknas som några av musikkonservatoriets förnämsta representanter. De neapolitanska stilriktningarna fulländades med G F Händels (1685-1759) opera seria i England och med Mozarts italienska buffaoperor mot seklets slut. Under 1800-talet blev Teatro San Carlo en av Italiens ledande operascener, och knöt till sig kompositörer som Rossini och Donizetti (Åstrand 1977 s 692-693).

1700-tal

Enligt *Harvard Dictionary of Music* (Apel 1969) likställs *bel canto* med 1700-tals opera och generellt med Mozart. 1986 års utgåva (Randel 1986 s 87) vidhåller att *bel cantons gyllene ålder* varade från mitten av 1600-talet till början av 1800-talet (Stark 1999 s xix).

Bland sånglärare under 1700-talet framträder framförallt kastratsopranerna Pierfrancesco Tosi (1647-1727) och Giambattista Mancini (1716-1800). De var inte helt överens vad gällde hur många register som fanns, men de hade båda som mål att blanda registren så att de förenades till ett. De föredrog bröströsten, som de ansåg var mer uttrycksfull med kvaliteter såsom klangfullhet, styrka och klarhet. Deras respektive sångskolor äger hög relevans för den vokala högkultur som kastrat-eran representerar. Sångtekniskt sett undervisades kastraterna på samma sätt som andra sångare med skillnaden att de rent fysiskt utökade möjligheterna kombinerades med extrem vokal exercis. Resultatet var en frapperande vokal ekvilibristik baserad på utökad lungkapacitet och mästerlig andningskontroll (Liljas 2007 s 76; Duey 1951 s 113-115).

Niccòlo Porpora var kompositör och en stor sånglärare, som genom att återuppliva och utveckla Giulio Caccinis metoder vad gällde sång, blev en grundlig mästare i *bel canto*-traditionen. Till hans elever räknades bl.a. Farinelli och Caffarelli. Franz Joseph Haydn (1732-1809) tog som ung lektioner i komposition för honom i Wien och var i gengäld betjänt och pianoackompanjatör till hans elever (Wikipedia; Åstrand 1976 s 369). Enligt Schoen Rene blev Porpora så imponerad av Haydns röst att han uppmanade honom till

en sångkarriär (Rene 1941 s 93). Det är känt att Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) och Haydn var nära vänner och influerade varandra konstnärligt (Åstrand 1976 s 370).

Mozart och Haydn fortsatte att vårda den tradition som byggde på den gamla *bel canto*-stilen (Rene 1941 s 89).

Wagner skrev att ”man känner att sångaren är bildad och förfinad när han eller hon kan sjunga Mozart med förståelse. En obildad karaktär kan aldrig uttrycka Mozarts högt idealistiska kompositioner” (Rene 1941 s 93).

1800-tal

Från 1800-talet känner vi framför allt till två betydande skolor, som blomstrade sida vid sida: Garciaskolan och Lampertiskolan.

Grundarna av dessa skolor är viktiga stilbildare inom sångkonsten. De båda skolbildarna har traditionellt ansetts representera olika vokala ideal, men framför allt en divergerande grundsyn. I källorna framträder att Francesco Lamperti strävade efter att bevara de gamla italienska sångtraditionerna. Lampertiskolan har traditionellt betraktats som en modernare variant av den italienska traditionen även när det gällde den svävande terminologin (Liljas 2007 s 96). Garcia d.y. å sin sida ville framför allt föra vidare sin faders metod, ”genom att reducera den till en mer teoretisk form och koppla ihop orsak och verkan” (Garcia d.y. citerad i Radomski 2005 s 8).

Lampertiskolan

Lampertiskolans grundare var Francesco Lamperti (1813-1892). Francesco Lamperti var son till en italiensk prima donna och hade en lång karriär som sånglärare, främst vid Milanokonservatoriet. Han drog till sig studenter från hela världen och producerade många förstklassiga sångare. Han skrev flera handböcker, men till skillnad från Garcia, var Lamperti tillfreds med att lämna den fysiologiska aspekten av sång till någon annan. Sonen Giovanni Battista Lamperti (1830-1910) tillägnade sig faderns vokala principer. Han övertog de sångliga kunskaperna från sin far utan att från början haft siktet inställt på yrket. Han satt dagligen bakom pianot vid faderns sångklasser och utvecklades till en mästare i sångteknik. Själv hade han tänkt bli skådespelare men började undervisa operaelever med stor framgång. Lampertiskolan var framgångsrik i Milano, Paris, Dresden och Berlin. Han följde i faderns fotspår och producerade ett stort antal sångare, skrev flera handböcker, men även han utan fokus på fysiologiska aspekter (Stark 1999 s 43; Liljas 2007 s 104-105). Man lärde sig från mästare till lärling. Lampertiskolan sägs återge reflexer från den sångkonst de gamla mästarna behärskade. Något undervisningssystem för *bel canto* existerar inte enligt G B Lamperti. Den gamla italienska skolan överfördes endast muntligen som goda råd från lärare till elev. Förmågan att ta vara på sina individuella möjligheter, inse sina begränsningar och hitta den repertoar som

bäst passar ens röst, är enligt Lamperti de enda sånghemligheterna som existerar (Stark refererad av Liljas 2007 s 105). I Lampertis handböcker anfördes och absorberades arbetet av den franske fysiologen Dr Louis Mandel med hans verk *Hygiène de la voix* (1876), där han presenterade ett nytt begrepp – *la lutte vocale* – vad gäller god andningskontroll i sång (Stark 1999 s 99) (se Appoggio sid 20). När det gäller Lampertis sångövningar finns ett vittnesmål från den svenske sångpedagogen Hugo Beyer. Beyer gjorde under sommaren 1886 studiebesök hos William Shakespeare, elev till Francesco Lamperti, på Royal Collage of Music i London, och skrev att vad gällde sångövningarna, var de sparsmakade. Hemligheten ligger snarare i hur de utförs: ”Det begagnas ganska korta och förberedande övningar, diatoniska och kromatiska, men desto större uthållighet att göra dem väl. En och annan solfeggio, men sparsamt” (Liljas 2007 s 108-109).

För Francesco Lamperti hade *appoggio* (se Appoggio sid 20) en bredare mening som inte bara inkluderade balans mellan in- och utandningsmuskler utan också ansats av tonen, stämbandsslutning, struphuvudets position, luftflödet, *legato*, *messa di voce* och t.o.m. god intonation. Sonen Giovanni Battista Lamperti förde traditionen vidare och liksom fadern följde han Mandel som förordare av diafragmaandning som huvudmedel för inandning. Han lade stor vikt vid stadigt ”elevated subglottal breath pressure” och *appoggio*, som beskrevs som det stadiga lufttryck på stämbanden under det att tonen produceras (Stark 1999 s 99-103). Den andra viktiga komponenten i Lampertiskolan var *chiaroscuro*, en resonans blandad av ljus och mörk klang. *Chiaroscuro* var en röstkvalitet som kopplades till tonens ansats i bakre delen av munnen, larynx position och farynx storlek (Liljas 2007 s 111).

Signe Hebbe (1837-1925) var en svensk skådespelerska, operasångerska och pedagog. Både som sångerska och pedagog ansågs hon av många i sin samtid vara Jenny Linds arvtagerska. Signe Hebbes röst hade också en sällsynt vacker timbre och den gick också ”från hjärtat”, liksom hennes spel (Lewenhaupt 1988 s 249). Hebbe kan nog sägas vara den som förde Lampertis sångprinciper till Sverige. Hon utbildade sig vid konservatoriet i Paris i mitten på 1850-talet, men de engagemang som väntades bli frukten av hennes utbildning uteblev. Hon hade inga inkomster att tala om. Förhoppningarna om att studera vidare hos Garcia uppfylldes aldrig. Inte förrän nio år senare, våren 1869, fick hon möjligheter att fortbilda sin röst. I samband med ett gästspel i Geneve reste hon till Milano och uppsökte Francesco Lamperti vid Milanokonservatoriet. Hebbes något oansenliga röst undergick då en metamorfos. När hon framträdde på Kungliga teatern 1870/71, efter en tids uppehåll, visade recensionerna tydligt att Lampertistudierna varit framgångsrika. Det talades om ”den vexlande timbren”, ”frasens fina och smakfulla nuansering”, ”den exakta koloraturen” och om musikalisk frasering med glödande accenter ”hvilkas skönhet aldrig störes av stämmans forcerande” (Lewenhaupt 1988 s 64; jmf Liljas 2007 s 147-148).

Signe Hebbe hade således slutligen funnit en för hennes röst särskilt väl lämpad träningsmetod. Det finns många beröringspunkter mellan Signe Hebbes och Lampertis undervisningsmetoder (Lewenhaupt 1988 s 59-65).

Den lampertiutbildade Hebbe gjorde ett kraftigt utspel angående Julius Günters³ sångundervisning. Som lärare vid Kungliga teatern fick Hebbe överta hans elever och tyckte de sjöng så illa att det hämmade resultatet av hennes egen undervisning. Själv hyllade hon den italienska *bel canto*-traditionen och var emot tidens starkare ideal, och tog dessutom avstånd från de anatomiska studier som var i ropet och menade att ingen sjunger bättre för att de vet hur ett struphuvud ser ut. Bland Stockholms sångstuderande fick Hebbe rykte om sig att reparera röster (Liljas 2007 s 148-149). Under slutet av sitt liv blev Signe Hebbe betraktad som ”orakel”. Någon orden förlänades hon emellertid aldrig. Flera av hennes elever fick däremot Litteris et artibus (Lewenhaupt 1988 s 221-222). Intressant vore att följa spåren av möjliga Lampertiinflenser genom Hebbe in i vår tid. Calle flygare, elev till Anna Norrie (Hebbe-elev), startade sin berömda ”Calle Flygare Musik- och Teaterskola 1940”. Den äger ännu bestånd efter hans död 1972. Kerstin Meyer, elev till Ragnar Hyltén-Cavallius (Hebbe-elev), förutom lång operakarriär även rektor vid Operahögskolan i Stockholm 1984-1994. Bland eleverna ingår många av våra främsta scenpersonligheter; Helga Görlin, Hjördis Schymberg, Birgit Nilsson och Elisabeth Söderström inom opera, Gunn Wållgren, Ingemar Bergman, och Jarl Kulle för att bara nämna några inom teater och film (Lewenhaupt 1988 s 248).

Garciaskolan

Garciaskolan är förknippad med Manuel Garcia d.y. (1805-1906). Den grundades av hans far Manuel del Pópulo Vicente Garcia (1775-1832), som var en exceptionell operasångare och sånglärare i den gamla italienska sångtraditionen och Rossinis favoritternor, tillika en betydande kompositör med över 50 verk. Han undervisade sina barn: Maria Malibran (1808-1836), Pauline Viardot (1821-1910) och Manuel Garcia d.y. För komplettering av faderns undervisning fick Garcia d.y. även informell sångundervisning av Giovanni Ansani (1744-1826) i Neapel. Ansani, antas ha varit elev hos sångläraren och kompositören Niccolò Porpora (se 1700-tal sid 8). Ansani var även han sångare med väl förankrade traditioner i den gamla italienska sångskolan (Liljas 2007 s 97-104; Stark 1999 s 4). Garcia d.y. assisterade även fadern vid pianot. Han slutade sjunga som 24-åring, delvis efter att ha sjungit för krävande roller för tidigt. Senare arbetade han vid ett militärsjukhus, där han fick tillfälle att studera struphuvudet vid fall av halsskador. Detta kan ha stimulerat hans intresse för vokal anatomi. Vid faderns död övertog han utbildningen av systrarna Maria

³ Julius Günther (1818-1904), professor i sång, undervisade vid denna tid på Kungliga musikkonservatoriet.

Malibran och Pauline Viardot, som båda blev berömda mezzosopraner under sina namn som gifta (Stark 1999 s 3-4).

Garcia d.y. kom att intressera sig för forskning om sångrösten. Hans strävan att kunna studera stämbanden under fonationen (röstbildningen) ledde fram till hans uppfinning av laryngoskopet (1855) — en spegel på ett skaft som gjorde det möjligt att med blotta ögat se vad som hände under sång (Liljas 2007 s 98). *Coupe de la glotte*, 'fast stämbandsslutning', var basen i Garcias metod. "One should insist on this first lesson, which is the basis of the teaching" (Garcia 1847 s 1:26) Ingen före honom hade lagt så stor vikt vid hur man börjar en ton. *Coupe de la glotte* bidrog till en brilliant och effektiv tonkvalitet (Stark 1999 s 14).

I was in the presence of the great Manuel Garcia!
Meekly I handed him my letter of introduction from his famous sister. Reading it, he invited me into his studio, a very large room with a glass door opening out on a lovely typically English flower garden. He seated himself at once at the piano, and turned to question me: "And how is my precious sister? She has already written something about you. And why are you coming here? You know, do you not, that you are a pupil of the real musical genius of our family?"
"Including you and Malibran?" I asked shyly.
"Yes," he answered solemnly, and the equal of our father.

(Rene 1941 s 103)

Pauline Garcia Viardot verkade förutom sångerska även som framstående sångpedagog i Paris och Baden Baden. Hon var dessutom kompositör av flertalet sångvolymmer men var ovillig att göra dem offentliga (Rene 1941 s 134; Liljas 2007 s 102). Viardot blev intresserad av undervisning när hon undervisade sin brors elever i Paris under flera månader då han var sjuk (1842). Efter hans tillfrisknande beslutade hon sig för att fortsätta hjälpa unga artister. Hon etablerade sig i Baden Baden, centrum för de största artisterna, såsom Brahms, Robert och Clara Schumann och Anton Rubinstein. Senare kom även Kejsar Wilhelm I, Bismarck, och kungligheter främst från Frankrike och England dit. Omgiven av en elitgrupp av elever slog sig Viardot ner på sin egendom. Hon lät bygga en teater för att undervisa sex månader om året (Rene 1941 s 138). Efter att som ung ha studerat piano hos Liszt en kort tid, skrev Liszt till hennes far, "snart kommer jag vara eleven och hon läraren". Saint-Saëns hörde henne spela fyrhändig pianokonsert med Clara Schumann, och sade att kritikerna inte kunde bestämma sig för vem av dem som förtjänade mest lovord (ibid s 123).

Viardot mötte Chopin hos den franske författaren George Sand (pseudonym till Amandine Aurore Lucile Dudevant), som kom att utöva stort inflytande över Chopins karriär. Viardot och Chopin brukade spela fyrhändigt tillsammans och gjorde Sands hem till ett musikaliskt centrum. Rossini, Heine och andra prominenta musiker brukade komma dit och lyssna (ibid s 165).

Go to Viardot, Wagner would say to his singers, and learn how to sing Mozart. You will then be able, without harm to your voice, to sing my operas.

(Rene 1941 s 71)

Garcias metod spreds till Amerika genom Anna Schoen Rene, elev till Viardot i 18 år. 1901 fick hon Garciafamiljens välsignelse att undervisa enligt Garcias metod i form av ett certifikat (Rene 1841 s 101, 107-109). Hon gjorde en stor pionjärgärning i Amerika främst i mellanvästern, där hon hjälpte till att starta upp musikavdelningen på Universitetet i Minnesota. Därefter engagerade hon operakompanier med stora sångare, musiker och dirigenter från Europa, med motiveringen att "fick studenterna höra det bästa, så lärde de sig på så sätt skilja mellan bra och dåligt" (ibid s 39, 40). Från 1925 verkade hon som sånglärare på Juilliard School, tillsammans med Marcella Sembrich (1858-1935) (ibid s 186, 181).

Stridigheter mellan skolorna

En vanlig uppfattning är att sångskolorna stod för olika ideal och pedagogik. G B Lamperti kritiserade till exempel Manuel Garcia direkt och indirekt (Brown 1957 s 21, 67).

G B Lamperti menade att när Jenny Lind som ung förlorade rösten och kom till Garcia, lyckades han inte hjälpa henne, utan hon åkte hem och "listade ut det" och blev sedan en av sin tids största sångerskor. Lamperti sade sig ogilla "röstläkare" som genom att lära ut tricks lite i taget underminerade sångerskans egen kraft och kontroll som naturen givit henne (G B Lamperti refererad i Brown 1957 s 21). Det är nog ingen tvekan att det bl.a. var Manuel Garcia han menade.

Beträffande Jenny Linds studier hos Garcia ger dock Jenny Lind själv en annan bild av händelseförloppet. Garcia ordinerade Lind röstvila i några veckor för att hon sedan skulle komma tillbaka för råd. Efter några månader av undervisning skrev hon hem:

Min röst har på denna korta tid ändrat så betydligt om till sin fördel att det stöter till det otroliga. På så kort tid ser du! [...] Jag är så obeskrivligt förtjust i Garcias sätt att behandla både mig och rösten att jag fått en håg att sjunga som är verkligt hälsosam.

(Jenny Lind citerad i Franzén 1982 s 62)

En möjlig tolkning av Lampertis kritik mot Garcia är att den motiverades av konkurrensen mellan skolorna. När jag ser till några av de kvinnliga representanterna tycks det inte finnas några tecken på oförenliga ideal och ovänskap. Marcella Sembrich (Lampertiskolan) och Anna Schoen Rene (Garcia-Viardotskolan) var goda vänner och kollegor och arbetade sedan sida vid sida på Juilliard School i New York. Det fanns en djup vänskap, ömsesidig respekt och samarbetsförmåga mellan dem.

Tidigt 1900-tal

Mot slutet av 1800-talet kom en reaktion i huvudsak riktad mot Garcias skolan och hans *coupe de la glotte*. Den pendel som förskjutit sångpedagogik mot vetenskap slog tillbaka. Henry Holbrook Curtis, halsläkare för operasångare på Metropolitan Opera i New York, var en av 'garciametodens' allvarligaste motståndare. Det resulterade i "The modern local school of singing" och "No effort school", som fortsatte att blomma efter sekelskiftet 1900. Dessa skolor avfärdade all yttre kontroll av röstorganen och menade att halsen och stämbandets arbete skulle lämnas ifred. Blanche Marchesi gick till häftigt motangrepp mot de anklagelser som riktades mot Garcia-Marchesis skolan. Hon kallade deras metod "Den nasala metoden" (Liljas 2007 s 151-153). Debatten om *coupe de la glotte* och andra former av ansats har fortsatt in i vår tid (Stark 1999 s 20).

Ett tydligt spår av italiensk bel canto-sång i USA i början av 1900-talet var grundandet av Juilliard Graduate School, 1920, där den första ledande sångläraren var Marcella Sembrich, framgångsrik koloratursopran och elev till Francesco Lamperti. Sembrich fick i början av sin karriär ett rekommendationsbrev av Verdi att kontakta Pauline Viardot för råd angående sin fortsatta karriär. Verdi ansåg att det, undantaget Milano, inte fanns något anständigt operahus i Italien. Viardot var djupt imponerad av Sembrichs vackra röst och tekniska skicklighet och tog henne under sina vingars beskydd (Rene 1941 s179-180). Marcella Sembrich och Anna Schoen Rene kom att undervisa sida vid sida när Schoen Rene 1925 erbjöds en sånglärarposition vid Juilliard Graduate School och på Sembrichs inrådan (ibid s 186).

Sent 1900-tal - idag

Enligt Richard Millers bok ”National Schools of Singing” (2002), är den historiska italienska sångskolan numera bäst representerad i Nordamerika. Han menade att denna skola är den närapå mest universellt tilltalande av alla nationella skolor (Miller 2002 s xv). Dock är han kritisk mot den nuvarande pedagogiska situationen i Italien.

Indeed, my advice to the professional singer who wishes to be vocally acceptable in Rome, Paris, London, Vienna, Berlin, Tokyo, New York, Sydney, or Moscow is to search for the principles of historic international vocalism that so clearly characterized the art of singing in decades of the not-so-distant past. This is best accomplished not by flying to the Italian peninsula for vocal instruction but by continuing to study on the North American continent. It is here (apologies to many fine European colleagues) that internationalism in vocal pedagogy has made its firmest, but hopefully not its last, stand.

(Miller 2002 s xxix)

Mycket tyder på att det finns en trend att sångvetenskapen börjar kunna visa att den gamla italienska sångtraditionen är både väldigt effektiv och hälsosam. Se Johan Sundbergs (1936-) forskning om sångarformanten i hans bok *Röstlära* (1986), James Starks *Bel Canto* (1999) och Richard Millers *National Schools of Singing* (2002).

I min undersökning är det främst Bengt Nordfors som representerar nutidens, 1900- och 2000-talens, *bel canto*-teknik, eftersom impulsen och utgångspunkten för min forskning var min omskolning under hans ledning.

Bengt Nordfors (1958-) är utbildad som lyrisk baryton, men bytte röstfack till lyrisk/dramatisk tenor definitivt när han började ta lektioner för den amerikanske tenoren Berle Rosenberg⁴, som i sin tur tagit lektioner för Carlo Bergonzi⁵.

⁴ Berle Rosenberg (1951-) född i New York, italienskklingande tenor. Debut i Europa 1986 som Rodolpho i La Boheme; sjöng i sex år för Carlo Bergonzi och skolades om i grunden.

⁵ Carlo Bergonzi (1924-) italiensk operatenor. Även om han framförde och spelade in några *bel canto*- och veristiska roller, förknippas han framför allt med Guisepe Verdis operor. Bergonzi var en *lirico-spinto*-tenor och var särskild känd för sin vackra diktion, mjuka legato, varma timbre och eleganta frasering (Wikipedia).

Nordfors tog sånglektioner hos Rosenberg i fem års tid, tre gånger i veckan de tre första åren och två gånger i veckan de två återstående åren.

3 Tolkningar av begreppet Bel Canto

Bel canto är ett mångtydigt begrepp. Det kan syfta på en epok, kastrat-eran, en virtuos sångstil – det vill säga extraordinär röst användning – eller vissa kompositörer och deras kompositionsstil. Min tolkning är att det är en sångteknik med rötter i den gamla italienska sångtraditionen. Vissa principer som *appoggio* och *chiaroscuro*, tekniska färdigheter som med fördel kan användas i i alla stilar men främst inom konsert- och operasång idag. Jag sällar mig till Starks definition av *bel canto* i slutet av detta kapitel.

Många lyssnare idag associerar *bel canto* först och främst med Rossini, Donizetti, Bellini och kanske tidig Verdi. Erna Brand-Seltei (1972) förlänger perioden till tröskeln på 1900-talet med Garcia d.y. och hans elever.

1600- och 1700-talet karaktäriseras i avseendet att kultivera sången av flera trender. Under denna epok utformades den specifika italienska sångstil som senare kom att förstås som *bel canto*, ett sångideal präglad av vokal kontroll och en utveckling av sången som ornamenteringskonst på hög nivå (Liljas 2007 s 10). Den italienske musikkritikern Rudolpho Celletti fokuserar i *A History of Bel Canto* (1991) på den mycket virtuosa italienska operaestetiken från den florentinska eran och den neapolitanska eran fram till G F Händel, och drar *bel canto*-linjen fram till Rossini (1792-1868) som den sista utposten av stilen. Celletti utesluter musik inom den romantiska perioden och diskuterar knappast *bel cantos* förekomst för musik utanför Italien. Viktor Fuchs diskuterar i *The Art of Singing and voice Technique* (1963) en del missförstånd om *bel canto* ur ett historiskt perspektiv. Fuchs menade att sångartens verkliga innehåll försvann med kastraterna och att försöket att återskapa den virtuost utformade sångstilen endast speglade yttre förhållanden sedan det sammanhang där arten odlades för alltid var borta (Liljas 2007 s 84).

Enligt Richard Miller är det bara en kort period från Mozart till den s k *bel canto*-litteraturen av Bellini, Rossini och Donizetti. I perioden mellan Mozart och de italienska 1800-talstonsättarna finns vokalt sett ingen tydlig gränslinje (Miller 2002 s xvi).

The question is not one of style and literature but of vocal technique, because vocal freedom is essential to all styles and literatures. One does not sing Bach and Puccini with the same degree of vibrancy or vocal coloration, but one does not need two different singing techniques to accomplish both literatures. The physiology and the acoustics of the vocal instrument are unalterable givens.

(Miller 2002 s xviii)

Termen *bel canto* kom inte i allmän användning förrän sent 1800-tal, när det uppkom från ”de svavelosande skymforden för och mot Wagner” (Stark 1999 s xviii). Det var framför allt en reaktion mot Wagners deklamatoriska stil som gjorde att italienarna slöt upp kring *bel canto* som begrepp och det var den kampen som gjorde begreppet berömt (Duey 1951 s 7-12).

En av dem som var mest uttalad med sin kritik, vad gällde Wagner och hans musik, var Francesco Lamperti i sin essä, *‘On the decadence in the art of singing’*, där han menade att ”modern musik var helt och hållet opassande för kultiverandet och bevarandet av rösten, och orsaken ser vi i bristen på goda sångare” (F Lamperti 1916 s 27). Många med honom såg det som den italienska sångtraditionens ruin, däribland kritiker som Eduard Hanslick och Henry Chorley (Stark 1999 s 221).

Enrico Caruso (1873-1921), en av de första stora stjärnorna som gavs ut på skiva, fick kritik av recensenten Henderson för att han kultiverade den Stora Tonen och följde andra tyskar och italienare på vägen utför mot mer och mer ljud (Henderson refererad i Stark 1999 s 221).

G B Lamperti delade inte sin fars negativa syn på ”sångkonstens förfall” eller de skadliga effekter som Wagners och Verdis musik ansågs ha på den mänskliga rösten. I *The Technics of Bel Canto* (1905) fokuserade han på nödvändigheten att bygga upp en stabil teknik som vägen till bevarandet av ’god sång’. Lamperti menade att genom att hålla fast vid traditionell röstträning, kunde sångaren anpassa sig till vilken stil som helst. Lamperti menade också att man inte ska ta sig an någon musik utan att ha ”den nödvändiga förmågan”. Det berodde alltså på den okultiverade rösten, inte på Wagners eller Verdis musik, att sångare skadade sina röster enligt Lamperti (Stark 1999 s 222). Många sångare, däribland Lilli Lehmann som var känd för att sjunga Mozart lika väl som Wagner, bekräftade att sångare behöver använda rösterna väl för att sjunga Wagner (ibid s 223). Blanche Marchesi som också sjöng Wagners musik förnekar att det skulle vara Wagner som förstört röster. Enligt henne var det sångarna själva som hade vokala problem (ibid s 223).

När Verdi talade på en kongress i Neapel om musikens förfall, sa han att det var absolut nödvändigt att återgå till seriösa studier som i gamla tider. Wagner själv

sade "the voice should not be characterized by force, but by a good Italian cantabile style". Här låter Wagner väldigt lik *bel cantons* försvarare. 1887 bjöd Wagner in Manuel Garcia d.y. att träna alla sångarna inför den första festivalen i Bayreuth (Stark 1999 s 222-224).

Wagner var en stor beundrare av Viardot. Han kallade henne "den största artisten och musikern i detta århundrade" (Rene 1941 s 68).

Viardot noticed some music under [Wagner's] arm and asked him what it was. He handed her a score, saying "This is my favourite composition, 'Tristan und Isolde.' I am eager for you to be the first to sing it; but to begin with, let me hear your opinion of it". She took the score and seating herself at the piano on the stage, sang most of the first act, and Isolde's 'Liebestod', in the last act, with such pathos and beauty of voice that Wagner, tears in his eyes, kissed her hands and begged her to be the first Isolde.

(Rene 1941 s 69)

Enligt Stark förefaller musikhistoriker, sångpedagoger och forskare dock vara överens om att 1600- och 1700-talet konstitueras av en extraordinär röst-användning som skiljde ut sig från enklare vokala former och amatörsång (Liljas 2007 s 11). Det står klart att termen *bel canto* används för en mångfald av historiska perioder och stilar (Stark 1999 s xix). James Starks egen definition av *bel canto* är att det är "ett koncept som tar i beaktande två separata men relaterade saker. Först en högt förfinad metod att använda sångrösten på, att skapa kvalitet av *Chiaroscuro* och *appoggio*, registerutjämning [...] För det andra syftar *bel canto* på vilken som helst musikstil som använder sig av detta sätt att sjunga på ett smakfullt och uttrycksfullt sätt. Han säger vidare att historiskt har sångare och kompositörer dragit fördel av dessa tekniker. Allt eftersom musikepoker och stilar förändrats, så har element av *bel canto* anpassat sig för att kunna möta nya musikaliska krav, och därmed försäkra oss om *bel cantons* fortsättning in i vår tid" (Stark 1999 s 189). Denna definition ansluter jag mig till.

4 Två centrala termer

Två termer som hela tiden återkommer i min beskrivning av begreppet *bel canto* är *chiaroscuro* och *appoggio*. För att min uppsats ska bli lättbegriplig förklarar jag här nedan vad dessa termer, och några relaterade begrepp, betyder.

Appoggio

Appoggio är en term som sammanfattar den muskelkoordination som utgör grunden för den italienska skolans andningskontroll. *Appoggiare* betyder att luta sig mot och börjar som en hållningsattityd (se Kroppshållning sid 23) och omfattar ett helhetssystem i sång som inkluderar både stöd och resonansfaktorer (Miller 2002 s 41). Även Caccini menade att det främsta kravet för uttrycksfull sång var bra röst och bra andningskontroll, vilket tillsammans gjorde det möjligt för sångaren att producera all slags affekterad sång (Stark 1999 s 156-158). ”[Caccini] förespråkade ekonomisk andning och gav sångare råd att undvika falsettröst och slöseri av luft.[...] andningen är endast till för att demonstrera bemästrandet av alla effekter nödvändiga för 'the most noble manner of singing'” (Stark 1999 s 95). Mancini berörde också andningsekonomi. ”Det mest nödvändiga för succé, är konsten att veta hur man hushåller med luften och hantera den” (Mancini 1967 s 62 citerad i Stark 1999 s 95).

Flitig övning ger fördelen att luften kommer att räcka längre än vanligt, när inandningsluften inte släpps ut på en gång eller för häftigt utan ytterst sparsamt lite i taget, med stor akt på att hålla tillbaka luften och spara på den. Detta är en konst varmed en sångare kan överträffa en annan och som de italienska artisterna behärskar till fulländning medan andra människor ägnar det mycket lite uppmärksamhet.

(Mattheson 1739 citerad i Duey 1951 s 79)

Det var troligen Francesco Lamperti som var ansvarig för att konceptet *appoggio* kom in i den pedagogiska litteraturen (Stark 1999 s 101). ”Genom att sjunga *appoggiata*, menar man att alla toner från den högsta till den lägsta är producerade av en luftpelare över vilken sångaren har perfekt kontroll, genom att hålla tillbaka andningen, och inte tillåta mer luft än absolut nödvändigt undfly lungorna i det att tonen passerar” (Lamperti 1916 s 22). Detta kunde uppnås genom en speciell typ av ansats, där ”ljudet skulle attackeras med ett lätt bakåtstrykning av glottis (stämband), nästan som om man fortsätter att ta in luft”. Samma andningskontroll användes när det gällde *legato*-sång (F Lamperti 1884 s 1321; 1916 s 22).

G B Lamperti uttryckte det på det här sättet; ”när man sjunger väl, får man sensationen av att dricka” (Stark 1999 s 101). Lamperti tillskrev *appoggio* många av egenskaperna i ’god sång’. Han avslutade; ”Det är genom att sjunga med rösten väl *appoggiata*, som eleven, under noggrann övervakning, lär sig vilken musik man ska sjunga, hur man framför sin sång elegant, botar intonationsdefekter. I denna min idé ligger den stora hemligheten i konsten att sjunga” (F Lamperti 1916 s 14 citerad i Stark 1999 s 104).

I *Hygiène de la voix* (1876) erbjöd Dr. Louis Mandel som var fysiker i Paris, och vars arbete upptogs och citerades av Lampertis i deras handböcker, en ny term för andningskontroll. termen *lutte vocale*, för att beskriva ’den vokala kampen’ mellan inandnings- och utandningsmusklerna (Stark 1999 s 99). Garcia d.y. har bara ca en halv sida om andning i sin *Traité* (1841). Stark tolkar detta som att fokus i hans metod inte var hur man tog in luft, utan ’singing itself’. Från Jenny Linds brev framgår att hon ansåg att andningen var det viktigaste i Garcias undervisning, ”att han var så noga med andningen. Ty skicklighet i andningen är allt” (Jenny Lind citerad i Franzén 1982 s 64). Garcia förespråkade en tyst andning, genom att kombinera höjd bröstorg med en sänkt diafragma (Stark 1999 s 97). Tyst andning är ett kännetecken för utövare av den italienska skolans *appoggio*-teknik (Miller 2002 s 43).

Garcias undervisning fördes vidare in i 1900-talet av Hermann Klein (1856-1934), en engelsk författare och även elev till Garcia som hjälpte honom att skriva *Hints of Singing* (1884). Han hävdade att tyst andning förde struphuvudet till en gynnsam låg position i sång. Medan högljudd andning indikerade högt struphuvudposition. Han föredrog hög bröstorg, bukandning och ’tillbakahållen andning’⁶ (Klein 1923 s 21-4 citerad i Stark 1999 s 99).

Johan Sundberg har studerat ett fenomen som kallas *trachealdrag*, som enkelt går ut på att när diafragman sänks, gör tyngdkraften att lungorna följer med nedåt, och med sin tyngd drar ned struphuvudet (Sundberg 1988). Sundberg noterar bl.a. att trachealdraget skapar en abducerande (öppnande) kraft på stämbanden, vilket tycks ha flera effekter: dels en ökad aktivitet i muskulaturen kring stämbanden, dels att *pressad fonation* motverkas, och dels att luftflödet genom glottis ökar. Det sistnämnda kan möjligen förklara Garcias observation om tyst andning (se ovan).

⁶ ’Compressed breath’.

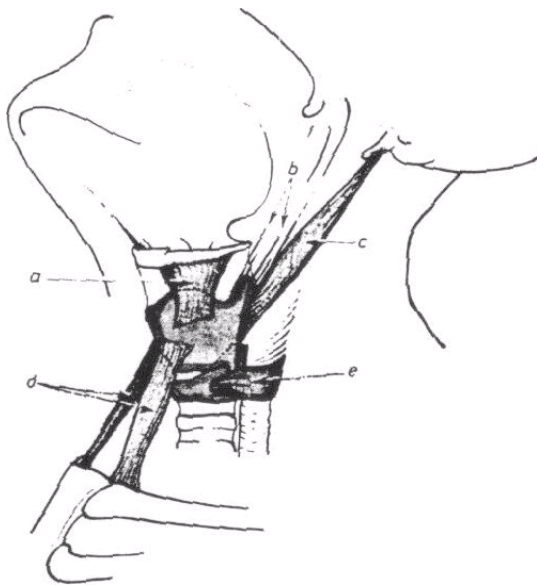


Fig 1. “Upphångningsmekanism—elastisk stödstruktur, (a) tyro-hyoidmuskler: höjare (b) muskler i mjuka gommen: höjare, (c) stylo-pharyngeus: höjare, (‘höjer och vidgar farynx’—Quiring), (d) sterno-tyroidmuskler: sänkare, (e) crico-pharyngeus: sänkare” (Shore 1990-1993 s 49).

Laryngologen Dr Van Lawrence menar i *Vocal Health and Science* (1991) att de muskler som förankrar struphuvudet till nyckelbenet (bl.a. sterno-tyroidmuskeln, se fig 1 (d)) tycks spela en större roll för produktionen av höjdtoner än man tidigare trott. Dessa muskler verkar stabilisera struphuvudet och på så sätt tillåta de mindre musklerna kring stämbanden att arbeta mer effektivt (Titze 1991 s 49). Shore refererar bl.a. till Sundberg som visat att *trachealdraget* även aktiverar sterno-tyroidmuskeln, och noterar också att denna stabiliserings-effekt fungerar bäst när sångaren lyfter blicken en aning⁷ och på så sätt skapar mer utrymme för musklerna att arbeta (Shore 1993 s 49-59). En ytterligare fördel med ett stabilt lågt struphuvud är att resonanskammaren ovanför struphuvudet (‘ansatsröret’) får en mer stabil form, och på så sätt en mer homogen resonanskaraktär (ibid s 26).

Stark menar att termen *appoggio* har två tillämpningar. Den första syftar på motsatsförhållandet mellan in- och utandningsmusklerna i sång. Det andra syftar på struphuvudets roll i att ’hålla tillbaka’ och ’bromsa’ luftflödet genom glottismotstånd, och genom att medvetet sänka struphuvudet mot det uppåtriktade lufttrycket. Denna princip, *appoggio*, växte fram långsamt och var fullt utvecklad först på 1800-talet (Stark 1999 s 93).

L’impostazione della voce är det italienska uttrycket för röstens placering. *L’impostazione della voce* är ofrånkomligt sammanbunden med vokalformation och *appoggio*. Termen *appoggio* inkluderar konceptet andningskontroll och

⁷ Att ”sjunga till balkongen” är ett vanligt råd till sångare, dock oftast med förklaringen att man då ”projicerar ljudet” bättre.

refererar samtidigt till resonanssensationer, som är i bröstet, i huvudet, eller i båda simultant. *Imposto* betyder 'placering' (Miller 2002 s 78). I den italienska skolan betraktas fokus av tonen (placering) och kontroll av andningen som *en handling*. "Begäret att känna 'beröringen' av tonens 'punkt', blir en objektiv vägvisare till andningen" enligt Giovanni Battista Lamperti (ibid s 79).

Appoggio enligt Nordfors

Appoggio är, i den mån jag använder termen, den beredskap före, under och efter fonationen som kommer sig av diafragmans anspänning och vidmakthållandet av denna anspänning.

(intervju med Nordfors)

Artistisk tillämpning

Den artistiska tillämpningen av *appoggio* är svår att beskriva, eftersom den påverkar allt. Mest tydligt märks den i form av ett buret legato och långt uthållna fraser, vilka också tycks än mer uthållna genom bruket av tysta, blixtsnabba inandningar. Eftersom *appoggio* också har tydlig inverkan på tonkvalitet och intensiteten i uttrycket, är de artistiska konsekvenserna av *appoggio* mycket stora.

Kroppshållning

Miller menade att för att kunna utföra *appoggio*, är det grundläggande kroppshållningen. Den får man genom att lyfta armarna över huvudet och sänka [armarna] utmed sidorna på kroppen; samtidigt som skulderna ska vara avslappnade, utan att sjunka ihop med bröstet, men inte heller resa bröstet högre. "Denna nobla hållning är kanske den mest synliga utmärkande draget hos den italiensk-skolade sångaren" (Miller 2002 s 41). Just begreppet 'nobel hållning' används ofta för att beskriva den önskade kroppshållningen i *bel canto*-sång.

Bli inte stel! Men slappna aldrig av. Så talte Lamperti. "På grund av koordinerad handling, som involverar hela personligheten, så verkar muskelansträngning och viljestyrka vara i vila. Det ger en känsla av avspändhet och jämvikt – så förrädisk att en sångare börjar att förlita sig på avspänning i sinne och muskler – kvicksand som leder till katastrof".

(G B Lamperti citeras av Brown 1957 s 116)

Om 'god sång' alltid är en reaktion, så är förmågan att reagera det första man måste lära sig. Det betyder framför allt att ha en bra hållning – att vara i ett tillstånd av ständig beredskap. Enligt Thomas Hemsley (1927-) är en stor andel av övningarna som lärarna rekommenderar sina elever i verkligheten försök att kompensera för dåliga vanor när det gäller hållning. Dessa trick resulterar ofta i spänningar, som i sin tur kompenseras av nya trick, och så vidare i oändlighet (Hemsley 1998 s 27).

Tension is the result of lack of balance or poise [balans, jämvikt]. The cure for tension is not simply relaxation, but the recovery of poise. Misguided attempts to relax while singing (a very energetic activity) are probably, in the end, responsible for many more vocal problems, more unhealthy tension, than any other source.

(Hemsley 1998 s 78)

Kroppshållning enligt Nordfors

Den rätta hållningen låter sig inte beskrivas teoretiskt, utan är en dynamisk, och framför allt djupt pragmatisk funktion. Ofta, och speciellt i mer lyrisk-dramatiska samband, kan en mindre 'nobel', och mer 'boxarlik' hållning vara mer användbar

(intervju med Nordfors)

Nordfors uttrycker här samma inställning till kroppshållning som Hemsley:

Watch an athletics race on your television screen, and observe how the very best runners move. Their legs and arms are moving quite freely, and their heads and bodies appear to be quite still, moving forward as if on wheels. Singers can learn much from watching top-class athletes in action.

(Hemsley 1998 s 37)

Rent praktiskt arbetar Nordfors kontinuerligt med kroppshållning, och korrigerar vid behov. En speciell detalj han noggrant bevakar är att man inte trycker ned hakan, ofta omedvetet för att försöka få ned struphuvudet. Ett knep han då och då tar till är att ställa notstället på en stol för att så tvinga studenten att hålla huvudet högt.

Artistisk tillämpning

Bra hållning är ingenting som man bara intar när man skall sjunga sina fraser. Det måste bli helt integrerat – en vana.

Chiaroscuro

This vibrant resonance is an essential quality of the Italian School; the complete sonority of the voice, at whatever dynamic level, is characteristic of the best in Italian singing. Vitality of tone remains constant, even in pianissimo singing, in both male and female voices.

(Miller 2002 s 81; Liljas 2007 s 112)

Ordet *Chiaroscuro* betyder enkelt förklarat ljus-mörk. Det som är utmärkande och speciellt karaktäristiskt i klassisk sång är röstkvaliteten, med sin speciella makt att uttrycka. *Chiaroscuro* är en så distinkt tonkvalitet att även en tillfällig lyssnare på ett ögonblick associerar det med operasång bara genom att höra en enda ton. Caccini refererar till den här kvaliteten som 'the noble manner of singing', där han menade att man skulle sjunga med full och naturlig röst. Han föredrog kvaliteten hos bröströsten framför falsettrösten. Senare författare har karaktäriserat den här kvaliteten som *chiaroscuro*, registerutjämning, *appoggio* och vibrato (Stark 1999 s 163).

Idealet *chiaroscuro*, var inte fullt utformat från början utan har växt fram stegvis under en lång tidsperiod. Försök att med ord förklara röstkvalitet har förstäligt nog varit vaga och subjektiva (ibid s 34-35). Under 1700- och 1800-talen tog beskrivningen av god röstkvalitet ett stort steg framåt med konceptet *chiaroscuro*. Den ideala röstkvaliteten hos klassiskt skolade sångare beskrevs ibland som *chiaroscuro*, eller 'ljus-mörk' ton (ibid s 33).

Man benämner *chiaro* som den brillianta ljusa kvaliteten och *oscuro* som den simultant mörka och runda kvaliteten i tonen. Ordet är lånat från måleriet, där kontrast mellan ljus och mörker ofta var slående och dramatiskt (se t.ex. Goya, Rembrandt, Caravaggio, Rubens). Tonen skulle alltså vara brilliant och mörk samtidigt, i balans (ibid s 42-43). Mancini använde termen *chiaroscuro* redan 1774 i sin inflytelserika *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, där han gav instruktioner hur man genom att öva långsamma skalor uppnår denna

kvalitet. "This exercise will make [the singer] master of coloring at will any passage with that true expression which forms the cantilena colored with *chiaroscuro*, so necessary in every style of singing" (Mancini citerad i Stark 1999 s 33).

Stark har gjort en omfattande studie av vad Garcia d.y. kunde haft för ideal vad gäller röstkvalitet. Garcia menade att klar och mörk timbre kan låna av varandra och resultera i ett oändligt antal vokala färger. Han noterade att ett lågt struphuvud hade effekt på alla vokaler och gjorde dem mörkare, men vokalerna behövde modifieras med samma proportioner. Vidare menade han att den renaste tonen är den som har både *éclat* ('lyster') och *rondeur* ('rundning'). Den här röstkvaliteten kombinerade den brillians som kom sig av fast stämbandsslutning och mörkret som kom sig av sänkt struphuvud och vidgat svalg (Garcia 1847 s 1:16; 1984 s 37, 46). Medan Garcia inte använde ordet *chiaroscuro* för att beskriva denna röstkvalitet, menar Stark att hans vokala ideal är samstämmigt med definitioner av *chiaroscuro* funna bland annat i handböcker av Mancini och G B Lamperti (Stark 1999 s 39, 40).

Garcia uttryckte det väl när han sade att timbren (färgen, resonansrikedomen i rösten) och andningen formar en slags oartikulerat språk, sammansatt av tårar, utrop, skrik, suckar, etc., som man kunde kalla själens språk (Stark 1999 s 163). "The tone which [the pupil] should seek to adopt as preferable from the standpoint of instrumental beauty is that which is round, vibrant, and mellow (moelleux); that is the important result which the teacher and student should seek together" (Garcia 1948 s 37 citerad i Stark 1999 s 168).

Miller menade att karaktäristiskt för balanserad resonans är det som ger den professionella rösten fulländad timbre genom hela omfånget. I den historiska internationella skolan, är den här kvaliteten känd som *chiaroscuro*-ton, och uppvisas genomgående av förstklassiska sångare tränade i klassisk röstteknik (Miller 2000 s 70). "The singer has to ensure a relatively low position if he is to solidify the *chiaroscuro* phenomenon" (Miller 2008 s 102).

I den italienska skolan undviker man helt att artificiellt pressa ner struphuvudet. Richard Miller menade att framförallt den tyska skolan kommit att utmärkas tydligt av markant sänkning av struphuvudet oberoende av andningsapparaten. Han menade att detta stör struphuvudets naturliga funktion och hävdade att den italienska skolans tysta andning, ett kännetecken för *appoggio*, naturligt ger ett relativt lågt och stabiliserat struphuvud (Miller 2002 s 83-91).

How low is the low larynx? It all depends. Learn to use the breath properly, form the vowel properly and adjust the vowel properly according to the tenets of Appoggio and your larynx will remain relatively low throughout the well managed breath cycle. Let the voice scientists measure it. Let the singers just sing!

(Shore 1991)

När det gällde tonproduktion, förespråkade både Francesco och Giovanni Battista Lamperti att starta med en mörk ton associerad med ett vidgat svalg, för att gradvis göras tillräckligt ljus tills dess kvaliteten är *chiaroscuro* (Stark 1999 s 45; Liljas 2007 s 112). *Chiaroscuro* förblev också idealet för Giovanni Battista Lamperti; "Although you may acquire a wide range of voice, you cannot modulate the sounds until the resonance of your tone becomes round and rich, *chiaroscuro* ... The 'dark-light' tone should always be present" (Brown 1957 s 38-39 citerad i Stark 1999 s 33).

Sångformanten

Nordfors betonar ofta i sin pedagogik att brilliansen i rösten inte uppstår på det sätt man tror. Traditionellt har man betonat 'forward placement' som en teknik för att lyfta upp klangen i 'masken' och därmed skapa brillians. Pedagogiska grepp för att 'säkra klangen i masken' bygger ofta på att öppna till näsan, eller att 'placera rösten' i riktning mot bihålorna. Detta bygger sannolikt ofta på en missuppfattning om hur ljudet sprids och förstärks (Miller 2000 s 94).

Här behöver vi först presentera en vetenskaplig term, *formant*, eller *formantfrekvens*, som är benämningen på de övertoner⁸ som förstärks bäst i röstapparatens, med andra ord en resonans i ansatsröret (Sundberg 1986 s 21, 103). De formanter som behandlas mest i sångforskningen brukar numreras: den första (påverkas mest av käköppningen) och andra formanten (mest tungform) formar vokalen. Tredje formanten (hålan bakom underkäkens framtänder) och högre formantfrekvenser (ansatsrörslängd och larynxhöjd) påverkar röstens klangfärg.

Johan Sundberg visade att om man sänker struphuvudet (larynx), och därigenom vidgar svalget till minst 6 ggr storleken av larynxöppningen, så frikopplas larynx akustiskt och blir sin egen resonator – en 'extra' formant bildas kring 2-3 kHz⁹.

⁸ Det skapas massor av övertoner i röstkällan, vissa förstärks och vissa dämpas (Sundberg 1986 s 30-31).

⁹ Detta är egentligen inte helt korrekt, eftersom man inte kan skapa nya formanter i en resonator, men Sundberg använder sig av benämningen (med citattecken) eftersom det rätt väl beskriver fenomenet.

Fig. 5.18. Inverkan på spektrumkonturen för ett /a:/ av att en högre formant avstäms så att den faller tätt intill den tredje formanten: resonansverkan höjer spektrumnivån med ca 20 dB vid denna formant. (Från Sundberg, 1978a.)

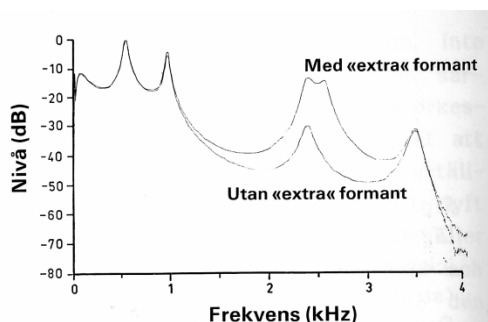


Fig 2. Illustration av 'sångformanten' som kan ge en extra förstärkning på runt 20 dB på manliga sångare (Sundberg 1986 s 126).

Sundberg kallade detta fenomen 'sångformanten', och menar att huvudsyftet med sångformanten är att nå ut över orkestern. Den är mest framträdande hos manliga röster och vissa mezzosopraner, medan samma dramatiska effekt inte kan ses på sopranröster. Enligt Sundberg har sopraner andra metoder för att nå ut (Sundberg 1986 s 133-135), och skulle enligt denna förklaringsmodell inte behöva den här extra formanten.

För vår diskussion konstaterar vi att med en fördjupning av rösten får man en större och mörkare röst, och i samma rörelse så förstärks de ljusa färgerna i rösten kraftigt. Man bygger på rösten både på djupet och höjden samtidigt.

I can personally add that in my voice teaching, using an acoustic spectrometer during teaching, I have seen Sundberg's conclusions confirmed consistently. It is also interesting to me, as a singer trained originally in Bel Canto, that the 'chiaroscuro' test of Bel Canto may be interpreted as matching Sundberg's conclusions: the lowering of the larynx lowers the vowel formants – giving the 'oscuro' – while at the same time giving us the spectrum peak from the singer's formant—the 'chiaro'.

(Shore 1994)

Miller menade att sopraner skall sträva efter att åstadkomma en balansering av formanterna, med låga och höga formanter i balans med grundtonen och att just detta karakteriserar *chiaroscuro*. Han förespråkar lågt struphuvud som en grundläggande komponent (Miller 2000 s 70). I vilken utsträckning 1:6-förhållandet spelar roll för sopraner är dock fortfarande omdebatterat (Shore 1990-1993).

Titze menade att den kvalitet som kan beskrivas som 'snyftningar' och 'gråt' är förknippade med en vidgning av svalget (genom sänkning av struphuvudet). Denna vidgning anses minska impedansen (ung. motståndet) och bidra till

effektivt luftflöde. Denna kvalitet tycks relaterad till den mjuka, flytande kvaliteten hos sopraner på höga toner (Titze 2002).

Spektrumanalys

Spektrumanalys är ett värdefullt verktyg inom sångvetenskapen för att illustrera resonansfrekvensernas utbredning och styrkeförhållanden. Det kan ses som en 'skuggbild' av rösten.

En spektrumanalys bekräftar riktigheten i de urgamla pedagogiska principerna att vacker sång bör resultera i en timbre karakteriserad av komponenter som är "ljus och mörk", som har "djup och höjd", "brillians och värme", "ping och sammet" och är "ringande, mättad och rik".

(Miller 2000 s 72)

Det finns olika sätt att rita spektrumdiagram. En vanlig variant visas nedan, där resonansfrekvenserna framträder som vitt mot svart bakgrund (bild 3 och 4) eller svart mot vit bakgrund (bild 5 och 6). Här kan vi se att det inte alltid är så lätt att peka ut de formanter som beskrevs tidigare (se s 27). De kan i själva verket gömma sig i ett myller av resonansfrekvenser, och dessutom ändra frekvens beroende på vad vi gör med käköppning, tunga, gommen, m.m.

Röstforskare lär sig dock läsa spektrumdiagram ungefär som läkare läser röntgenbilder. För största möjliga säkerhet i analysen bör diagrammen komma från ljud inspelade under så lika förutsättningar som möjligt, och med samma innehåll (samma fras eller parti ur någon sång) – allra helst bör de också komma från samma sångare! Just det sista skapar problem om man vill jämföra resultatet mellan olika sångtekniker: då så mycket av det muskelarbete som sker vid sång är reflexmässigt, är det mycket svårt att på hög nivå bemästra flera närliggande tekniker samtidigt¹⁰.

Här kommer vi dock att ägna oss åt ganska grova jämförelser, så det borde inte göra så mycket att diagrammen tagits fram med olika förutsättningar.

¹⁰ Man kan tänka sig att en sångare kan behärska olika skilda sångstilar, men att sjunga t.ex. opera lika skickligt på flera olika sätt är det nog få som klarar.

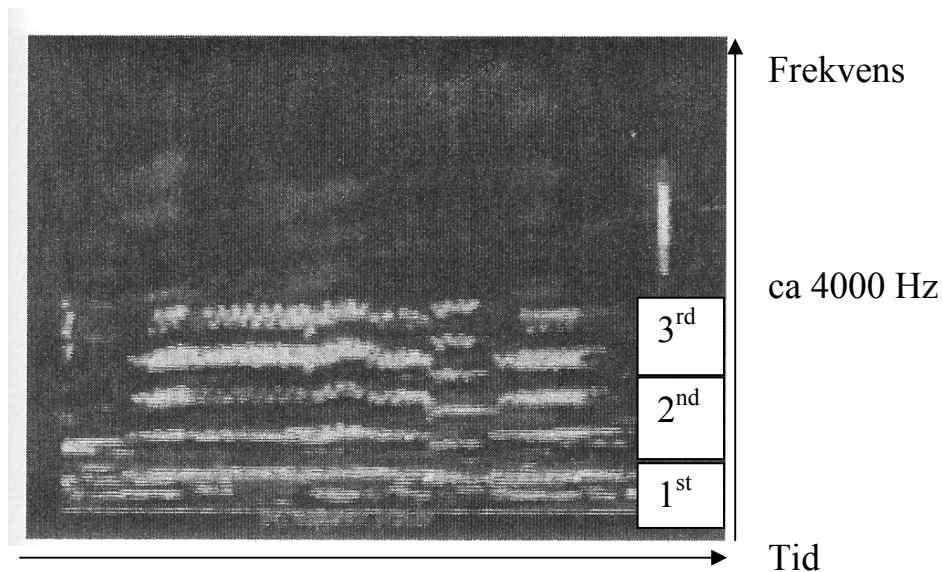


Fig 3: Frekvensanalys av Renata Tebaldi¹¹ röst (1922-2004). Första formanten syns längst ned i diagrammet, andra formanten, som tillsammans med första formant vokalerna, i mitten, och tredje formanten ligger ovanför, i området mellan 3000 och 4000 Hz. Vågiga linjer indikerar vibrato (Miller 2002 s 73).

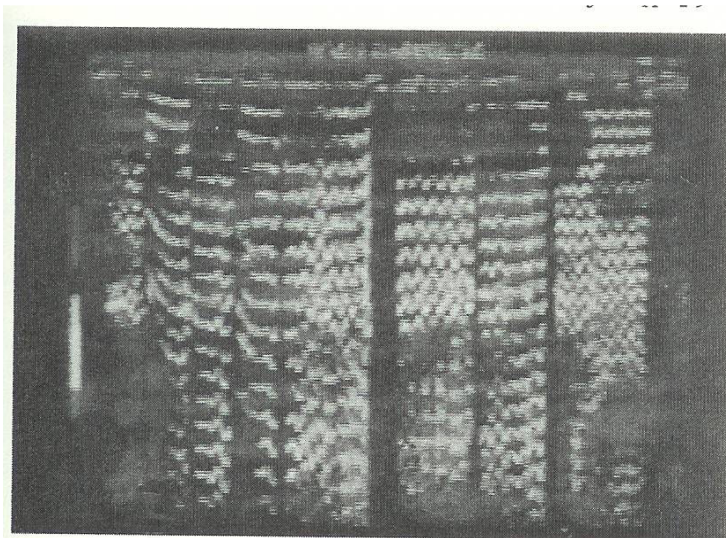


Fig 4: Frekvensanalys av Ethel Mermans röst (1908-1984, amerikansk musikalsångerska). Resonansfrekvenserna är spridda över ett område upp till 10 000 Hz (Miller 2002 s 74).

I bilderna ovan kan man se hur en klassisk operaröst och en musikalröst ger väldigt olika avtryck. Bilderna representerar på så vis olika klangideal.

¹¹ Renata Tebaldi levde och verkade samtidigt som Maria Callas. Båda hade hängivna beundrarskaror som bestämt hävdade att deras idol var den största *bel canto*-sångerskan i sin tid (Wikipedia).

Med hjälp av analysprogrammet Praat¹² tog jag fram ett frekvensdiagram på en del av Elviras aria ”Qui la voce sua soave” (se bilaga), och jämförde med samma sekvens med Maria Callas (1923-1977), se nedan.

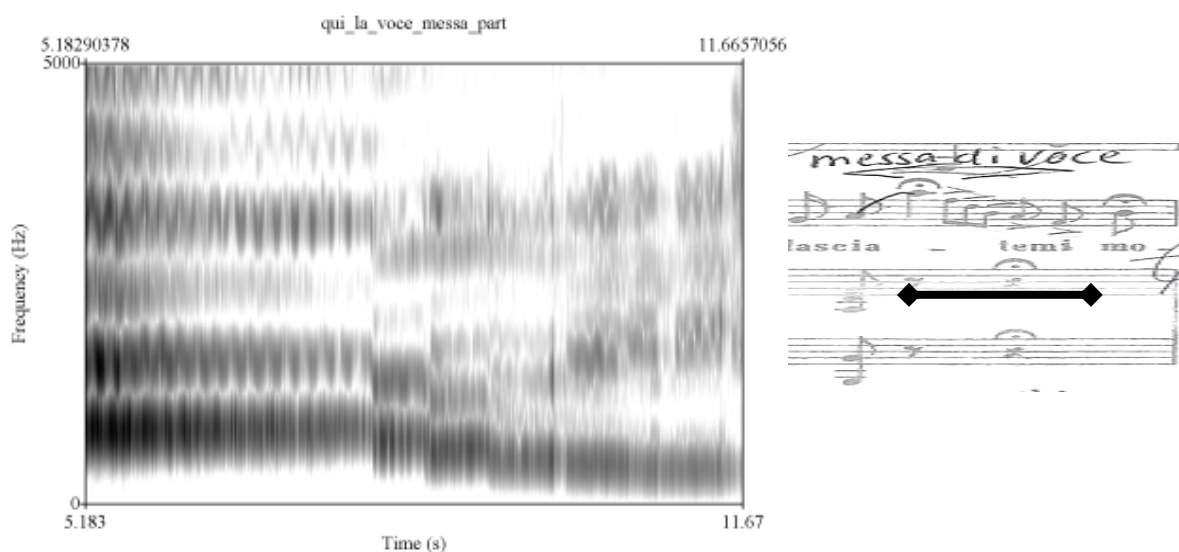


Fig 5. Frekvensanalys av Katarina Pilottis röst, messa-di-voceparti ur Elviras aria (bifogad CD, spår 3).

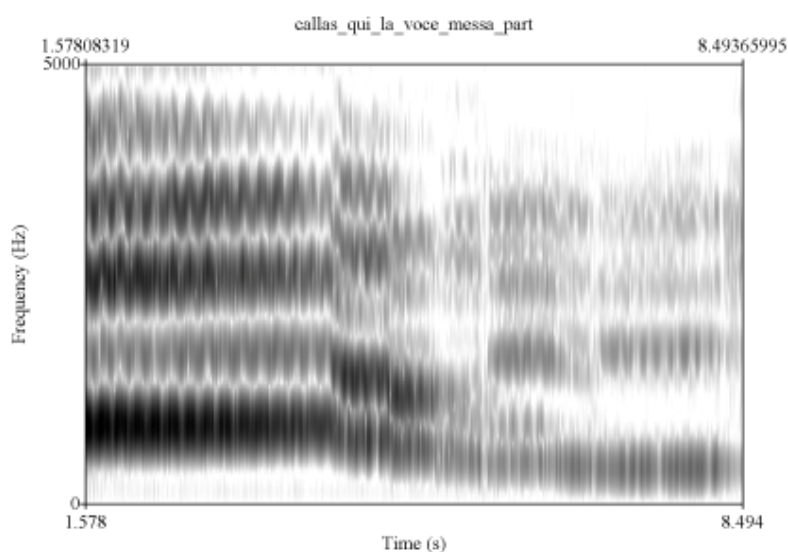


Fig 6. Frekvensanalys av Maria Callas röst, samma sekvens som i fig 5 (EMI 1953).

Jag tar dessa bilder (fig 5 och 6) som en försiktig indikation på att jag och Callas nog har samma klangideal, vilket nog delvis beror på att hon är min stora förebild.

¹² <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

Under min instudering av Elviras aria lyssnade jag bl.a. på inspelningar av arian på Youtube¹³ med Marcella Sembrich (inspelad 1907) och Maria Callas. De skiljer sig åt på flera intressanta sätt. Sembrich ornamenterade i en utsträckning som idag känns onödig och som distraherar från uttrycket i arian, medan Callas hade en mer naturalistisk, avskalad stil, som ligger mycket nära mitt eget ideal.

En lyssnare på 1800-talet kanske hade upplevt skillnaden på helt annat sätt! Deras röstkvaliteter är dock väldigt lika, och det tycks som om de sjunger med i grunden samma teknik. Jag vill gärna framhålla Maria Callas inspelning av operan *I Puritani* från 1953 (EMI, remastered 1997) som i mitt tycke är en nära nog fulländad uppvisning i modern *bel canto*.

Nasalit

Det är möjligt att åstadkomma akustiska fenomen liknande Sundbergs sångformant på andra sätt. Ett vanligt förekommande sätt är att blanda in nasalitet i klangen.

Sundberg själv har i experiment visat att man med hjälp av nasalitet kan åstadkomma något som liknar en sångformant genom att nasaliteten dämpar andra formantfrekvenser kraftigt, samtidigt som formantfrekvenserna runt 2-3 kHz förstärks något (Sundberg 2004).

The mechanisms are completely different, however, in one case (nasality) we lower the low frequency prominence of the oral and pharyngeal resonance by creating an acoustical leakage through the nose; and in the other (vocal ring) we raise the high-frequency prominence of the oral and pharyngeal resonance by creating an additional resonator *in the larynx*.

Clearly then, the effects of nasality on the vowel are *not* the same as vocal ring.

Titze continues: "Returning to nasality... it is known that nasalized vowels have an enhanced widened first formant region, but the effect of the higher partials varies a lot from person to person. Perceptually, there seems to be a 'honk' and a 'twang'. The honk often heard in speech of the deaf and those having cleft palates, is related to the low portion of the frequency spectrum. This is not the quality the singer is trying to achieve."

(Titze 1991 s 243-245, citerad i Shore 1990-1993)

¹³ Youtube är just nu en av de största källorna på Internet för att lyssna på inspelningar.

Garcia uttryckte det så här angående nasalitet: ”The nose is a waste-basket of the brain but not considered for resonance” (Rene 1941 s 110). Enligt Nordfors: ”Närvaron av nasalitet är ofta en indikation på vokala problem” (intervju med Nordfors).

Chiaroscuro enligt Nordfors

Nordfors pedagogik bygger på röstkvaliteten *chiaroscuro*.

Det är ett begrepp jag mest förknippar med 1600-talsmåleriet, som på svenska kallas ljusdunkelteknik. En teknik där till exempel det vita kan bli 'vitare än vitt' på ett skenbart oförklarligt sätt – färgen får sitt värde i relation till det mörker som i samma målning omger ljuskällan. I sångteknikens överförda bemärkelse får de höga, briljanta frekvenserna sitt rätta värde i relation till de djupa frekvenserna. En ton är inte rätt placerad förrän den har alla de harmoniska ingredienserna blandade i rätt proportioner.

Viktigt att betona är att varje givet uttryck har sina egna lagar, och sin egen mix av ljus och mörka färger. Det svåra sångtekniskt är inte att få till de höga frekvenserna utan de låga. Förutsättningen för de djupa frekvenserna är 'en öppen hals', en lägre struphuvudposition, vilket i sin tur kräver appoggio i den betydelse jag använder den, det vill säga anspänd diafragma.

(intervju med Nordfors)

Artistisk tillämpning

Rent praktiskt har *chiaroscuro*-kvaliteten stor effekt på såväl ton som uttryck. Jag känner att jag kan sjunga för fullt utan att oroa mig för heshet eller skada. Då rösten blir 'större', minskar pressen att sjunga starkt, och rösten känns allmänt mer följsam och reagerar på mina känslouttryck. Detta ger en stor tillfredsställelse. Samtidigt kräver tekniken total koncentration och stort muskulärt arbete, vilket gör mig mer närvarande, och även i sig kommunicerar närvaro och intensitet till publiken.

Tonansats

Stor vikt läggs vid tonansatsen eftersom den i stor utsträckning bestämmer kvaliteten på tonen som följer. En viktig anledning till detta är att det är bara vid förberedelsen i ansatsen som man direkt kan styra musklerna kring struphuvudet. Efter ansatsen tar reflexmässiga processer över och man har mycket små möjligheter att påverka (Stark 1999 s 30).

Det finns olika sorters ansats, hur man börjar en ton. Det finns tre igenkänningsbara ljud möjliga när det gäller ansats av tonen. Den hårda attacken associeras med en lätt hostning och är ett resultat av en hörbar lufttryck mot de stängda stämbanden. Det andra ljudet produceras med ett aspirerat (h), s k lös ansats. Den tredje ansatsen, fast ansats, försöker uppnå exakt balans mellan lufttryck och muskelspänning som varken resulterar i aspirerat (h) eller glottisstöt (Miller 2002 s 2-3).

Hugo Beyer (se Lampertiskolan sid 9) rapporterade om William Shakespeares undervisning;

Hans arbete präglas av den yttersta noggrannhet och uppmärksamhet på elevens tonbildning. Han arbetar med mjuk intonering och är outröttligt envis med tonens ansats den ska vara ”lös, fin och mjuk” men ändå ha en fast attack. ”Stor vikt lägges vid hvarje öfning för att ernå ett rätt sammarbete mellan larynx och pharynx”.

(Beyer 1887 citerad i Liljas 2007 s 108)

Sonen Giovanni Battista Lamperti menade också att tonansatsen var central.

The beginning of a tone (mis-called ”attack”) can be practised only when vibration starts focussed in the center of the skull (sphenoidal sinus) whithout effort or muscular impulse. It is a “free-ing” and not a hitting process. The tone seems to come out of the head instead of the throat. The “dark-light” tone demands *this central start*.

(W E Brown 1937/1957 s 67)

Tonansats enligt Nordfors

Tonansatsen bör göras utifrån *appoggio*, det vill säga en djupt anspänd diafragma, med alla hindrande spänningar och låsningar eliminerade. Detta kan man inte läsa sig till. Kunskapen är den stafettpinne som överläts från mästare till elev. Det är en förvärvad färdighet.

(intervju med Nordfors)

Nordfors uppfattning att man inte kan läsa sig till denna kunskap delas av många andra.

[...] singing was not really something that could be learned from books.

(Hemsley 1998 Foreword)

The truth of the matter is that to learn to sing from a book alone is an utter impossibility.

(Hines 1982/1984 s 13 Preface)

...and again, it has been my life-long conviction that singing *cannot* be learned from a book. Scientific explanations can only be grasped by singers already educated in the principles of their art.

(Rene 1941 s 190)

Lamperti to William Earl Brown:

The mantle of my father, Francesco Lamperti, fell upon me. It now descends to you, for you have grasped the truth of the Old Italian School of Singing, which descended from the Golden Age of Song, by word of mouth. It is not a method. There is no 'bel canto' system of teaching. Mental, physical and emotional reactions are the fundamentals of this old school.

(Lamperti citerad i Brown 1957 s 127)

Artistisk tillämpning

Jag arbetar med fast ansats för att först och främst säkra *chiaroscuro*-kvalitet i tonen, rösten, och *appoggio*. Fast ansats innebär för mig bakåtstrykande ansats av tonen långt bak i halsen (se *Appoggio* sid 20) Man kan variera ansatsen beroende på musikstil och känslouttryck, men i praktiken brukar sångare hålla sig till den tonsats som är central för den sångskola de utbildats i (Miller 2002 s 6).

Legato och Portamento

Legato (ital.) = 'bundet'; innebär att toner följer på varandra utan uppehåll (Brodin 1975 s 126). *Legato* liknas av F Lamperti vid "mjuk och obruten passage från en ton till en annan, utan andning mellan tonerna, ett jämt flöde som om man sjöng på en enda ton" (F Lamperti 1884 s 21, citerad i Stark 1999 s 165). Vidare menade Lamperti att *legato* är den kvalitet som är dominerande inte bara när det gäller lättörlighet utan 'god sång' generellt. Sångaren bör inte studera de andra kvaliteterna tills han bemästrat konsten att sjunga *legato* (F Lamperti citerad i Stark 1999 s 116-167).

Portamento (ital.) = eg. 'bärande' (av rösten; ibland även *portando la voce*), glidande från en ton till en annan (Brodin 1975 s 181). Kanske den historiskt bästa beskrivningen av detta begrepp kom från Mancini (1774), som betraktade det som en nödvändighet i alla sångstilar. Med *portamento* menade han att binda tonen i passagen från en ton till en annan, i perfekt proportion och förening, lika mycket i nedåtgående som i uppåtgående. Han uppmärksammade också att *portamento* "inte kan läras av någon elev som inte först förenat de två register som är separerade i alla" (Mancini 1967 s 40-41 citerad i Stark 1999 s 165). Medan det kan inträffa mellan vilka två tonhöjder som helst, menade Garcia och Lamperti att *portamento* bör användas "sparsmakat och för uttrycksfulla syften" (Stark 1999 s 165).

I *bel canto* har *portamento* en så framträdande roll att den blivit helt förknippad med stilen. Det är dock inte endast en dekoration utan ett verktyg att behålla sin position ('open throat') genom hela registret. Detta ger en obruten känsla av legato och en homogen klang (intervju med Nordfors).

SCENA III.

(di dentro)

ELVIRA

ANDANTE

pp

o. o. portamento

O ren_de_temi la spe_me..... o la

Notexempel 1: Demonstration av *portamento*

I notexempel 1 ovan har jag för tydlighetens skull noterat med legatobågar de ställen där portamento används. Man binder en ton till en annan utan andning och behåller ursprungstonens läge och öppning. Detta demonstreras på bifogad CD, spår 2.

Messa di Voce

Messa di voce (ital.) = eg. ”placering av rösten”. Sångterm innebärande ett gradvis svällande och åter avtagande på en långt uthållen ton. *Messa di voce* hör till den italienska sångkonstens mest omhuldade tekniska finesser och praktiseras alltjämt som röstövning (Brodin 1975 s 139). *Messa di voce* betraktas ibland som det ultimata testet av bra röstteknik, eftersom det fodras fin koordination av struphuvud, andning och resonansfaktorer (Stark 1999 s 245). När det gällde utförandet av *messa di voce* förespråkade Francesco Lamperti jämn röstklang utan registerförändring. Manuel Garcia däremot förändring av både klang och register (Stark 1999 s 116, 245-46).

messa di voce

- de - temi la speme..... o la - scia_te, lascia - temi mo

Notexempel 2: Demonstration av *messa di voce*.

I notexempel 2, takt 3, illustreras portamento från låga A_b upp till höga A_b . Från *mezza voce* görs sedan ett crescendo på tonen med bibehållen position och klang. Luftströmmen ökar till full röst, sedan görs diminuendo tillbaka till *mezza voce* fortfarande med bibehållen klang och position. Se Stark 1999 s 102 för

Lampertis definition av *messa di voce*, som också demonstreras på bifogad CD, spår 3.

Mezza voce

Mezza voce (ital.) = halvröst. *Mezza voce* är en viktig ingrediens i *bel canto*-sång, men hur man utför det tekniskt beskrivs sällan i litteraturen. Stark beskriver det som att farynx blir mer passiv och på så sätt minskar resonanserna. Struphuvudet sänks dock något jämfört med full röst (Stark 1999 s 246-253). Nordfors lär ut *mezza voce* som att man behåller struphuvudets låga position, men 'tar bort rösten'. Detta tycks stämma överens med Stark. Nordfors betonar också att det krävs minst lika mycket arbete för att sjunga svagt som för att sjunga starkt. Därför är det viktigt att först lära sig sjunga med tillräcklig fördjupning i full röst, innan man kan lära sig att 'ta bort rösten' med bibehållen fördjupning och *appoggio*.

5 Undersökning

The voice is the singer; it should never be thought of as in any way separate from the singer. [...]

Any form of training which forgets this essential difference, which tries to train the voice as if it were an instrument, an object to be played upon, must result in a form of singing which, divorced from its emotional origins, cannot have the same direct emotional appeal.

(Hemsley 1998 s 20)

Hur har min röst förändrats?

Det har visat sig överraskande svårt att berätta om min tidigare skolning av rösten. Jag har inte uppfattat en tydlig kommunicerad pedagogik. Jag fick sällan förklarat vad övningarna syftade till och jag kunde inte ana någon plan. I mitt forskningsarbete har jag kunnat notera att jag kände igen många av begreppen sedan tidigare men aldrig fått förklarat deras ursprung, än mindre att de var konkreta delar i ett helhetssystem. Detta kan delvis bero på att jag gått hos flera olika lärare, men jag tycks ändå inte vara ensam om att känna så. I doktorsavhandlingen ”*Becoming and being an opera singer: Health, personality, and skills*” (2005) gjorde Maria Sandgren bl.a. en studie av hur studenter i högre operautbildning tillägnade sig färdigheter.

This research raises questions regarding the students’ experience of learning. They described their learning process as vague and quite incidental. However, the process of skill acquisition as learning for artistic development so far has not attracted researchers, possibly due to a conservative notion about talent. This notion of emphasising the influence of talent instead of learning on skill acquisition might also be prevalent in the artistic context and among educators. In this way, this notion contributes indirectly to a student’s difficulty to grasp the learning process.

(Sandgren 2005 s 62)

Som kontrast erbjöd Bengt Nordfors en mycket tydlig och konkret pedagogik. Han lade ner mycket tid att förklara hur saker hängde ihop, i vilken ordning

olika moment måste läras in och inte minst hur mycket arbete som skulle krävas under flera år. Det var svårt för mig att tro att även jag, med så gedigen utbildning skulle behöva underkasta mig fem års grundträning för att få grepp om tekniken. Nu i efterhand kan jag konstatera att han hade rätt.

Ironiskt nog har Nordfors uttryckt att han bara sätter sig vid pianot och reagerar på det han hör. Han utgår från elevens tillstånd i nuet. Den pedagogiska klarheten kan böttna i att han själv är grundad i tekniken och har en stark intuition för hur det färdiga resultatet ska låta och känner igen alla indikationer på om det bär åt rätt eller fel håll.

It is useless, worse than useless, for a young singer to hope to achieve this physical poise and feeling of strength in the body's centre by instruction from someone who has never had the personal experience of being themselves well grounded. As in so many aspects of singing, the difference between the real thing and a good imitation are subtle, but absolutely fundamental.

(Hemsley 1998 s 31)

Jag upplever min röst som friare, med ett naturligt vibrato som ändras med det uttryck jag gestaltar, precis som tonens färg förändras beroende på den känsla eller stämning jag uttrycker.

I och med att röstens position har ändrats, så har jag fått en större och resonansrikare röst och röstkvalitet med stabilare omfång både uppåt och nedåt i registret. Omfånget är i stort sett samma som tidigare, kanske har jag vunnit en ton uppåt och en ton nedåt. Omfånget är från lilla A – trestrukna E^b. En omfångsrik röst har jag alltid haft, om än inte lika stabil i ytterlägena eller lika fullödlig som nu. Jag har fortfarande samma röstläge.

Jag har blivit bättre på att sjunga piano med bibehållen klangkvalitet och position, och föredrar numera att sjunga långsamt. Snabbheten i min koloratur är bibehållen, men jag finner att jag sjunger koloraturer uttrycksfullare idag.

Mitt förhållande till rösten har också ändrats. Innan omskolningen använde jag sångövningar till att värma upp rösten och få en snabbare och (volymmässigt) starkare röst. Först långsamma skalövningar och därefter allt snabbare och längre övningar uppåt och neråt i registret. Jag var inte speciellt fokuserad när jag sjöng övningarna och var inte fokuserad efter att ha övat färdigt.

Nu söker jag rätt position och kvalitet av tonen i hela registret, genom att öva skalor långsamt och medvetet på en ton eller 3-5 toner uppåt och nedåt i registret. Övningarna görs med full koncentration och fokus. Efteråt känner jag mig fullt fokuserad och i nuet.

Jag har fått släppa föreställningen om att jag ska kunna kontrollera hur det ska låta, utan istället lita till denna teknik. Att det ska låta vackert i mina öron kan inte längre vara mitt fokus, utan jag får koncentrera mig på position och uttryck.

Även här tycker jag att jag får stöd i Sandgrens avhandling.

The singers described the performance on stage more as an achievement in displaying their singing technique than any other expressive modes.

(Sandgren 2005 s 76)

Jag har upplevt det som en stor befrielse att inte domineras av tankar om vad publiken ska tycka.

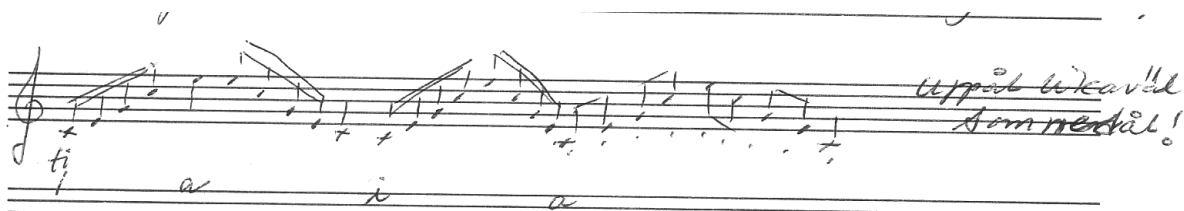
En speciell utmaning för mig som etablerad artist var mina engagemang som jag redan hade och nya engagemang som droppade in. Därför fick jag steg för steg förändra min teknik. Det var nödvändigt att införliva de nya principerna gradvis eftersom förändringarna ju inte fick kullkasta min tidigare teknik under tiden jag lärde mig en ny teknik. Det skulle ju fortfarande låta vackert och vara givande för lyssnaren.

Hur övade jag förr?

Både övningarna och att sjunga sångrepertoaren gick ut på att jag skulle sjunga vackert. Alla toner skulle vara vackra. Jag kände aldrig av att jag jobbade med kroppen när jag sjöng.

Jag brukade börja med några talövningar, t.ex. 'hej', 'haj', 'hoj' och 'minne', 'manne', 'månne' och även ljuda 't', 'p', 'k' och 's', 'f', 'tj' (som i 'kjol') för att känna stödet.

När jag sjöng övningar började jag mjukt med några långsamma skalor för att värma upp rösten och övergick sen till snabba och långa övningar för att öva upp snabbheten i rösten och uthålligheten i andningsmuskulaturen. Under hela övningen var mitt fokus samtidigt på att alla toner skulle låta vackra.



Notexempel 3: Snabb skalövning på olika vokaler, legato och staccato



Notexempel 4: Snabb och lång skalövning

Hur övar jag idag?

Nordfors menar att först lär man sig hur man börjar en ton (ansatsen) och positionen av *chiaroscuro*-tonen med långsamma övningar med full koncentration och närvaro. Det tar tid och uthållighet att göra dessa få övningar korrekt. Dessa övningar är enkla men inte lätta att utföra och fullt tillräckliga för att lägga grunden. Jag har gjort dessa övningar i mer än fyra år och de kräver koncentration på rätt saker i en viss ordning. Men det förutsätter total närvaro. Det blir en sorts meditativ upplevelse att göra övningarna.

För mig har detta varit grundövningarna som jag sedan applicerar på min repertoar. Den repertoar jag lärt in innan omskolningen får jag 'lära om' med den nya positionen.

Det har varit svårt att ta till sig att det är ett krävande fysiskt arbete att sjunga. Efter att i 20 års tid fått höra att det ska vara lätt och avslappnat att sjunga, tog det lång tid att få musklerna att lyda och att våga ta i så mycket med kroppen. Jag trodde jag skulle bli hes och skada stämband. Det omvända skedde.

För att få kontakt med rätt fördjupning läggs stor energi, speciellt i början, på att få eleven att våga använda sig av ljud som vi normalt inte förknippar med sång. Nordfors menar att sångaren skall vara "ett vilddjur med ett tunt lager fernissa". Det vackra och sköna i en röst är det vilda, okonstlade och äkta uttrycket – 'urropet', som Nordfors talar om. Det finns där i rösten när man ropar i förtvivlan när ens barn är på djupt vatten och håller på att drunkna, när man ropar en varning till en vän som håller på att gå ut i gatan och inte ser bilen som i full fart närmar sig. Positivare scenario finns när man hör sjungande fotbollsfans som sjung-ropar sina hejramsor (se notexempel 5).

Därefter följer övning på en eller några få toner för att etablera rätt position för *chiaroscuro*-tonen i hela registret. Övningarna är sparsmakade och övas på 1, 3 och 5 toner.

Övning A

Detta är en övning i att förstå skillnaden mellan vokal och position.

Förändra positionen utan att förändra vokalen, t.ex. sjung på vokalen 'i', stängd position (högt struphuvud, klämt svalg) till öppen position (sänkt struphuvud, vidgat svalg).



Fig 8. Bengt Nordfors demonstrerar fördjupning av vokalen 'i' (bif. CD, spår 5).
Vänstra bilden: högt struphuvud; högra bilden: lågt struphuvud.

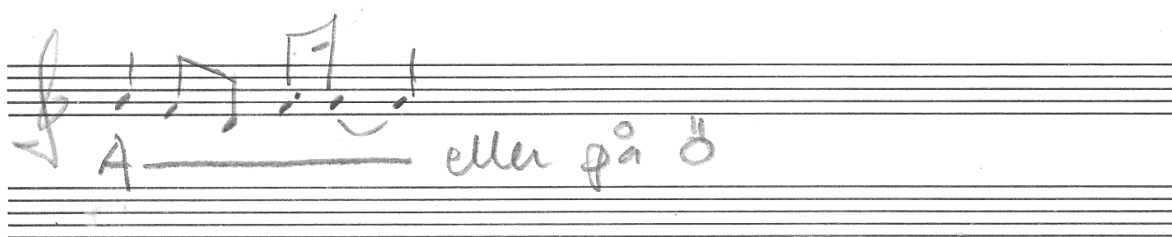
Övning B

För att vidmakthålla *appoggio* (se Appoggio sid 20), övning med 'smattrande läppar' på 3-tonsskala och 5-tonsskala och ibland hela sånger.

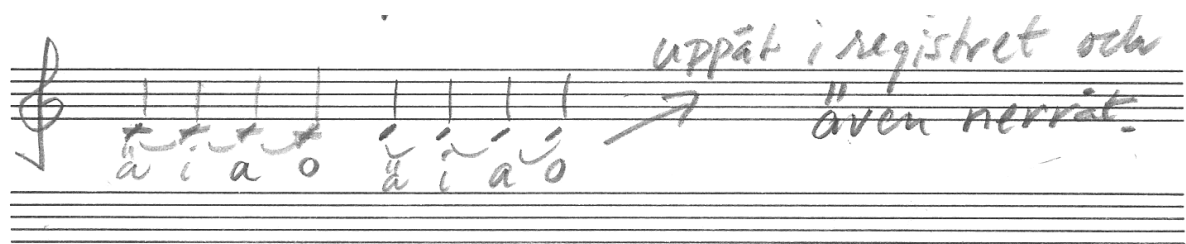
Genomgående för alla övningar är att eliminera tung- och käkspänningar och att hitta rätt fördjupning av tonen. Viktigt i alla övningar är *legato*.

Jag börjar med att hitta rätt kroppshållning (se Kroppshållning sid 23).

Därefter försöker jag hitta rätt fördjupning och position av tonen genom att t.ex. ropa Nej! med förtvivlan i rösten, eller som fotbollsfansens sångrop på A. Se notexempel 5 nedan.



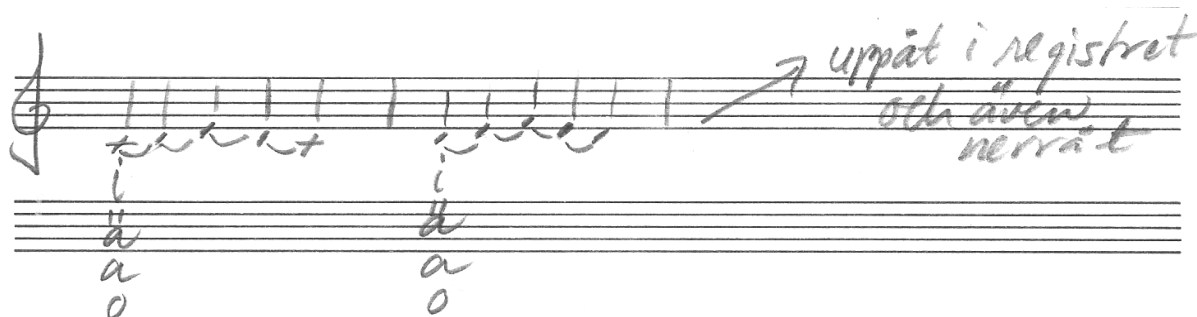
Notexempel 5: Fotbollsfansens hejarop, låter som ropsång. Jag tror de allra flesta är bekant med detta fenomen.



Notexempel 6: Sjunga på olika vokaler utan att förändra tonhöjd.

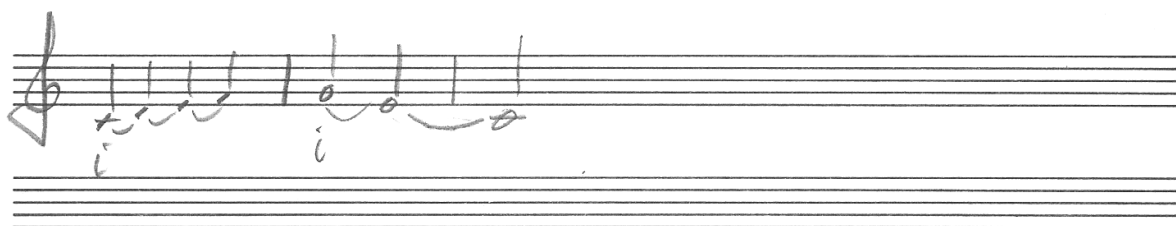
Övningen går ut på att behålla samma position (sänkt struphuvud, vidgat svalg) oavsett vokal. Sjung på samma ton vokalerna 'ä', 'i', 'a', 'å', 'o'.

Sedan övar jag positionen av vokalen på 3 toner. Långsamma fokuserade övningar. Alltid bundet *legato* (Notexempel 7).



Notexempel 7: Enkel 3-tonsskala, oförändrad vokal.

Därefter långsamma övningar först på 'i' (som är den tacksammaste vokalen att börja med, i alla fall för sopraner) med fokus på fördjupningen tills positionen är rätt.



Notexempel 8: 5-tonsskala, oförändrad vokal.

En långsam skala på 5 toner, återigen för att etablera positionen och därmed rätt fördjupning av tonen.

Hälsoaspekt

I inledningen nämnde jag att jag i början av min karriär drabbades av trakit och heshet med total röstvila i flera dagar som följd. Ett mindre dramatiskt problem är vanlig förkylning. Där känner jag mig mycket mindre känslig numera. En trolig förklaring till detta är dels att jag eliminerat nasalitet och har en mer vidgad hals och inte minst ett förnämligt andningsstöd, *appoggio*. Rent konkret har det inneburit att jag kan genomföra konserter väl, som jag tidigare varit tvungen att ställa in. Jag har till och med gjort några av mina bästa konserter när jag varit förkyld, möjligen för att jag då har tvingats jobba hårdare än vanligt – och då troligen närmade mig den intensitetsnivå som jag alltid borde ligga på.

Sandgrens avhandling täcker även hälsoaspekten.

Twice as many professional singers than non-singers were diagnosed with vocal disorders during the last 12 months. The most frequent diagnosed condition is laryngitis followed by oedema/swelling and voice problems of no known medical reason. Almost a third of the professional singers were unable to perform due to 'voice problems' during the previous year.

(Sandgren 2005 s 43)

Voice disorders can be diagnosed from a functional perspective. Functional disorders occur due to inappropriate use of the voice. Misuse/overuse of the speaking voice and inappropriate technique are reported as the main causative factors among adult singers [...]

From a clinician's view, excessive muscle tension in the tongue, neck and larynx are the most common errors that manifest due to poor singing technique [...] Inadequate abdominal support and the use of excessive volume are two other complications. [...] vocal impairment among professional singers is usually caused by infrequent singing lessons and extreme schedule demands.

Another factor is 'oversinging'; i.e., the singer has suddenly increased his or her daily singing practice from 1-2 hours to several hours per day due to an upcoming performance within a fortnight [...]

(Sandgren 2005 s 44)

Flera av de hälsoproblem som nämns ovan, som bristfälligt stöd och muskelspänningar i tunga, nacke och hals, skulle kunna beskrivas som brist på *appoggio*.

Tillräcklig intensitet har med rätt anspänning av musklerna att göra, och jag, som inte varit van att ta i, behöver inte vara rädd för att sjunga med för mycket intensitet. Hur mycket jag än tar i blir det aldrig för mycket. Det handlar inte om rå kraft att ta i med rösten, utan att med rätt muskler jobba hårt med kroppen för att avlasta de känsliga musklerna i halsen. Intensiteten är nerven i rösten som i stor utsträckning gör att tonen, rösten, sången lever och berör.

I prefer to say that I sing with *chiaroscuro*, and with vocal efficiency, not with pressed voice. Incidentally, my larynx is healthy, and I have never had vocal polyps, nodules, contact ulcers, or any other vocal pathology. While all of this is anecdotal, it may at least cause us to look more closely at the matter of glottal closure and voice quality.

(Stark 2002)

Följande anekdot tagen ur en artikel, där operasångaren Joseph Shore (1948-) intervjuar sin kollega och mentor Jerome Hines (1921-2003), antyder att många sånglärare idag är rädda för att ställa krav på eleven och förorda kraftfulla tekniker.

Shore: Jerry do you think that we in the universities should hold up the professional singer's voice as a model for our young students?

Hines: Oh, absolutely. I'll give you an example. I went to a major university to do a series of master classes. They had a recital the first thing when I got there. The worst singer on the program was a tenor. He was just a disaster. But he had a couple of notes that really got my attention. I heard buried in there another Mario Del Monaco. I took him aside and told him to come for a voice lesson within the next day or two. [forts...]

He came in with "Nessun dorma," and "Ch'ella mi creda." I started working with him. I said, "Don't be afraid of it. Sing with some real guts," and I started showing how to do it, how to correct the high voice. Within an hour he was just knocking the socks off of it. So I spoke to the chairman of the department and said, "Come to this guy's next lesson. I want to get your opinion." So she did, and he just sang up a storm. At the end of the lesson she said to me,

"I would never have guessed that he had that voice in him, and if I had suspected it, I would have been afraid to have let him sing that way for fear he would have hurt his voice and I would have lost my job."

Then she said, "You know, I think I have a confession to make. I think that we voice teachers in academia are destroying a whole generation of singers. We are afraid to let them sound like opera singers for fear that they might hurt their voices and we might lose our jobs."

And that was her confession to me.

(Shore 1995)

Sång och forskning

Duey menar att alla försök före 1800-talet att beskriva fysiologin bakom sångrösten baserades på så felaktiga och ofullständiga teorier att de var oanvändbara som grund för sångundervisning. Därför var det helt nödvändigt för sånglärarna att förlita sig på den egna erfarenheten (Duey 1951 s 18).

Ett ovanligt spännande exempel på hur galet det kunde bli återges nedan. Man kan fundera på hur en sånglärare skulle lägga upp sin undervisning utifrån dessa principer:

Voice is the sound formed by striking the teeth with the tounge as a plectrum, by striking the two lips like cymbals, by the hollow of the throat and the lungs which aid in the formation, and which, like a pair of bellows, take in and send out air.

(Adam de Fulda ca 1490, citerad i Duey 1951 s 32)

Vi kan förstå hur musiker i tidigare århundraden kunde se vetenskapen som mindre användbar för 'god sång'. Det finns dock tecken på att vetenskapens företrädare å sin sida inte alltid tillskrev musiker någon högre status:

Said Aristotle: "Professional musicians we speak of as vulgar people, and indeed we think it not manly to perform music except when drunk or for fun."

(Aristoteles citerad i Duey 1951 s 26)

I mitten av 1700-talet och in på 1800-talet gjordes vetenskapliga upptäckter som kom att lägga grunden för sångvetenskapen. Antoine Ferrein, professor i anatomi i Paris, lyckades 1741 visa att det är stämbandets vibration som alstrar ljud (ibid s 17). Manuel Garcia d.y. var den första som på ett systematiskt sätt gjorde skillnad på *röstkällan* och *resonansröret* (Stark 1999 s 36), något som är helt grundläggande för dagens sångvetenskap. Garcia kan på många sätt anses som den moderna sångforskningens fader (ibid s xxii).

Tekniska landvinningar på 1900-talet, såsom röntgen, fiberoptik m.m., har kraftigt förbättrat möjligheterna att genomföra detaljerade studier på sångare i aktion. Trots att vi nu vet så mycket mer om röstens anatomi, verkar det inte som om det hjälpt oss att bli bättre sångare.

Do we understand the science of singing better than we did 50 years ago? Indeed we do. Has it really helped any of us be better singers or teachers? An honest answer would have to be "no." The science of singing has supplied us with a useful vocabulary with which we can better communicate with the other professionals involved in singing these days, the M.D.s, the speech pathologists and voice scientists. A common scientific language has helped us to communicate with each other, and voice science has provided us with a good understanding of the voice and how it functions. But it hasn't really helped us be better voice teachers, has it?

(Röstprofessor Stephen Austin citerad i Holding 2007)

Vad krävs för att vetenskapen skall nå upp till den nivå där den verkligen kan förklara mysteriet bakom 'god sång'? James Stark gav sin syn på detta i ett öppningsanförande till den första internationella konferensen om "Physiology and Acoustics in Singing" i Groningen, Nederländerna 2002:

Part of my task as a keynote speaker was to suggest ways in which voice science might advance. In my view, there are two principal things that we should strive for.

First, we should encourage world-class singers to act as subjects in our experiments. To compare amateur singers to so-called trained singers in experimental protocols is not particularly helpful, since the word "trained" can mean so many things.

[...] the reality of fine singing is that it is full of colours, nuances, intensity levels, the use of legato, portamento, and low pitch onset, the use of schwa, and all the other artifices of classical singing. Voice science should move toward analyzing the voice in the context of the music that makes such extraordinary demands on the voice. What we need is real singers singing real music, and we must develop better laryngoscopy, and new, less invasive instrumentation that will enable us to objectively analyze singing without scaring off our subjects.

(Stark 2002)

Stark menar alltså att vetenskapen behöver bättre analysmetoder men också bättre sångare att mäta på. Av förklarliga skäl görs de flesta sångvetenskapliga studier på sångstudenter och yrkessångare på medelgod nivå, medan de allra sångare av yppersta världsklass mycket sällan finns tillgängliga. Säkerligen beror detta delvis på att dessa sångare är extremt uppbokade, och möjligen också ibland på en ovilja att få eventuella tekniska brister 'avslöjade' mitt i karriären. Troligen beror det mer på att det fortfarande finns ett gap mellan de båda världarna. Som sångare har jag själv inte förstått att jag skulle kunna bidra till vetenskapen.

It is made abundantly clear in the current voice pedagogy literature that science has much to offer; what is rarely expressed at this juncture in the history of voice pedagogy is that singing artists have their own unique and valuable knowledge to offer as well. It is open to debate whether communication is stifled more by fear of scientific knowledge (which many artists feel unqualified to master), or by the conviction that a singer's knowledge will be met with derision by the scientific community if expressed in nonscientific terms. Whatever the reasons may be for these perceptions, the scientific community is perhaps more receptive than the pedagogic and artistic communities might think.

(Helding 2007)

Starks slutord sammanfattar mycket väl min egen förhoppning.

The singing voice is a thing of wonder, and it has only given up its secrets reluctantly over the centuries. Between us all, singers, teachers, voice scientists, laryngologists, musicologists, and all lovers of good singing, we have come a long way, but of course we still have a long way to go. Let us work together to enjoy the adventure!

(Stark 2002)

6 Diskussion

Genom min omskolning har jag klart och tydligt erfarit att konkret teknik möjliggör fullt och fritt uttryck. De tekniska principerna jag nu lärt mig ger mig koncentration och närvaro i nuet och en stor tillfredsställelse, där jag förut känt mig fullständigt tömd på glädje i min strävan att hela tiden uttrycka mig genom en röst som inte 'svarade' på det jag ville uttrycka.

Jag känner igen många av de principer som fanns i *bel canto*-traditionen i det sätt jag sjunger på idag. Det är lätt att tro att det i huvudsak är sångarens karisma som gör att han/hon blir en stjärna och att när de förmedlar djupt och rikt uttryck, är det till stor del personlighetens förtjänst. Att det ligger många år av hård och hängiven träning av rösten bakom framgången, är lätt att glömma bort. Omvänt beskrivs ofta sångare som tråkiga om de inte förmår sjunga uttrycksfullt. Det är lätt att bortse från att brist på uttryck till stor del faktiskt kan vara ett tekniskt problem.

Vad som tilltalar mig mest med de tekniska principer jag fått lära mig är att de är få och enkla.

De kräver dock allt av dig. Det är ett fysiskt krävande arbete, närvaro och full koncentration i det du gör. Det är befriande att inte behöva tänka på något annat. Här får förmodligen uttrycket 'utan ansträngning' sin rätta innebörd – med alla hindrande spänningar och låsningar eliminerade och med fullt fokus på uttrycket.

Jag kommer inte helt osökt in på blomsterspråket. 'Sjunga med ögonen', etablera 'det inre leendet', gäspningskänslan, 'dricka tonen', tänka dig en blomma och 'ta in doften av den genom näsan' innan du börjar sjunga. Det finns många fler uttryck.

Blomsterspråket är en nödvändighet för sångaren eftersom många av 'sångmusklerna' inte är viljestyrda utan styrs indirekt via associationer. Vi behöver både konkret teknik och 'blomsterspråk', förmedlade av en lärare som har gjort erfarenheten själv. Stafettpinnen förs vidare från mästare till lärling.

Min käre svärfar¹⁴ har många gånger fått kommentera tidsandan att var och en vill vara sin egen coach. Han brukar säga att det är en beprövad metod som t.o.m. har ett namn: *Trial and error*. Problemet är bara att när man väl kommit på vilken väg man borde ha tagit kan karriären vara över. Då infinner sig önskan att hjälpa andra. Man får då hoppas att andra inte vill vara sin egen coach de också.

¹⁴ Erik Wiger (1941-) Förbundskapten i friidrott 1970-1978. En gång landslagsman i hinderlöpning. Under flera år ansvarig för tränarutbildningen i Stockholms Friidrottsförbund. Idrottshistoriker och författare.

Jag har mer och mer kommit att inse i takt med att uppsatsen tagit form, den oerhörda vikten av historia och tradition för den skapande processen. Ta exempelvis folkmusiktraditionen som bygger på muntlig tradition från spelman till spelman ända in i vår tid. Jag har förstått att den vetenskapliga metoden också bygger i allra högsta grad på tradition och historisk förankring. För att ett möte mellan historisk tradition, sångvetenskap, utövande sångare och sånglärare skall bli möjligt, krävs ett gemensamt språk. Ett sådant möte skulle nog kunna förlösa samtliga parter, och grunden för något alldeles nytt skulle kunna byggas.

Ett av de stora fynden i detta arbete var för min del de fantastiska kvinnorna Pauline Garcia Viardot, Anna Schoen Rene och Signe Hebbe. De genomgick en metamorfos genom idogt arbete och lämnade med sina enastående insatser ett arv som klingar in i vår tid.

7 Referenser

Litteratur

- Apel, Willi (1969). *Harvard dictionary of music*. Andra upplagan, reviderad och utökad.
Cambridge: Harvard University Press.
- Brodin, Gereon (1975). *Musikordboken*. Tredje omarbetade och utökade upplagan. Stockholm: Bokförlaget Forum AB.
- Brown, William Earl (1957). *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*.
utvidgad upplaga. New York: Arno Press [först publicerad 1931].
- Celletti, Rodolfo (1991). *A History of bel canto*. Oxford: Clarendon Press.
- Duey, Philip A (1951). *Bel Canto in its Golden Age*. New York: King's Crown Press.
- Franzén, Nils-Olof (1982). *Jenny Lind – En biografi*. Stockholm: Fran Writings.
- Gadamer, H.G. (1972). *Wharheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Auflage, J.C.B. Mohr.
- Garcia, Manuel d.y. (1847). *Traité complet de l'art du chant*. I två delar: första delen, första utgåvan; andra delen, första utgåvan. Genève: Minkoff Éditeur. Nyutgåva med förord av L J Rondeleux. Inkluderar *Mémoires sur la voix humaine* (1840).
- Garcia, Manuel d.y. (1984). *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part One*. 1841 och 1872 års utgåvor sammanställda, reviderade och översatta av Donald V Paschke. New York: Da Capo Press.
- Helding, Lynn (2007). *Voice Science and Vocal Art, Part One: In Search of Common Ground*. *Journal of Singing* Nov/Dec 2007, vol 64, no. 2, sid. 141-150. Jacksonville, FL: National Association of Teachers of Singing, Inc.
- Hemsley, Thomas (1998). *Singing & Imagination*. New York: Oxford University of Press.
- Hines, Jerome (1984). *Great Singers on Great Singing*. New York: Limelight Edition [först publicerad 1982].
- Lewenhaupt, Inga (1988). *Signe Hebbe, skådespelerska Operasångerska Pedagog*. Trosa: Trosa tryckeri.
- Liljas, Juvas Marianne (2007). *"Vad månede blifva af dessa barnen?"*. Stockholm: E-Print.

- Miller, Richard (2002). *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 1997. Pocketutgåva 2002.
- Miller, Richard (2000). *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press, USA.
- Miller, Richard (2008). *Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices*: Oxford University Press, USA.
- Radomski, Teresa (2005). *Manuel Garcia (1805-1906), A Bicentenary Reflection*. *Australian Voice*, official journal of the Australian National Association of Teachers of Singing. December 2005, vol 11, s. 25-41.
- Randel, Don Michael (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Tredje upplagan. Cambridge: Harvard University Press.
- Schoen Rene, Anna Eugenie (1941). *America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences*. New York: G.P Putnam's Sons.
- Shore, Joseph (1995). *A Great Singer On Great Singing*, *The NATS Journal*, Jan/Feb 1995.
- Stark, James A (1999). *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sundberg, Johan et al (1986). *Röstlära*. Andra Utvidgade Upplagan. Simrishamn: Grafo-Tryck AB.
- Sundberg, Johan (1988). *Activity relationship between diaphragm and cricothyroid muscles*. KTH Dept of Speech, Music and Hearing, Quarterly Progress and Status Report. STL-PQSR, vol 29, nr 2-3, s 083-091.
- Titze, Ingo et al (1991). *Vocal Health and Science, A Compilation of Articles from the NATS Bulletin and the NATS Journal*, edited by Ingo R Titze and Robert T Sataloff, National Association of Teachers of Singing.
- Titze, Ingo (2002). *Science for Singers, Voice Quality: Part II*. *NATS Journal*, oktober 2002.
- Åstrand, Hans (1976). *Sohlmans musiklexikon, band 3*: Stockholm: Sohmans Förlag AB.
- Åstrand, Hans (1977). *Sohlmans musiklexikon, band 4*: Stockholm: Sohmans Förlag AB.
- Ödman, Per- Johan (2001). *Tolkning, förståelse, vetande Hermeneutik i teori och praktik*. Borås: Nordstedts Akademiska Förlag [först utgiven 1997].

Online-referenser.

Shore, Joseph (1993): *A Right To Sing – Essays on Singing*. Samlade föredrag av Joseph Shore, Assistant Professor of Voice. University of British Columbia 1990-1993. http://www.josephshore.com/a_right_to_sing.htm

Shore, Joseph (1991): *Just how low is the low larynx?* Pegagogisk skrift av Joseph Shore, Assistant Professor of Voice, University of British Columbia 1990-1993. http://www.josephshore.com/just_how_low_is_the.htm

Shore, Joseph (1994): *Debate on larynx height*. Öppet brev till Dr Ingo Titze, 1994.

<http://www.josephshore.com/debate%20on%20larynx%20height.htm>

Stark, James (2002): *Historical Antecedents to Current Issues in Voice Science*. Öppningsanförande, PAS-Conference October 3-5, 2002. http://www.med.rug.nl/pas/Conf_contrib/Stark/Stark_keynote.htm