

OPERASÅNG PÅ SVENSKA

en studie i de svenska sångskolornas utvecklingshistoria

FÖRORD APRIL 2018

Hösten 1978 släpptes den s.k. »Guldboxen« efter mer än tio års förberedelser. Det var branschfolkets benämning på en guldfärgad papplåda märkt »Opera på Stockholmsoperan« och som innehöll nio stora vinylskivor samt ett tjockt, rött och välmatat skivhäfte i samma storlek (HMV-katalognummer 153-35350-58). Ursprungligen var det tänkt att LP-boxen skulle publiceras 1973, när Kungliga Teatern fyllde tvåhundra år. Det femåriga dröjsmålet hade flera orsaker, inte minst ekonomiska. Förutom svårigheten att få tag på representativa inspelningar tillkom huvudfrågan hur materialet skulle göras njutbart för normala skivköpare. Hur skulle en ovan lyssnare reagera som äntligen fick höra en legendarisk sångare om vilken tidigare bara funnits att läsa överord från sedan länge avlidna beundrare? Exempelvis buffabasen Herman Brag, som på sin tid var ett stort namn i Salzburg men som visade sig ganska förfärlig att höra på skiva. Eller tenorbarytonen Carl-Fredrik Lundqvist, vars röst som i ett nutida öra tycktes rå och oslipad men som för hans publik i gamla operahuset hade representerat skönaste sångkultur.

Det krävdes alltså en ny sorts musikpedagogik för att förklara den obehagliga 1800-talssångens upphov och målsättning, och det var i detta syfte jag sommaren 1976 skrev följande essä om de svenska sångskolornas historia som publicerades i albumet. Idag fyrtio år senare, när de flesta guldboxar har drunknat i historiens svarta sopsäck, kan den kanske komma till användning igen.

Den äldste bevarade artistens födelseår sätter alltid en bortre gräns, som ej kan överskridas. För svensk opera är nyckelåret 1841 då den ovan nämnde Carl-Fredrik Lundqvist alias Lunkan kom till världen. För dansk opera kan gränsen otroligt nog flyttas ytterligare en generation tillbaka ty den 5 september 2019 fyller den äldste bevarade operasångaren Peter Schram tvåhundra år och hans röst på den 129-åriga vaxcylindern är mirakulöst fortfarande spel- och hörbar! En pinfärsk överföring ligger som första inslag på en av de bägge cd-skivor som ingår i en publikation från Aarhus Universitetsforlag 2017: »Danmarks første lydoptagelser« av Steen Kaargaard Nielsen & Claus Byrith.

Schram-cylindern blev känd 1936 då den danske grammofonpionjären Knud Hegermann-Lindencrone tog initiativet till en överföring till en 78-varvsskiva som utgavs i femtio exemplar. Inspelningens musikhistoriska värde stod omedelbart klart för mig när jag för länge sedan stötte på denna diskofila raritet men det verkligen unika med Schrams 140 sekunder långa smakprov av sin glansroll som Leporello i Mozarts Don Juan har tagit mig lång tid att förstå.

Från början visste jag att Peter Nicolaj Schram förmedlade sångtraditioner direkt från sin huvudlärare Giuseppe Siboni (1780-1839), som samma år som Schram föddes hade utnämnts till direktör för kungliga teaterns sångskola efter en otrolig operakarriär och som grundade kungliga musikkonservatoriet i Köpenhamn. Det speciella med Siboni är att han var lärare till Isak Berg, Jenny Linds första lärare, hade sjungit i Neapel under Gioachino Rossini som konstnärlig ledare och i flera omgångar stått på samma scen som Luigi Bassi, musikhistorien förste Don Giovanni, såsom dennes kollega och stämkamrat.

Går det att komma Mozart närmare och har inte Peter Schram någonting revolutionerande att förmedla? Nämligen att ytterst smala luftspalter i hans sång åtskiljer varje tonsatt stavelse som inte är förbunden med legatobåge i Leporellos entréaria och katalogarians början, exakt så som tonsättaren har noterat. Här finns ingen tillstymmelse av legato annat än i ligaturerna vid frasernas avslutningar.

Faktum är att denne 70-årige dansk som sjöng i tratten på det första importerade exemplaret av fonografen hemma hos konsul Gottfried Rubens, Edisons skandinaviska generalimportör, är det enda levande beviset på att den tidiga musikens non legato-ideal aldrig var en utopi. Schram är ett lika klippfast bevis på det svunna non-legatoideomet som 1500-talets virginaler vilka således bör betraktas som kongruenta med den samtida körmusiken i Sixtinska kapellet. Vilken obekvämlig tanke för oss alla som vant oss med att sjunga Palestrina legatissimo, utan minsta lufthål i linjen! För tonsättarens samtid torde hans musik ha klingat genomskinligt klar, med varje stavelse hörbar ton för ton.

Min egen väg till denna högst radikala och för de flesta absolut omstörtande insikt har gått via Oscarshamn under den 34:e veckan i nådens år 1981. Claes-Merith Pettersson, Oscarshamnsensembelns dåvarande chefsdirigent, hade erbjudit mig att delta med ett eget forskningsprojekt som ett inslag i en interpretationskurs med den tjeckiske pianisten Radoslav Kvapil som affischnamn. Där, i stadens folkhögskola, hade jag förmånen att arbeta med fyra för min skull inbjudna och ytterst kvalificerade sångare — Evy Bråhammar, Ilona Maros, Charlotta Nilsson och Torbjörn Liljequist — och att tillsammans med dem under sju dagar sjunga oss igenom en 139-sidig handskrift som jag beställt från Carolina Redivivas samlingar: »Anvisning till Sångens Elementer« av Johann Christian Friedrich Haeffner, närmare bestämt en opublicerad sånglära med vilken Uppsalas då drygt sextioårige director musices gav nybörjare deras första lektioner i sång. Haeffner hade då varit i Uppsala i mer än tio år och insett på vilken skriande låg nivå den svenska sången stod utanför Kungliga teatern. Till skillnad från sin förebild, Johann Adam Hiller, författaren till sin berömda »Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange« från 1780, kunde han inte ta för givet att hans svenske läsare hade den musikkundskap som krävdes och som redan förfogade över ett färdigt röstinstrument.

Till mitt förfogade i Oskarshamn hade jag t.o.m. fyra färdiga röstinstrument. Därför vi kunde unna oss lyxen att gå direkt på artonde lektionen om »Tonernas sammanbindande resp fria angivande«, och sjunga oss igenom alla dess legato- respektive non legatoövningar. Sista etappen var den informativa nittonde lektionen om »andhämtning och ordenas uttal i sången« med dubbelslag och pedagogiska utmaningar att sjunga koloratur.

Om Haeffners bortglömda och otryckta sånglära vore värd att publicera torde Fritz Arlbergs skrift från 1891 — »Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning av tonbildningsläran« — vara ännu angelägnare att påminna sig om. Ja, den är faktiskt själva upphovet till mitt beslut att erbjuda tidskriftens läsare min översikt över de svenska sångskolorna, ty Arlbergs temperamentsfulla och underhållande uppgörelse med sina tjugo år som lyrisk-dramatisk baryton på Kungliga teatern är en sannskyldig pärla! En sammanfattning finns på sidorna 23-27.

Den stridslustne dalkarlen Fritz Arlberg (1830-1896) höll sin avskedsrecett den 12 juni 1874, officiellt p.g.a. en uppmärksam ordväxling med dirigenten angående ett nyanstecken i Mozart partitur men som i själva verket var en före-vändning att få sluta i förtid eftersom han ville göra så mycket mer. Han nöjde sig inte med att bara sjunga opera,

operetter och romanser utan ville också regissera och översätta operatexter men framför allt undervisa i sång vilket han gjorde såväl i Stockholm som Köpenhamn och Oslo. Det var på det sättet han kunde ställa allt till rätta som störde honom i den akademiska sångundervisningen.

I sina reserapporter från Bayreuth växte bilden fram av en sann missionär för Wagner, vars text till operorna *Rienzi* och *Den flygande holländaren* han hade översatt tidigare. Och Arlbergs demoniska holländare och lyrisk-dramatiska *Telramund i Lohengrin* hade imponerat stort på scenen. Syftet med pamflettens tabula rasa var att rensa den kungliga scenen inför framtida svenskspråkiga framföranden av *Tristan*, *Nibelungendelarna* och *Parsifal*. Allt som Arlberg betraktade med sin wagnerska blick och retade sig på har ju faktiskt funnits och tillämpats, utgjort praxis. Exempelvis det »ständiga leendet«, som Nicolai Gedda ogenerat använde och som är en fantastisk hjälp att öppna klangen. Eller regeln att sätta samman ett paket av samtliga konsonanter före en vokal utan hänsyn till sammanhanget. Alltså låta den sjungna stavelsen sluta på en vokal och inte en konsonant. Just så »tokroligt« skrev Händelexperten Charles Farncombe ut sångtexterna till sina tusen körsångare inför förförandet av »Messias« i Göteborg 1985. Aldrig har orden varit lättare att uppfatta än denna historiska kväll i Scandinavium trots att orkestern var dubbelt förstärkt efter 1700-talsmodell. Så om vi gör allt som Arlberg uppfattade som tokigt, obsolet och löjeväckande tar vi samtidigt ett stort kliv närmare kastraternas bel canto.

Carl-Gunnar Åhlén



»Svenska språket är mycket lent för sången« konstaterar sångmästaren vid Gustaf III:s opera, Johann Christian Friedrich Haeffner i sin ofullbordade sånglära. Fler utländska musiker än han har gjort samma iakttagelse. Svenskan har många vackra vokaler, förhållandevis få diftonger, inga speciellt stötande, egendomliga och osköna konsonanter eller konsonantsammansättningar. Därtill har satsmelodin ett slags naturligt legato, som binder samman orden till musikaliska fraser. Emellertid har operan såsom konstform aldrig haft någon spontan grogrund här i Sverige; den har planterats in som ett exotiskt träd och odlas fortfarande bara på enstaka platser i landet. I långa tider var Stockholm operans enda hemort och därför vågar man påstå, att den avancerade sångkonsten uteslutande varit knuten till hovteatrarna.

År 1773 gav Gustaf III operakonsten en permanent bostad. Den dryga hundraårsperiod, som föregick den nationella operaodling, vilken därmed tog sin början, präglades av oregelbundna impulser, som strömmade in i takt med hovstatens ekonomi och regentens kulturella intresse. Det svenska hovet var relativt välinformerat om stilläget i Europa genom de artister och trupper som inkallades men huruvida gästsångarna var de fåtaliga svenska kollegerna överlägsna eller ej, låter sig t.v. inte kartläggas. Vi får nöja oss med en allmän beskrivning av den instrumentala figursångens utveckling i Europa.

KASTRATSÅNGENS URSPRUNG

Under 1400-talet blev sångtekniken alltmer specialiserad: ur den samstämmiga koralstången växte fram en individuell figuralsång, som snabbt utvecklades i det högre registret i virtuos smidighet och melodisk självständighet. Under 1500-talet blev det vanligt att solosångare improviserade, utsirade eller på annat sätt varierade musiken enligt vissa formler.

Denna solistiska frigörelse kan ses som ett av många uttryck för renässansens allmänna individualism. Men en dylik frigörelse hade givetvis varit omöjlig utan att de manliga sångarna (ty den katolska kyrkan tillät inga andra) kunde tillmötesgå kraven. Det fanns två slag, dels kastratsångare, dels s.k. sopranfallettister, vilka utnyttjade en numera glömd sångteknik, som utvecklade ett sopranregister ovanför männens normala falsettregister med altklang. Under knappt två sekler fram till början av 1600-talet spred sig de manliga sopranfallettisterna från Spanien ut över hela den katolska kyrkans domäner, för att sedan spårlöst (?) försvinna och ersättas av kastraterna.

Från Roms horisont har Pietro della Valle beskrivit denna övergångsperiod i en skrift från 1593. Då härskade ännu falsettsångarnas skola men kastratsången infördes som en nyhet från den florentinska skolan. Det vore emellertid ett misstag att tro att kastratsången uppstod fix och färdig att tas i bruk av Peri, Caccini, Monteverdi, Gagliano och de andra tidiga operatörsättarna. Den hade funnits länge, men man låtsades ej om dess existens. Kastraterna kom säkerligen in i Europa via det bysantinska riket, vilket genom sin kulturella och geografiska kontakt med det muselmanska kalifatet var starkt influerat av den turkiska hovhållningen. Liksom i Kina använde sig hovet i Konstantinopel av eunucker; redan 1137 rapporteras f.ö. om en sjungande eunuck i Smolensk.

Under medeltiden sträckte sig det bysantinska väldet långt in i Italien: Venedig och Ravenna var ett par av dess huvudorter och dessa ligger som bekant nära operagenrens vagga. Kanske bar kastratsångarna rentav ansvaret för operans födelse? I varje fall var de de enda som kunde uppfylla Giulio Caccinis sångarkriterier i förordet till hans epokgörande »*Nuove Musiche*» från 1602; där konstaterar författaren motsättningen mellan den gamla mångstämmiga körsången och den nya, individuella solosången med dess nya uttryck av mänskliga känslolägen. Kastraterna förenade en hjältemässig apparition med en fenomenal skicklighet att i långa perioder under ett enda andetag brista ut i ett stjärnregn av snabba, kristallklara toner. Dessa manliga sopraner hade inte påfallande starka röster — kravet på volym och kraft växte fram under 1800-talet och har så småningom blivit ett avgörande kvalitetskriterium. Men så är också dagens välbestyckade symfoniorkestrar långt mer ljudstarka än de sprött klingande barock- orkestrarna.

Vid mitten av 1600-talet hade operan nått en utveckling som dikterades av kommersiella faktorer. Snabbt växte det fram ett stjärnsystem av kastratsångare, som reste runt och framträdde för skyhöga gager. Kastraterna var ju inte operavärldens enda sångare — det fanns naturligtvis både tenorer, basar, altar och sopraner, men de andra sångarnas värde räknades efter deras förmåga att efterlikna kastraterna; inga kunde som dessa så till fulländning behärska den dekorerade

stilen. Det är alltid riskabelt att använda analogier men det förefaller som om kastratsångarna använde sina röster ungefär som man spelar oboe: ett relativt kraftigt lungtryck med ett litet luftgenomsläpp, med markerad tonansats även i snabba löpor och tonrankor. Konsten var att behålla luften så länge som möjligt.

Vi har kanske svårt att föreställa oss kvaliteterna i denna utsirade skönsång. »Figural musik», »dekorerad stil», »utsirningar» etc. är alla olämpliga benämningar, eftersom de antyder att musiken skulle innehålla något överlastat eller onödigt, som lika väl kunde avlägsnas. Benämningarna har nämligen färgats under den dekorerade sångens dekadensperiod under senbarocken. Man kan jämföra med jazzmusiken, som på samma sätt är figural eller dekorerad och där utövarna med samma kompositoriska frihet som barockens sångare varierar andra kompositörers melodier. I det följande kommer beteckningen »*instrumental figursång*» att användas.

Hur sjöng kastraterna? Den viktigaste delen av deras undervisning försiggick tyvärr i övningsrummen och kom aldrig på pränt. Men även om det under 1600-talet gavs ut en del sångläror — den neapolitanske läkaren Giovanni Camillo Maffei var f.ö. den förste som lösgjorde sångkonsten från den allmänna musikutbildningen i sin bok 1562 — liknar sånglärorerna från denna tid mera kompositionsläror, eftersom sångaren var lika mycket kompositör som exekutör. Först senare under upplysningstiden går författarna närmare in på ämnet tonbildning.

På sätt och vis utgör alla sångläror en enahanda litteratur: normerna och reglerna tycks inte ha ändrat sig nämnvärt sedan antiken. Dietföreskrifterna är t.ex. från den tiden. En anonym sångbok från 300-talet e. Kr. innehåller vokaliser, som har till uppgift att uppöva legato, staccato och egalisera registren. Hieronymus från Moravien, som levde på 1250-talet, skriver ingående om sångarens tre register: bröstöst, strupöst och huvudöst. Conrad von Zabern ogillar det som alla sånglärare i alla tider ogillat: sönderhackade fraser (ha-ha-ha eller ho-ho-ho), nasal klang, dåliga och dialektala vokaler, skrikiga höga toner, dålig kroppshållning och grimaserande. Hans skrift gavs ut 1474.

Trots att alla dessa sånglärare varit överens om det skönas kvaliteter (men desto mer oense om medlen att nå målet) visar grammofonen att sångidealet undergått tydliga modeinriktade stilsvängningar, kanske rentav utom kontroll för läraren. John Stratton är troligen den förste moderne musikforskare, som försökt finna ett samband mellan sånglärarnas ideal och det klingande resultatet på skivorna. I sin banbrytande uppsats, där han skisserar en utveckling från barocken fram till våra dagar, uppställer han följande motsatspar:

artificiell stil — naturlig stil.

Med artificiell stil avses en metod att odla fram balansen mellan det dekorativa elementet och det mänskliga uttrycket. Idealet är en röst som utan att direkt härma ett instrument ändå på något vis används som ett dylikt. Den naturliga stilen är benämningen på ett ideal, som utgår från individens medfödda röstklang och som lämnar dess naturliga timbre i fred. Skolningen inriktas i stället på en ökning av volymen. De moderna sångskolorna, som ju inte är inriktade främst på instrumental figursång, utgår alltså från elevernas möjligheter från fall till fall. Därför är det meningslöst att söka klarlägga eventuella linjer i de moderna

skolorna, i synnerhet som de ligger oss för nära för att man ska få perspektiv på dem.

KASTRATSÅNGARE I SVERIGE

Ett blekt återsken av den italienska operakulturen nådde snart ända upp i det avlägsna Sverige, som hängav sig åt nyrika stormaktsdrömmar. Exakt när den förste kastratsångaren kan ha kommit till Sverige vet man inte. Källorna meddelar att drottning Kristina fick den ryktbare Baldassare Ferri (född c:a 1610, död 1680) till låns fjorton dagar från den polske kungen Johann Casimir. Ferri beundrades särskilt för sina kromatiska drillkedjor. En uppgift att drottningen lät prägla en medalj till Ferris minne kan emellertid inte bestyrkas av Myntkabinettet.

Det tidigaste vittnet är förmodligen skolmannen Petrus Magni Gyllenius, som i sin dagbok den 7 juni 1652 antecknat att han hört en konsert med hovkapellet. Han lämnar följande intressanta uppgift: där medverkade *»en snöpter Turck, som hade bröst som kvinnfolk och han sang mykit grannt och han talade spätt som ett barn, han var mykit gammal och intit skägg hade han.»* Med andra ord — mer korrekt kan väl knappast en typisk kastratsångare beskrivas! Redan i november samma år kom italienaren Vincenzo Albrici med sin operatrupp, som omfattade fem kastrater, förutom två altar, två tenorer och två basar.

Endast en kastratsångare har framträtt på Kgl. Teaterns tiljor - under operans värsta dekadensår 1806, en Sebastiani, som inte ens medverkade i någon föreställning och som sjöng bara en gång, ehuru mot rundlig betalning. Då var kastratsångarnas glanstid ett minne blott. Orsaken till att de dog ut så förhållandevis snabbt var kanske inte så mycket en följd av upplysningens förkastelsedom över den barbariska operationen som framför allt politikens växlingar.

Till skillnad från England och det katolska Tyskland och Österrike, där man med hull och hår anammat det italienska operaidealet, var kastratsångarna aldrig särskilt populära i Frankrike. När Italien fick fransk regim under Napoleontiden, var det en enkel sak att stoppa kastraternas sångundervisning, som redan deklinerat. I fortsättningen kom kastratsången bara att leva kvar som en relik inom Vatikanstaten till 1911, då påven Pius X förbjöd den.

Atterbom hörde en av de sista exponenterna från den svunna eran; Carl Maria von Weber hade nämligen några kastrater i sitt Dresdenkapell och dessa deltog i mässan varje söndag. Atterbom skriver därom i sina *»Minnen»* från 1817:

När man hör Sassarolli (Anm: Filippo eller Germano Sassaroli, enl. Eitner, Quellen-Lexikon) sjunga, så är det verkligen som hörde man bokstavligen en ängels röst. Kunde blott denna röst tillvägbringas utan att misshandla den mänskliga naturen? I en kvinnas sång blandar sig dock alltid, [medvetet eller omedvetet], en smula »släktes-koketteri» och sinnlig retelse; [. . .] däremot har kastratens röst, som på ett underbart sätt i ett försmälter det högsta förborgandet av den manliga och den kvinnliga röstens ömsesidiga skönhet, en rent liksom Änglarnes, överjordisk, neutral och eterisk karaktär.

Även sångläraren Isak Berg hörde Sassarolli och beundrade dennes andningsteknik. När kastraterna sålunda i början av 1800-talet försvann från scenerna till följd av naturlig decimering och operahusens ökande antal, påverkades också sångutbildningen. Kastraterna förvaltade vad man ibland kallar den klassiska italienska skolan. De lärde ut andningens konst, tonens artikulation och lättrörlighet. Men det var endast de kvinnliga höga sopranerna som helt och hållet kunde tillgodogöra sig deras teknik och tonkvalitet. Tenorerna nådde inte upp till det högsta registret med samma lätthet. För sångare med tunga röster kunde kastraternas andningsteknik, som ju tränade upp ett muskelstarkt och kraftigt stöd, ruinera rösten genom att skapa ett snabbt tremolo. Med tremolo avses i denna uppsats ett fladdrande i ljudstyrka, inte att förväxla med vibrato, som innebär svängande tonhöjd.

Det är f.ö. intressant att notera hur detta tremolo, som även återfanns hos mindre distingerade kastratsångare, med tiden kom att betraktas som ett synonymt begrepp med den klassiska italienska skolan; ja senare generationer av italienska sopraner och tenorer betraktade tremolot t.o.m. som ett skönhetsideal och odlade avsiktligt fram det.

DE FÖRSTA SVENSKA SÅNGSKOLORNA

Den svenska sångundervisningen under 1600- och 1700-talen var främst knuten till skolorna och kyrkorna och därigenom inriktad på körsångens måttliga krav. Begynnelseåret för den avancerade operasången här i Sverige skulle förslagsvis kunna sättas till 1755, då italienaren Francesco Uttini anlände till Stockholm med sin operatrupp. I denna ingick förutom ett par kastrater tenoren Giovanni Croce (1723-1764), en avgudad konstnär, som stannade i Sverige till sin död och gav sångundervisning. I ett brev skriver Linköpingsmusikern Johan Miklin: *»Även blevo införskrivne någre italienske sångerskor och själve storsångaren Croce, vars like väl i rösten, men ej konsten, varken förr eller senare varit i Sverige, och har han etablerat en ny vacker façon att sjunga, vilken man hör uti dess disciplar hovmarsk. grev Rosen och hovsekr. och sångaren vid Hovet Lalin.»* (Nyblom, sid 31). I marginalen har Miklin lagt till namnet Olin.

Således räknades Sveriges mest framstående sångare, hovsångerskan Elisabeth Olin och Lars Lalin (1729-1785) som elever till Croce. Lalins sångarkarriär var visserligen ganska blygsam och inskränkte sig för Kgl. Teaterns del till utförandet av Jupithers roll i Uttinis invigningsopera *»Thetis och Pelee»* men en desto större insats gjorde han som Operans förste sångmästare 1773-83, där han i eftermålet prisades för odlandet av ett vårdat talspråk. I vilken bemärkelse Croces *»façon»* att sjunga innebar något nytt meddelas tyvärr inte men man kan förmoda att han skärpte kraven på smidighet i koloraturerna. Även Uttini gav lektioner - under åren 1762-66 annonserade han i Post- och Inrikes Tidningar.

Lalin efterträddes av Johann Christian Friedrich Haeffner (1759-1833), som hösten 1781 började som arvodesanställd sånglärare. Han avancerade till informationsmästare i sång vid Kgl. Teatern 1783, stannade på den posten till 1795 och var samtidigt Musikaliska Akademiens sånglärare 1794-1796. Dessutom

utmärkte han sig som en betydande kompositör och god dirigent (hovkapellmästare från 1799 till 1808, då han utnämndes till direktor musices i Uppsala), samlade in svensk folkmusik och reformerade koralsången.

En äkta italienare följde efter Haeffner 1796: Lodovico Piccini, född 1766 i Neapel och son till den berömde och i Stockholm mycket uppskattade komponisten Nicolo Piccini. Fram till 1803 skötte han sysslan som teaterns förste sångmästare. Under de oredans år som följde befann sig Piccinis efterträdare — den framstående tenoren Carl Magnus Craelius (1773-1842) — på studieresor i Tyskland och Italien. Kgl. Teatern bekostade resan och uppdrog åt honom att även engagera artister till Stockholm. När han återkom efter förrättat värv, fann han verksamheten nedlagd och gästartisterna måste skickas tillbaka. 1809 anställdes Craelius som sångmästare och stannade på posten till 1831 medan han periodvis även undervisade på Musikaliska Akademien. Vid sidan hade han som biträdande sångmästare 1812-22 den tyske basen Carl August Stieler (1780-1822). I sin ungdom hade denne tillhört Thomanerkören i Leipzig och sålunda åtnjutit undervisning av den berömde Thomaskantorn Johann Adam Hiller, Tysklands tillika främste sångare.

Förutom de sångmästare som avlönades på stat bedrevs säkerligen sångundervisning även av hovkapellmästarna Naumann, (som var elev till tonsättaren Hasse), Krauss och Vogler, som upprättade en »nationell musikskola» i Stockholm redan vid ankomsten 1786 och vid vilken nämnde Haeffner f.ö. tjänstgjorde som klaverlärare.

Med andra ord var det främst tyskar som undervisade i operasång förutom enstaka italienare och svenskar. Men den undervisning som bedrevs var klart italienskt orienterad, vilket är värt att notera, eftersom den samtida skådespelarutbildningen vid den kungliga svenska scenen hade franska förebilder. Redan innan Vogler kom till Sverige utgav han en sånglära (1776), där han berör tonbildningsproblemen. Egentligen är den lilla skriften mest att betrakta som en hetlevrad pamflett, riktad mot den gängse undervisningen. Enligt Vogler tvingades sångaren att »*spärta upp munnen och gäspa sig igenom löpor på vokalen a*». Han ondgör sig över solfeggierna, skalövningarna, där varje ton har sin bestämda stavelse. Vogler predikar om portamentots betydelse: konsten att binda samman två toner med en kort mellanton samt anför metoder att täcka skarven mellan bröstöst och huvudöst — f.ö. idel elementa. Men man skulle möjligen kunna betrakta det starka kravet på kunskap om portamentot som ett tidigt tecken på att barockens non-legato-ideal börjat ge vika för romantikens och nutidens legato-ideal.

Haeffner och Stieler har också skrivit elementära sångläror med sikte på undervisningen i skolorna; båda är tillkomna ungefär samtidigt — Stielers c:a 1818 och utgiven 1820, Haeffners ofullbordade manuskript ett par år senare. Till sammans ger de en enhetlig bild av den gemensamma förebilden, nämligen Johann Adam Hillers (1728-1804) skola. Stieler skriver i förordet: »*Även har jag begagnat vad andra, men i synnerhet min fordne lärare, framledne Kapellmästaren Hiller i Leipzig, skrivit i samma ämne. Att här icke nämna detta, vore en otacksam tystnad.*»

Haeffner var väl inte direkt Hillerelev men Hillers namn återkommer på flera ställen i sångläran: »*Hiller den bästa lärare för sång jag nånsin har känt.*» Fastän

Hiller själv var bas hade han under sin studietid i Dresden för bl.a. Hasse tagit kastraten Carestini som sin förebild. 1775 inrättade han en musikskola i Leipzig. 1776 utkom första delen av hans »*Anweisung zum Gesang*», som handlar om den »musikaliskt-riktiga» sången, 1780 den andra delen som handlar om den »musikaliskt utsirade» sången. Den italienska bravurarian markerade nämligen för Hiller konstnärskapets höjdpunkt. Dessa båda böcker innebar en popularisering av musikskriftstället. Dittills hade man skrivit enbart för fackfolk, men nu vände Hiller sig till amatörerna bland allmänheten. Därför kommenterar han tidigare sångläror, framför allt Johann Friedrich Agricolas tyska översättning av och kommentar (1757) till Pier Francesco Tosis (c:a 1650-1730) klassiska italienska sånglära »*Opinioni dei Cantori*» (1724).

JOHANN ADAM HILLERS SÅNGSKOLA

Hiller såväl som Agricola ger uttryck för en vanlig underlägsenhetskänsla hos de tyska sångarna visavi de italienska. Om en tysk sångare skall göra karriär, uppmanas han av Hiller att lära sig italienska. I förordet till första delen av sångläran (1776) ger Hiller allmänna råd om skönsång. Han konstaterar sambandet mellan rösten och instrumenten: »*I våra dagar, då sångstämmorna rivaliserar med instrumenten, såvida de sistnämnda inte rentav härmar de förstnämnda, söker de även i omfånget likna dem så mycket som möjligt.*»

Hiller varnar för att pressa stämmorna i höjden och framhåller plikten av att lära eleverna att spara på luften. »*En god stämman måste vara ljus, stark, smidig, fast, lätt, egaliserad [likformig] samt äga ett ansevärt omfång*», skriver han och preciserar i det följande kraven:

Ljus är stämman, om den kommer fritt ur bröstet genom den öppna munnen, utan tvång och tryck på strupen. I betraktande av detta måste läromästaren tillse, att eleven inte biter samman tänderna, utan håller dem ifrån varandra, så att man bekvämt kan komma emellan med ett lillfinger. Läpparna måste då dras inåt, så att de helt täcker den övre tandraden, den undre till hälften. Över huvud taget är den anständigaste minen vid sång ett mildt leende, varvid munnen breddas något. [. . .] En god stämman måste vara ren; därmed menas att den måste ange varje ton tydligt och noga.

Det tydliga angivandet av tonen är så väsentligt för Hiller att han tillåter sig att tumma på en skönhetsregel, nämligen att inte sätta in ett »h» före vokaler eller diftonger. Gäller det snabba löpor och passager är dessa »h»-tillsatser t.o.m. »nödvändiga för en noggrann artikulation av tonen».

»*Gott talat är hälften sjunget*», fastslår Hiller, som noga granskar varje vokal och konsonant. Några vokaler tycker han är fula, t.ex. »i» och »u», som låter bäst med något spetsad mun, samt »o», vilket han liksom italienarna önskar uttalas till hälften liknande ett »a». Denna vokal ansågs vara den mest musikaliska vokalen. Beträffande stavelserna, som skall betonas rytmiskt i enlighet med versmåttet, ger han följande intressanta råd: »*Det är högst nödvändigt att vänja sångaren vid att spara alla konsonanter till den följande stavelsen, så att varje stavelse tycks sluta med*

vokal. Man uttalar således icke: Zer-brech-lich-keit, Un-ab-hän-gig-keit, utan Ze-rbre-chli-chkeit, U-na-bhä-ngi-gkeit; icke Auf - dich - steht - mein - Ver-traun utan Au-fdi-ch steht - mei-n Ver-troun, särskilt när sångens rörelse är långsam eller när långa och många noter står mot en stavelse.» Det sistnämnda rådet appliceras sedermera på svenska förhållanden och kan följas i litteraturen under 1800-talet.

Av de två nyssnämnda svenska sånglärorna var Stielers den enda som publicerades, förmodligen beroende på att Stieler Iyckades kringgå Åhlströms nottryckarmonopol. Stieler tryckte nämligen boken i Leipzig. Den är elementärt hållen och avpassad för skolbruk. Därför uppehåller han sig vid den tidigaste utbildningen och varnar för att låta de unga pojarna använda bröstregistret i för högt läge. Boken är närmast att betrakta som ett kompilat av Hillers böcker, men avpassad för svensk sång. Stieler skriver: »A är bland alla den mest välljudande och beqvämaste för att i rösten bilda en klar och vacker ton. [. . .] Orden: ack, alla, kalla, falla äro de mönster man efter det allmänt brukliga uttalet för detta ljud kan framställa. [. . .] Vokalen o kan i sång något litet närma sig till å, emedan tonen eljest stöter mot gommen. Vid orden: röja, fröjdas hålles tonen på ö och uttalas rö-ja, frö-jdas, men icke röj-a, fröj-das. [. . .] Konsonanterna förekomma aldrig annorlunda än i förbindelse med vokalerna, och artikuleras långt skarpare i sång än i vanligt tal. [. . .]. Det goda sättet att sjunga fordrar, att man så noga som möjligt är sluter alla toner till varandra, och att vid övergången från den ena till den andra ej märkes det ringaste avbrott eller paus. Derföre är nödigt att i detta sednare fall flytta alla konsonanter till nästa stavelse, så att en var stavelse synes sluta med en vokal; eller åtminstone bör man först vid slutet av varje uthållen ton uttala konsonanterna, i synnerhet när Tempo är långsamt.» Ett eko av Hiller, således!

Haeffners sånglära, som också var avsedd för skolorna, anses ha skrivits tidigast 1822. Det finns två förord, av vilka det första är en sällsynt uppriktig och hård kritik av dåtidens sånglärare: »Vid sådana sysslor och tjänsters besättning frågas sällan efter förtjänst eller skicklighet; odugliga, avsigkomna, försupna drager fram framför ynglingar som ämnat sig till detta yrke.»

Det är uppenbart att Haeffner följer Hillers sånglära i detalj, bl.a. föreslår han eleverna att sjunga på skalans bestämda toner stavelserna »da, me, ni, po, tu, la, be». Den ramsan lärde sig Hiller av Berlintonstättaren Graun. Analogin mellan sångrösten och instrumentet återfinnes i nittonde lektionen: »Inget instrument, det må heta vad det vill, kan åstadkomma vad sången kan - ju närmare en instrumentalist kommer sången, så mycket större blir dess fullkomlighet.»

»Riktigt och väl deklamerat ett språk är hälften välsjunget» står det understruket i Haeffners knaggliga svenska språkdräkt. Han fortsätter: »Den största nödvändighet för den sjungande är att man måste vänja sig att säga alla ord med öppen mun och öppna tänder. I alla språk finnes ord som för sång äro obehagliga; man berömmar italienska språket framför alla andra mest passande för sång. Italienarnas ge, gi, sedan deras giacere, guidice, minaccia, [etc] men många mera sådana äro mycket hårdare eller även så hårda än alla våra kärlek, grip, kråka, krok, skepp, tjur, tjuv, skott och vidskeplighet. Svenska språket är mycket len för sången,

blott akksamhet måste användas för tydlighetens skull på konsonanternas uttal, emedan en del tillsluter munnen. Dock finns detta förhållande i alla språk. När tungan slår emot gommen: följer en vokal efter sådan konsonant, så är dess uttalande lätt; sluter en sådan ordet, så uppkommer svårigheter. [. . .]. Utom nämnda vokaler [a, å, ö, ä] tala nästan alla svenskar med tillsluten mun, sväljer ner alla konsonanter. Om ej sången ska lida eller bli obehaglig: därför i sådana ord [. . .] måste den sjungande hålla på vokalen och i samma munnen slutes säga konsonanten helt hastigt, och om det är i mitten av sången straxt taga den följande ton, så att genom tillslutande av munnen ej uppkommer ett uppehåll i musiken. En färdighet med mycket uthållnad måste även en sjungande förvärva sig; att vid tillfällen det passar sig, och dock ej skada språket, lämna bort en konsonant, och säga i stället [för] dubbel, du-bel: konsonanten bör aldrig uttalas skorrande. [. . .] Vokalerna i, o, u är även så besvärliga som en del konsonanter för sången; man måste vänja sig att i ej säges med visslande ljud, o, u ej med rund mun, emedan tonen eller ljudet blir ihåligt. En av de största nödvändigheter för sjungande är, att alla ord säges med på tvären öppen mun och öppna tänder: genom öppen mun på längden blir ljudet bölande.» Liksom Hiller ger Haeffner anvisningar på ornament och övningar som ökar snabbheten i löporna. Han skriver om drillarnas utförande: »Manspersoner som har trillern i fullkomligt våld, rör ej en enda muskel i ansiktet, blott på det så kallade Adamsäpplet ses någon dallring.»

Haeffner radar upp olika utsmyckningar, vilka sångarna tydligen efter egen smak kunna applicera på förlagan, t.ex. svävande (Bebung) på en enda ton genom en upprepad, lätt tryckning, tonhöjning och tonsänkning, d.v.s. efter en uthållen ton kan sångaren göra en liten skala till nästa ton, samtidigt som han åstadkommer ett crescendo eller diminuendo. Tempo rubato innebär att tonen förvandlas till förhållningar. Tonen kan också avbrytas eller förkortas till hälften av dess noterade värde.

Överhuvud skall sångarn ej överlasta sången med prydnader, ansättes varje prydnad på rätta stället, förtjänar sångarn därmed allas aktning. Många tror jag tålte ej prydnader i sången, Ni bedrager er alla ! På oriktiga ställen använd, kattjamande eller bölande därmed förenad, är för mig en helvetisk musik då däremot en sång med känsla prydnads väl och rätt använd, överträffar efter mitt omdöme allt jordiskt skönt, ej någon konst [. . .] kan jämföras med denna.

Så värtaligt slutar Haeffners manuskript men den exempelsamling på prydnader som han lovat finns tyvärr inte bland de lösa papperen i Uppsala Universitetsbibliotek.

Om den svenske sångmästaren Carl Magnus Craelius heter det att han ägde en vackert kultiverad tenorröst, som lämpade sig väl för italienska koloraturarior. Föga är känt om hans sångundervisning - någon redogörelse från den italienska resan har inte återfunnits liksom allt undervisningsmaterial från 1800-talets första tre decennier. Av anställningskontraktet kan utläsas att solfeggierna, av Vogler så djupt föraktade, ingick i kursplanen. I minnesorden av J. P. Cronhamn konstateras att han brukade »den italienska sångmetoden».

I början av 30-talet fungerade Operan som en social inrättning för unga sångbegåvade elever, vilka drogs upp ur slummen, kläddes och bespisades. En av dem som Craelius sålunda räddade var Jenny Lind och hon glömde heller aldrig sin välgörare. För dessa fattiga flickor var livet inte så lätt. Teaterns kormästare och tillika sånglärare åren 1807-47, Johan Fredrik Wikström (1779-1865), anmäldes för att ha misshandlat sina elever. En av de få som med frimodighet klarade sig genom skärselden var Elisabeth Frösslind, som gjorde en lysande debut vid 18 års ålder. Andra elever till Craelius var Anna Sofia Sevelin, Kristina Casagli, Mathilde Gelhaar, Henriette Widerberg samt konsertsångerskan Brita Catharina Lidbäck, som ännu i 50-årsåldern bibehöll sin unga, spänstiga sopranröst.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att man tillämpade den italienska skolan efter tysk praxis med motsvarande språkliga korrigeringar. Men det fanns en fransk skola också; redan 1814 utgavs det franska konservatoriets sånglära på svenska. I Frankrike hade utvecklingen gått en annan väg. Där baserades inte operan på kastraternas sångkonst; i stället hade sopranerna högre status och sjöng med större volym än annorstädes, vilket gav tonsättarna möjlighet att instrumentera rikare och fylligare. Gluck var en av de utländska tonsättare som upptäckte de franska sopranernas möjligheter och som därför gav dem huvudrollerna. Efter honom finner man åtskilliga operor med kvinnliga huvudroller som t.ex. Cherubinis Medea (1797), Spontinis Vestalen (1807), Beethovens Fidelio (1805-14), sedan kastraterna lämnat ett tomrum efter sig. Till skillnad från den italienska sångskolan, där man på ett mer robust sätt uttryckte sina känslor, präglades den franska av yttersta kontroll av artikulationen och uttal av språket. H. Marsenne indelade i sin Harmonie Universelle (1636) röstens tonstyrka i åtta grader, alltifrån det svagaste eko till det starkaste tordön. De franska sångmästarna - särskilt J. B. Berard i sin sånglära 1755 - studerade också röstorganets anatomi. Under 1700-talet började man medvetet färga vokalerna mörka eller ljusa.

ETT NYTT IDEAL - HJÄLTETENOREN

De normala, manliga rösterna spelade däremot en underordnad roll ända fram till 1800-talet; i allmänhet verkade de tama och saknade den dramatiska höjden. Först på 1820-talet växte de manliga sångarna ikapp de dramatiska sopranerna och det uppstod ett mode att utslunga höga, starka tenortoner, som fortfarande gäller. Italienaren Giovanni Rubini (1797-1854) var en av dem som stod i spetsen för denna smakinriktning. En av hans beundrare, Vincenzo Bellini, skraddarsydde rollpartier för honom och medverkade därigenom till att höja den s.k. tessituran, d.v.s. det genomsnittliga sångregistret. Men med tiden slets rösten ut; den var för tung för det kraftiga stödet. Det har sagts om Rubini att han introducerade tremolot i sången - en sanning, dock med modifikation.

En av dem som hörde Rubini var Isak Berg (1803-86), som 1831 efterträdde Craelius som Kgl. Teaterns sångmästare och som med undantag för åren 1850-62 stannade till 1869 och därvid undervisade mer än tvåtusen elever. Berg hörde Rubini på en studieresa och räknade dessutom honom som sin vän. Han skriver i sitt opublicerade »Testamente till mina lärjungar»:

Rubini, som hade de skönaste huvudtoner jag någonsin hos en man hört, påstod sig aldrig observerat något målbrott [. . .] Timbren uti klangen var högst embryonisk i ostrukna oktaven men med e och f i den ettstrukna framspirade den i fina huvudtoner ända upp till tvåstrukna g.

Fastän Rubini ansågs som ett fenomen nådde han ändå aldrig det hägrande målet för alla tenorer, nämligen trestrukna c. Även Isidor Dannström (1812-1897), som var sånglärare i Stockholm 1844-86, prisade Rubinis förtjänster:

Men så var denne sångare ej allenast mäktig att låta ett hav av väldiga, härliga toner strömma utur bröstet för att nästa stund dö bort i ett tjusande mezza di voce; han utförde dessutom med en i sanning förvånande lätthet och renhet de mest halsbrytande saker. Gruppetter, kedjedrillar, kromatiska skalor o.s.v., allt snart sagt lektes fram av denna märkvärdiga strupe. Mest av allt beundrade jag likväl hans, även för ett fint öra, omärkliga övergångar från det ena registret i det andra. . . [ur Minnesanteckningar].

Isak Berg studerade sång först för Craelius och därefter ett par år för sångmästaren vid Det kgl. Teater i Köpenhamn, Giuseppe Siboni (1780-1839). Denne italienare hade byggt upp en hel generation danska sångare men bekämpades av ett nationalistiskt kotteri. Under sin studietid framträdde Isak Berg på operan i Venedig 1828 och gjorde stor succe i italiensk repertoar. Från 1829 biträdde han Craelius, 1831 utnämndes han till hovsångare. Emellertid tvingade honom hans svärfar, skådespelaren Lars Hjortsberg, att lämna operan och därför blev han sånglärare. Han fick ett sådant anseende, att han 1839 kallades som Sibonis efterträdare, men avböjde. Till hans elever hörde förutom Jenny Lind, Oscar Arnoldson, Olof Strandberg och Mathilda Gelhaar. Om Isak Berg som sångare skriver Abraham Mankell 1862 apropå deklamationen i sången: »Att detta kan ske, därpå har bland andra även vår snillrike tonkonstnär Kong. hovsångaren Berg lämnat rika exempel. Föredrog denne verkliga konstnär sångmusik, så hörde man alltid dubbelkonst, nämligen både deklamation och musik. Ja, stod deklamationen icke nästan ännu högre än tonen?»

ISAK BERGS SÅNGSKOLA

Isak Berg har efterlämnat omsorgsfulla anteckningar om sin sångkonst, dels i ett testamente till sina lärjungar (1868-69), dels i sammanfattande råd »*efter Italienska skolan*» (1879), som är särskilt intressanta. Ett grundelement i Bergs sångmetod är det s.k. glottisslaget (coup de glottis) — »*en underskön verkan, förutan vilket inga detacherade [åtskilda] och rent artikulerade toner skulle kunna frambringas.*» Det kan höras som en lätt, tyst hostning, som ett klubbigt smälljud. Berg skriver om glottisstöten eller anslaget: »*Giv litet luft straxt före tonens början så sker anslaget med öppet instrument. Leta den skära sanna klangen. När den infinner sig, så giv efter något genom litet mera luft och en ringa rundning av vokalljudet. Allt detta helt svagt.*»

Andningstekniken är mycket viktig; att han själv vid 66 års ålder »*äger de friskaste lungor och en, relativt till min ålder, hjälplig röst, vilket allt jag har att*

tacka de förträffliga råd jag hade lyckan bekomma, även i respirationen - av min erfarne och kunnige lärare Siboni.»

Om andningen skriver Berg: *»Giv aldrig i övning tonen mera luft än som representeras av ljudet. Ett överskott av luft stör eller splittrar den priomatiska klangen. [. . .] Öppna munnen tyst, drag så en djup tyst anda, just så som man inåt viskar.» De olika timbrerna kommenteras också: »I klar timbre är tungan vågrät, larynx [struphuvud] hög, gomseglet lågt och vokalen spetsig; i mörk timbre är tungan sänkt, larynx låg, gomseglet högt och vokalen rund. Låt tungspetsen lindrigt stöda sig mot nedre tandradens insida [. . .] Överläppen bör i liten mån närma sig till övre tandraden.» Vid tonbildningen går man från »klart a till stort klart a och så till mörkt [. . .] Märk väl att aldrig a må närma sig å eller u.»*

Berg är inte förtjust i det konstlade vibratot: *»Sjukliga dallringar, d.v.s. det darrande ljudet, likasom den konstlade vibrationen bör strängt undvikas. Den vackra rörelsen hos ljudet, då tonen utvecklas till sin största möjliga grad av spänstighet och styrka, är en naturlig vibration. Som maner är det vidrigt liksom allt enformigt.»*

Det är möjligt att Isak Berg här tänkte på sin framstående elev, Jenny Lind. Om henne har Dannström nämligen skrivit i sina Minnesanteckningar: *»Fullkomligt fri från maner ägde hon icke heller detta konventionella tremolando, varav nutidens sångerskor blivit liksom besmittade. Däremot vid en, av den dramatiska situationen föranledd, djupare affekt, förstod hon att använda ett själfullt vibrato, vilket då också blev av den härligaste verkan.»*

I Sverige odlade man troligen hellre raka röster än de italienska tremulerande, som man kan studera på grammofon (tenorerna Fernando de Lucia, Francesco Marconi, Alessandro Bonci m.fl.) Beträffande uttalet gäller i Bergs sånglära regeln *»i allmänhet starka konsonanter, svaga vokaler. Runda uppåt, spetsa nedåt; starkt uppåt, försvaga nedåt, diminuendo på varenda not, därav den fina bindningen, rytmen sträng.»*

GARCÍA-SKOLAN

Under 1830-talet höjdes tessituran allmänt i operasången, d.v.s. man pressade upp sångpartierna i ett högre register. Det gällde praktiskt taget alla rösttyper, inte bara tenorer utan även tyngre mansröster, som basar och barytoner. Vid mitten av 1800-talet hade det rentav uppstått en ny rösttyp, »Verdi-barytonen», som konkurrerade med tenorerna i fråga om dramatiska höjdtoner. Särskilt för sångare med tunga röster vållade höjden ett stort problem: den mörka bröstklängen slet ut rösten, som ofta blev ostadig och chevrotterande.

Den gängse italienska sångtekniken var otillräcklig för de normala, utvuxna mansrösterna och därför tvingades många tenorer ned i barytonfacket. En av dem var den spanske tenoren Manuel García d.ä. (1775-1832), som kreerade greve Almavivas parti vid urpremiären på Rossinis »Barberaren i Sevilla«. Under försöken att finna en metod att utöka omfånget i höjden utan att öka lungtrycket, fann han en lösning i den medeltida, förut omtalade spanska sopran-falsett-skolan, som försvann från Italien och Tyskland kring 1625. De nyvunna erfarenheterna

tillämpade han på sig själv samt sina tre barn, sonen Manuel d.y. (1805-1906) och döttrarna Maria, gift Malibran (1808-36) och Pauline, gift Viardot (1821-1910). Manuel och Pauline kom sedermera att genom sin sångpedagogiska verksamhet sprida faderns skola över hela den operasjunga världen, inklusive Sverige. Garcíaskolan fick bl.a. stor betydelse för Wagner-sången även om den till sitt ursprung främst var avsedd för instrumental figursång.

Den förste och mest omtalade av Garcías elever var fransmannen Adolphe Nourrit (1802-39), som lyckades så väl med egaliseringen av bröstklängen och huvudklängen att samtidigt främsta tonsättare, Rossini och Meyerbeer, komponerade Arnolds parti i »Wilhelm Tell» respektive Raouls i »Hugenotterna» just med tanke på hans briljanta höjd. Där kan man säga att tessituran för första gången höjdes i manssången.

Garcías metod slog emellertid inte alltid väl ut. Sopranen Marie-Cornelie Falcon (1814-97) som också medverkade vid den historiska urpremiären på »Hugenotterna», tappade rösten efter bara ett år. Hennes moatje, Nourrit, fick sådana mindervärdeskänslor när han hörde konkurrenten Louis-Gilbert Duprez (1806-96), att han tog livet av sig. Duprez nådde nämligen höga c med full bröst-röst men med stor ansträngning medan Nourrit, som den förste, endast tog det i falsett och mycket återhållet. Duprez fick också betala priset genom att han förlorade rösten. I stället blev han en betydande sånglärare, bl.a. till svenskan Fredrika Stenhammar.

Manuel García d.ä. drev skoningslöst på sina barn. Maria hade ursprungligen tre oktaver med mezzotimbre men drillades så hårt i koloraturerna att flera toner praktiskt taget försvann. Likafullt ansågs hon som en föredömlig Rossini-sångerska och hennes rösttyp har ända in i vår tid framhållits som ett svunnet ideal. Maria Malibrans internationella bana blev kort; redan vid 28 års ålder avled hon i sviterna efter ett fall från hästryggen.

Även Marias yngre syster Pauline ansågs ha drivits för hårt och hennes tolkningar vara alltför utsmyckade. Det var på 1850- och 60-talen när Wagner-kulten och Gluck-renässansen föredrog tonens enkla skönhet. Paulines karriär blev heller inte särskilt lång; som 40-åring var hon slut men fortsatte att undervisa. Manuel d.y., slutligen, förlorade sin basröst redan som 30-åring; han medverkade vid faderns New York-gästspel 1825-26 men slog sig sedan ned som röstpedagog, först i Paris fram till 1850, därefter vid Royal Academy of Music i London till 1895. En handfull svenska operasångare kom till Paris på 40-talet för att komplettera den klassiska italienska skolningen. Den första var sopranen Henriette Nissen-Saloman (1819-79), som anlände redan 1840 för att studera pianospel för Chopin och sång för García. 1843 debuterade hon i samma stad, gifte sig och blev anställd som sånglärarinna vid konservatoriet i Petersburg. García lär ska ha skattat henne högre än Jenny Lind. Hennes sånglära utkom postumt; den upptar musikaliskt omväxlande övningar, som gör rösten smidig och ansatsen snabb.

Nissen-Saloman hade framför allt två elever, som vidarebefordrade hennes lära: Elisaveta Andrejevna Lavrovskaja (1845-1919) och Natalia Aleksandrovna Iretskaja (1844-1922). Den förstnämnda var professor vid Moskva-konservatoriet medan Iretskaja, som även studerade för Viardot García, undervisade vid

konservatoriet i St. Petersburg mellan 1874 och 1901 samt från 1909 till sin död. En av Iretskajas mer betydande elever var Andrejewa Skilondz (1882-1969), som slog sig ned som sångpedagog i Stockholm och skapade en hel generation förnämliga koloratorsopraner.

Det betyder med andra ord att den typiskt »ryska» skolan i Stockholm emanerar från en svensk sångerska med bara ett mellanled!

Från maj till augusti 1841 studerade Jenny Lind hos García, som gjorde underverk med hennes svaga mellanregister och alltför uppdrivna bröstregister. Isidor Dannström - även han García-elev - skriver om Jenny Lind: »Hennes fulländning som sångerska kunde huvudsakligen tillskrivas Manuel García, [. . .] vilken Grand Maitre ej allenast ådagalade sin förmåga då han jämnade och förbättrade det skadade mellanregistret i hennes röst, utan även progressivt utvecklade hennes koloratur, hennes drill, som därefter i jämnhet och renhet sökte sin like.»

SVENSKA GARCÍA-SKOLOR

García blev således läraren på modet. Några år efter Dannströms besök 1844 kom ytterligare två svenska operasångare, basen Rudolf Wallin (1820-68) och tenoren Julius Günther (1818-1904). Huruvida deras studier hos García verkligen var så grundliga som man lät påskina, kan diskuteras. Tänkvärd är Dannströms upplysning i sina »Minnesanteckningar», att García anförtrott honom »att båda dessa herrar likväl slutat efter att för honom hava tagit 10 á 12 lektioner».

Trots detta använder den mot García-skolan ytterligt kritiske Fritz Arlberg Rudolf Wallin som exempel på García-skolans fördärvlighet: *»Ehuru 10 år yngre, minnes jag honom mycket väl från hans studietid. Han hade då en ovanligt sympatisk hög baryton och sjöng någon gång till och med tenor i kvartetter. Under sin första teatertid var han publikens gunstling. Föll så på den iden att studera sång hos García i Paris och var efter den betan icke att känna igen. Språket var korrumpert av franska och italienska ljud; den sympatiska barytonen hade blivit en osympatisk bas; tonen hade vunnit i fyllighet men klangen var för alltid borta.»*

Det fanns andra meningar om Wallins höga baryton. Frans Hedberg skriver: *»Som sångare stördes Rudolf Wallins annars ganska framstående röstmedel av en från början felaktig tonbildning som lade något pressat och ansträngt i tonens ansättning, samt av en egendomlig, allt för öppen och klar tonfärg, vilken icke rätt stämde med basröstens natur och innersta väsen. [. . .] Antagligt är att det då [efter studier för García] redan var för sent att råda bot på den felaktiga tonbildningen, och att han genom dessa studier råkade i valet och kvalet i anseende till den metod han skulle använda vid behandlingen av sin strupe, och att genom den lades grunden till den åkomma som inom kort skulle förstörande inverka både på hans sångförmåga och på hans liv.»*

Julius Günther hade debuterat 1838. Hans tenor var inte voluminös men väl behandlad och därför fick han snart de främsta lyriska partierna. Om hans Almaviva i »Barberaren» blev eftermälet: *»Den spanska grandezzan, det glada lättsinnet fick av honom den yppersta framställning.»* (Nekrolog i Svensk Musiktidning 1904).

1850 anställdes Günther som teaterns sångmästare, 1858 blev han lärare vid Musikaliska Akademien. Fram till 1898 undervisade han praktiskt taget hela det sjungande Sverige. Listan på elever är lång, här skall endast de viktigaste namnen nämnas: Louise Michaeli, Wilhelmina Strandberg, Carolina Östberg, Dina Edling, Selma Ek, Matilda Jungstedt, Anna Karlsohn, Agnes Janson, som emigrerade till Australien, Soffi Lindegren, Liva Edström, Åke Wallgren, Emile Stiebel, Davida Hesse, Thor Mandahl. I viss mån influerade av Günther var även Arvid Ödmann, Max Strandberg och Fritz Arlberg men de viktigaste av Günthers elever är de båda sångpedagogerna Oscar Lejdström (1858-1926) och John Forsell (1868-1941).

Günthers klass på 22 platser räckte inte till. Därför inrättades assistentklasser, av vilka den ena på 6-8 platser från och med våren 1873 förestods av Günther-eleven Eleonora (Ellen) Bergman (1842-1921). En av Bergmans elever var Valborg Svärdström, som sedermera lämnade Sverige och blev röstpedagog i Tyskland (»Die Schule der Stimmenthüllung, Dornach 1969).

Forsell, som var huvudlärare i sång vid Musikhögskolan 1924-31 och vid operaskolan 1936-41, samlade omkring sig ett ungt garde med kraftiga röster, som lämpade sig särskilt för Wagner; Joel Berglund, Einar Beyron, Leon Björker, Jussi Björling), Sigurd Björling, Folke Jonsson, Gösta Kjellertz, Einar Larsson, Arne Ohlson, Set Svanholm, och Arne Wiren. De kvinnliga sångarna utgjorde ett relativt fåtal men Helga Görlin, Brita Hertzberg, Margit Mandahl och Inez Wassner måste nämnas.

GÜNTHERSKOLANS PRINCIPER

Julius Günther har tyvärr inte efterlämnat några pedagogiska skrifter. Att han, åtminstone till en början, var ytterst fordrande utläses av provsjungningsprotokollen från 1850- och 60-talen. En antydning om hans krav ger en inlägg till Kgl. Teatern den 31 augusti 1856, där dessa sammanfattas under följande punkter:

1. *Sång innefattande tonträffning eller konsten att låta musik, röstens tekniska utbildning samt solo- och Ensemble-sång.*
2. *Fortepianospelning*
3. *Harmonilära*
4. *Italienska, franska och tyska språken.*
5. *Deklamation, gestikulation, dans och fäktning.*
6. *Role-sjungning i kostym med gestikulation.*

Utbildningen beräknades till minst två och ett halvt eller tre år. Man noterar kraven på färdigheter i främmande språk och pianospel.

För att i någon mån klarlägga Güntherskolans principer är det nödvändigt att gå tillbaka till García. Dessförinnan måste med några ord Isidor Dannströms (1812-97) gärning beröras. Liksom Günther tog han sånglektioner för García i Paris, 1844-45. Han hade då lämnat Operan efter att i tre år, från 1841-44, ständigt ha sjungit tillsammans med Jenny Lind och Julius Günther, som ju även var förlovade en tid. Dessförinnan hade han byggt upp en internationell sångarkarriär. Sedan han i ett och ett halvt år hade studerat för Isak Berg fortsatte han över Berlin, Wien och Triest till konservatoriet i Bergamo. På hemresan genom

Frankrike fick han höra samtidens främsta sångare, bl.a. Rubini, som han personligen blev bekant med.

Efter avgången från operan, där man ansåg att hans baryton måhända ej var så stor men välljudande (Frans Berwald tyckte att Dannströms Don Juan t.o.m. överträffade Du Puys), etablerade han sig som musiklärare i Stockholm 1844-86. Dannströms sångskola utkom 1849 och i reviderad och utökad upplaga 1876. Hans främsta elever var Louise Michaëli, Hertha Westerstrand, vidare hans tidigt bortgångna första hustru Betty Boije af Gennäs, Vendela Andersson-Sörensen (1860-1926), som verkade som pedagog (bl.a. till Ebba Högfeldt-Larka), Anna Hellström-Oscár (1875-1915) och Julia Jahnke-Mandahl.

García-skolan lägger största vikt vid registerindelningen; den räknar med tre register: bröst-registret, mellan-registret (eller falsetten) och huvudregistret. Skillnaden förklarar García sålunda i »Hints on singing»: *»Mellan-tonerna är svagare och mer beslöjade än de motsvarande brösttonerna. De åstadkommer en jämförelsevis mycket större förlust av luft, vilket orsakas av deras beslöjade kvalitet. Genom att de behöver en mindre ansträngande sammandragning av röstspringan än brösttonerna, känner man en relativ avspänning av stämbanden, när rösten passerar från bröstet till mellanregistret på samma ton. Känslpunkten för samma ljud, som skapas alternativt av de båda registren, är inte identisk; ty det känns en plötslig rubbning på denna punkt tillsammans med en chock av struphuvudet och denna känsla markeras ju högre tonen är.»*

Registerindelningen är en ganska komplicerad fråga genom att sånglärarna under tidernas lopp delat in människoröstens register på olika sätt. Därmed har nomenklaturen blivit motsägelsefull och förvirrande. Marianne Mörner är en av dem som försökt reda ut begreppen: hon delar in människans totala omfång i fem grundregister, från de djupaste ryska basar till koloraturfenomen, som sjunger i fyrstrukna oktaven. Det mittersta registret, av Mörner kallat mellanläget, går hos García under benämningen falsett, vilket är vilseledande eftersom falsetten också är benämningen på det allra högsta registret.

Timbren är också av stor betydelse; den används som ett medvetet sätt att färga tonen: *»Timbrerna kan delas i två klasser — den klara eller öppna, eller den mörka eller slutna. Dessa två motsatta egenskaper erhålls huvudsakligen genom struphuvudets och den mjuka gommens verksamhet. Dessa två organ rör sig alltid i motsatt riktning. Struphuvudet stiger, när gommen sänks och när struphuvudet sjunker, stiger den mjuka gommen. Det höga valvet skapar den mörka timbren, det låga den klara.»*

Den s.k. glottisstöten är fortfarande obligatorisk för tonansatsen. García liknar den vid en lätt hostning, som man kan öva med slutna mun eller på orden *alma, sempre* — *"They will bring out all the ring of voice."* Tonen ska vara alldeles stadig och timbren vacker. García tolererar absolut inget tremolo; ett annat krav är framförandets stil.

Det finns tre huvudstilar som en sångare måste behärska: 1. *canto spianato* för uthållna toner, med svällare på varje lång not eller fermat (jfr *messa di voce*), 2. *canto fiorito* för ornamenterad stil som i sin tur delas in i tre underavdelningar: a)

canto d'agilitd, som avser snabb och livlig musik, b) canto di maniera=graciös stilc) canto di bravura, som uttrycker starka känslor och slutligen 3. canto declamato för recitativ. Även för rytmen finns olika typer, från den metriskt regelbundna över den rubaterade till den fria rytmen i recitativ. Vad själva deklamationen beträffar anför García den store franske skådespelaren François Joseph Talma som sitt ideal. Även Nourrit tog starka intryck av Talma.

Hos Günther lärde man den eleganta fraseringen; däremot sysslade han enligt Carl Fredrik Lundqvist föga med själva tonbildningen. Inspelningarna med Günthers elever visar också tydligt att tonidealet byggde på en typisk gehörstradition och att tekniska sånganvisningar av det slag som Dannström formulerat endast innehåller en del av den kompletta sångtekniken. Han antyder faktiskt själv något om odlandet av detta kulturideal i det han skriver: *»Man märker likväl ofta att elever från landsbygden länge bibehålla allmogens sångsätt i deras hemorter. Vistas de någon tid i en större stad, så tillägna de sig dock småningom ett behagligare sångsätt genom att höra och med sig själva jämföra andra mera bildade sångare.»*

Isidor Dannströms sånglära är modellerad efter Garcías föredöme. Även Dannström räknar med tre register och framhåller falsettens betydelse, särskilt hos kvinnan, där den är lättare att nå än hos mannen, som ju har naturlig fallenhet för bröstrost. Vidare angriper han *»tremuleringsjukan»* och förordar indelningen i klara och mörka timbrer samt de ovan nämnda sångstilarna.

Den klassiska italienska skolningen finns naturligtvis som en kärna i Garcías och Dannströms undervisning. Dannström skriver sålunda: *»Tungan bör antaga formen av en ränna, vars spets lätt stödjdes mot nedra tandraden; detta läge bibehålles under vokalövningar (i synnerhet på a) fullkomligt oförändrat; munöppningen oval, såsom under ett otvunget leende och läpparna lätt vidrörande tänderna; tandraderna, ungefär 3 fjärdedels tum åtskilda, böra vara halvt synliga.»* Beträffande övningarna börjar emellertid de gamla solfeggierna och vokaliserna trängas ut av mer musikaliskt utformade etyder.

Ännu härskar den instrumentala figursången och alla övningar går ut på att öka smidigheten. Dannström anbefaller därvid s.k. hackskalor: d.v.s. tonen skall ansättas med glottisstöt på vokalen a i klar timbre. Särskilt viktigt är detta sångsätt, när det gäller att åstadkomma marcato- eller staccato-effekter. För en sund och icke slapp drillteknik finns det också övningar, vilka kulminerar i kromatiska drillkedjor varmed barockens kastrater excellerade. Dock drillar man inte längre på grundtonen; Dannström skriver nämligen: *»Anslås däremot drillens hjälpnöt före huvudnoten, blir effekten mera framträdande, mera färgrik, och nyare tiders sångare, såsom Rubini, Malibran, David m.fl. synas i allmänhet föredraga detta sätt, vilket även torde kunna, med få undantag, antagas som regel för drillens utförande.»*

GARCÍA-SKOLANS GENEALOGI

Syskonen Garcías sångteknik spred sig genealogiskt som grenarna på ett träd. Desiree Artot (1835-1907) studerade för Pauline Viardot-García och var i sin tur lära-

re till bl.a. Anna Bartels och Mathilda Jungstedt. Manuel García d.y. fick också snart många elever, som i sin tur öppnade sångskolor, av vilka några var mycket betydande. Julius Stockhausen (1826-1906), som hörde till Brahms vänkrets, tillämpade García-skolan efter de tyska språkljuden. Modest Menzinsky hade studerat för Stockhausen (1875-1935) i Frankfurt am Main 1899-1903 innan han kom till Sverige. Menzinsky-eleven Arne Sunnegårdh (1907-1972) var på 1940-60-talen en av de mest anlitade lärarna, bl.a. till Helge Brilioth, Barbro Ericson, Kerstin Meyer, Birgit Nilsson, Erik Saedén och Inga Sundström. Traditionerna från den mycket spridda Sunnegårdh-skolan har i viss mån upptagits i Saedéns undervisning.

En annan viktig García-discipel var fransmannen Saint-Yves Bax (1829-97); till honom kom Oscar Lejdström, Märta Petrini och John Forsell. Om Bax' undervisning lämnar Hugo Beyer några upplysningar i sin rapport om sångundervisningen 1886. Vid lektionerna sjöng man skalor på ett »a», som mörknar uppåt höjden och som präglas av mjukhet och rundhet och rytmisk korrekthet. Ofta sjöngs dessa skalor till metronom. Bax lade stor vikt vid textuppfattningen och den rätta mimiken.

Den mest omtalade av Manuel Garcías elever var emellertid Mathilde Marchesi (1821-1913), vars skola ofta skämtsamt kallades »Marchesi-fabriken». Men så skapade hon världsstjärnor som Nellie Melba, Emma Calvé, Emma Eames, Frances Alda och Sigrid Arnoldsson, vilkas häpnadsväckande koloraturkonster kan studeras på ett stort antal skivor. Marchesi specialiserade sig på sopranröster, som hon formade efter instrumentala förebilder. De var aldrig stora och voluminösa men hade trots en viss återhållenhets en enorm genomslagskraft. För våra öron kan de verka »tutiga» och alltför raka men det var den tidens ideal. Den speciella Marchesi-tonen, som man tack vare skivorna kan konstatera var gemensam för alla hennes elever, åstadkoms inte genom ökat lungtryck utan genom en speciell röstplacering i huvudet. Hon utgick från tonen »a» men inte så öppet.

Om kastraterna kan sägas ha sjungit med »*oboe-teknik*» hade Marchesi-eleverna mer en utpräglad »*flöjt-teknik*», som lämpade sig utmärkt väl för repertoaren från Händel till Puccini. Även Wagner-sången hörde till García-skolans specialiteter, ja, man kan nog våga påstå att García-skolans raka och genomslagskraftiga, ibland nästan valthornsliknande röstproduktion var förutsättningen för att sångaren över huvud taget skulle kunna tränga igenom den kraftiga Wagner-orkestern. Till det användes vissa knep, som detta:

I Ringen satte Wagner konstant in orden 'Siegmund', 'Siegfried', 'Brünnhilde' i Brünnhildes text. Aldrig i hela mitt liv uttalade jag dessa omöjliga ord på mina höga noter. Från och med fiss sjöng jag helt enkelt 'Sagmund', 'Sagfrad' och 'Branhalde'. Mitt fusk sparade rösten och uppfattades inte av någon.

Det är Mathilde Marchesis dotter Blanche som gör detta avslöjande. Hon var en av de mest framstående Wagner-sångerskorna på Bayreuth under Cosima Wagners regim. Av de Marchesi-elever som redovisas i denna skivantologi är Märta Petrini representant för den rena koloratursången medan Ellen Gulbranson var en av tidens mest firade Wagner-sångerskor, sin tids Birgit Nilsson. På inspelningen hör man hur hon växlar till vokalen »a» redan på ett-strukna e och därovan sjunger »*fjarran*» och »*halsar*» i stället för »*fjärran*» och »*hälsar*».

Till García-skolan hör Madame Skilondz och hennes elever genom linjen Nissen-Saloman-Iretskaja, som tidigare påpekats. Den bevarade upptagningen från en lektion visar den klassiska orienteringen åt vokalen »a», García-skolans »blåsta» ton och flickaktiga mjukhet. Just denna fräscha flicktimbre är typisk för hennes elever; den är ett genomgående drag och därvidlag ett kriterium på att det verkligen är frågan om en skola. Till hennes elever räknas främst Elisabeth Söderström, systrarna Benna Lemon-Brundin och Gurli Lemon-Bernhard, Isa Quensel, Ruth Moberg, Margit Mandahl, Astrid Ohlsson, Inez Wassner, Eva Prytz, Stina-Brita Melander, Kjerstin Dellert samt även manliga sångare som Carl Axel Hallgren och Arne Ohlsson.

ANDRA FRANSKA SÅNGSKOLOR

Senare hälften av 1800-talet präglades sångundervisningen som sagt av en orientering från italienska till franska förebilder. Det var alltså helt naturligt att, när sångläraren Hugo Beyer sommaren 1886 på allmänna medel företog en utländsk studieresa, blev det första resmålet Paris. Hans skildringar av de franska röstpedagogernas arbete innehåller flera intressanta upplysningar. Som nämnts bevistade Beyer bl.a. några lektioner för Saint-Yves Bax men också för den belgiske tenoren Jacques Masset (1811-1903), lärare till Christina Nilsson och Dannströmeleven Signe Hebbe (1837-1925) (se Anna Bartels, Hebbe-elev liksom i mindre grad Valborg Svärdström och helt obetydligt David Stockmann).

Signe Hebbe har i en fragmentarisk anteckning lämnat följande humoristiska sångarråd:

*Byt om stödet från högra bakfoten till den vänstra, svansen i bakgrunden!
Bröstet fram! Släpp inte vädret! Håll käften! Tag tungan ur halsen! In med svansen! Ut med diafragman! Grina inte! Tjut inte recitativet! Hacka inte tonerna! Det heter inte kärlek utan kärlek - icke smärta utan smärta- icke hjärta utan hjärta- icke fadär utan fader - icke svina utan svinna - icke elskar utan älskar - etc.*

Uppenbarligen vänder sig Signe Hebbe mest mot den italienska skolans vokalförändringar.

Masset introducerade diafragmaandningen och arbetade särskilt med glottisstötar. Beyer berättar att man hos Masset sjöng vokaliser på stavelsen »da» med en påfallande press uppåt höjden. En annan av de samtida franska sånglärarna drev tesen om glottisstöten så långt att han förordade att även vokaler därigenom kunde »förvandlas till konstgjorda explosiva konsonanter», en formulering som tilldrog sig sångläraren Fritz Arlbergs synnerliga löje. I vår tid är glottis-anslaget före vokal ingenting sällsynt, ty hela den afro-amerikanska pop- och underhållningssången bygger på den tekniken. Förmodligen finns det ett nära samband mellan glottisstötarna och stark betoning av det rytmiska elementet. Därför förvånar det inte att få veta att de franska sånglärarna använde metronomen i undervisningen, som tidigare omtalats.

Större betydelse för svensk opera fick Enrico Delle Sedie (1826-1907), född i Italien men verksam i Paris och omtyckt lärare till Christina Nilsson, Olof Lemon,

John Forsell och Alma Hulting. Hos honom, skriver Beyer, utvecklade man de gradvisa omfärgningarna av vokaler alltefter stigande tonhöjd. Utgick man från exempelvis »a» i en skala uppåt, lät Delle Sedie tonen mörkna, ljusa igen, mörkna på nytt, övergå till »å» för att i höjden närma sig »ö». En annan vokalserie är å-o-ö-u. Varje ton har med andra ord en idealiskt motsvarande vokal i sångregistret. Delle Sedie arbetade också medvetet med ljusa och mörka timbrer, något som parentetiskt härstammade från García. Fenomenet var visserligen väl känt sedan 1700-talet men García var den förste som i skrift år 1890 förklarade det vetenskapligt. För Delle Sedie studerade också under ett par år barytonsångaren Carl August Söderman (1860-1916), som var en uppskattad pedagog. Två av hans elever var hans dotter Greta Söderman och Henning Malm.

En fransk tradition förmedlades även av den svenska koloratorsopranen Thekla Hofer, född Falck (1852-1938), som undervisade i Stockholm från mitten av 1890-talet fram till 1923. Ruth Althén, Folke Andersson, Irma Björk, Karin Branzell och Signe Rappe var några av hennes mest framstående elever. Thekla Hofers lärare var Adelaide Leuhausen (1828-1923), som bl.a. lade grunden till Christina Nilssons utbildning. Genom Leuhausen kom Hofer i kontakt med den franske tenoren vid Stora operan i Paris, Pierre François Wartel (1806-1882), som utbildade Leuhausen, Christina Nilsson och Zelia Trebelli och var elev av Manuel Garcías första elevobjekt, Nourrit.

Om Wartels sångteknik råder skilda uppfattningar. Fritz Arlberg skriver sarkastiskt att denne vunnit sig »herostratisk odödlighet genom att uppfinna ett nytt mod vid undervisningen; han lät sina elever idka tonbildningsstudier med slutna mun [. . .] Vad herrar lärare tro sig därmed uppnå, är mig icke riktigt klart, men den sannolika följderna för eleven är, att han för all framtid kommer att sjunga i näsan.» Av beskrivningen att döma torde Wartels tonbildningsövningar emellertid ha varit något i stil med Gillis Bratts »sumningar» i syfte att ta bort spänningar i struphuvudet men dom enligt dennes kollega Halldis Ingebjart använde ett ng-ljud istället för m så att även läpparna kunde frikopplas.

Folke Andersson, som studerade i fyra år hos Thekla Hofer, lärde sig speciellt koloratorsång och trimmades att sjunga en perfekt svenska. Breddningen av volymen och den utvidgade klangen fick han av Torsten Lennartsson, men smidigheten, som var förutsättningen för framgångarna med »Barberaren», »Konung för en dag», »Mignon» och andra operaroller, fick han hos Hofer. Själv hade hon under sin sångarkarriär på 1880-talet firat triumfer just med »Barberaren i Sevilla» och andra typiska koloraturpartier.

SKAPANDET AV DEN »NATURLIGA» SÅNGSTILEN

Italien, Tyskland och Frankrike äro de länder, där Sångmetoden företrädesvis blivit utbildad. Italienska sångmetoden, använd sedan 16:e seklet i kyrkan och i operan, synes haft till sin förnämsta uppgift att utbilda tonverktygen till högsta möjliga renhet och böjlighet samt att gynna ett tydligt uttal av texten. Tyska sångmetoden lägger mindre vikt vid deklamationen men är enklare, går djupare till grunden och är i övrigt mera vetenskapligt bearbetad. Franska sångmetoden har lagt sig särdeles vinn

om deklamationen, samt frambragt lyckade resultat i den enkla nationella romansstilen.»

Detta står att läsa under uppslagsordet »Sångmetod», i Leonard Höijers svenska musiklexikon av år 1864. Även om beskrivningen av de tre nationernas sångskolor är allmänt hållen är den i huvudsak korrekt: dessa fanns inmängda i den svenska sångkulturen och det är möjligt att man på Höijers tid också hörde skillnaderna tydligare än vad vi kan föreställa oss utifrån de bevarade sånglärorna.

De höijerska definitionerna kan emellertid skärpas ytterligare. Den italienska sångkonsten var grunden för barockoperans instrumentala figursång och syftade till smidighet och förmåga att hålla långa toner. *Messa di voce*, d.v.s. tonens ansvällning och bortdöende var ett grundläggande krav liksom förmågan att utföra ornament, drillar och andra snabba rörelser. Däremot lades mindre vikt vid volymen och den dramatiska deklamationen.

Den tyska sångkonsten var en trogen spegling av den italienska med skillnaden att den tog hänsyn till de tyska språkljuden. Helt naturligt kom den tyska tekniken att få större betydelse i Sverige, dels genom att många sångmästare var tyskar, dels genom att de svenska fonemen liknade de tyska mer än de italienska.

Den franska sångkonsten, slutligen, fick sin glansperiod under 1800-talets senare hälft. Den hade till syfte att bredda klangen och höja det manliga registret uppåt. Mellanregistret utvecklades särskilt och fick större dynamik och uttrycks-kraft. Under denna period återtog de manliga sångarna, hjältetenorerna, hegemonin inom operavärlden som de förlorat då kastraterna dog ut ett par generationer tidigare. Man kan litet tillspetsat påstå att Wagner-sången intimt hänger samman med García-skolans röstutbildning.

Den fjärde och viktigaste sångskolan saknas emellertid i Höijers artikel: den svenska, som grundar sig på svenska fonem och inte inlånade franska och italienska. Den som bröt vägen för en svensk tonbildning var Fritz Arlberg (1830-96). Kanske inte under hans levnad men inom loppet av tio år efter hans död fick Arlbergs ideer den största betydelse för den svenska sångkonstens utveckling.

Arlberg var utbildad för Günther och från 1858 anställd på Kgl. Teatern som sångare i barytonfacket. Ungefär vid den tidpunkten träffade Arlberg en avsigkommen ungersk kafesångare, som gav honom och ett par av hans sångarkolleger helt nya impulser. En av dem, Carl Fredrik Lundqvist, berättar om mötet i första delen av sina »*Minnen och anteckningar*»:

Liksom Arlberg hade han [Oscar Arnoldson] idkat sångstudier för professor Günther. Enligt vad båda många gånger sade mig gingo dessa lektioner huvudsakligen ut på att lära frasering och man sysselsatte sig icke alls med den egentliga tonbildningen. Om denna fingo de först begrepp genom bekantskap med en varitesångare Wieser, som uppträdde i Davidsons norra paviljong. Arlberg hade hört honom och blev frapperad över hans fria och präktiga röst. En afton gå han och Arnoldson dit och under en paus inbjuda de honom till sitt bord. Då omtalar han, att han varit anställd vid Dresdenoperan och att han utbildat sin ton efter Tichatschecks [Joseph Aloys, 1807-86] mönster men att han måst avstå från teatersångarbanan då han saknat all slags scenisk

begåvning. Under samtalets gång omtalade han, att han åhört Arnoldsons debut i »Friskyttan» [1858] och funnit att denne icke hade någon aning om tonens placering eller emission. För att tydliggöra sitt påstående gnolade han några toner och använde till text orden 'für wahr', de första som förekomma i Max' parti. Såsom tonen är placerad då man sjunger 'für', så skall den ock vara vid 'wahr', sade han, d.v.s. ligga lika framme i munnen och icke, som vanligt är, flyttas bakåt i munhålan. Följden av detta samtal blev att både Arlberg och Arnoldson började ta lektioner för honom.

Inte många svenska sångare var så bildade och allsidiga som Fritz Arlberg. Han spelade dramatiska talroller, han komponerade, han översatte ett tiotal operatexter till svenska, han regisserade på Operan och han undervisade i sång. Han var ett språkgeni och en minnesatlet med ett knivskarpt intellekt, som var honom både till glädje och förfång. En polemiskt lagd natur som hans fick naturligtvis många fiender. Arlbergs skrift *»Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning av tonbildningsläran»* (1891) ger indirekt förklaringen till varför han, trots sin pedagogiska läggning och analytiska skärpa hade så relativt få elever: han måste ha krossat dem med sin sakkunskap och omutliga logik. Den omutligheten ledde honom också snart från Kgl. Teatern, ty på höjden av sin bana som baryton, 1874, råkade han i gräl med kapellmästaren i det han hävdade att orkesterns styrkenyanser måste anpassas efter sångaren och inte efter anvisningarna i noterna. Så slutade han och blev sånglärare i Stockholm och Köpenhamn.

ARLBERGS KRITIK AV DEN »GAMLA» SKOLAN

Arlbergs tonbildningslära erbjuder en dråplig läsning i det att han med obönhörlig konsekvens smular sönder de samtida sånglärarnas lärosatser och oförskräckt t.o.m. namnger de svenska sångare som han anser sjunger dåligt. Den blide Dannström, som också får sig en släng av slevan, genmäler i sina Minnesanteckningar, på sid 79: *»Efter tagen kännedom av herr A:s skrift, kan man omöjligt finna däri något annat än kompilation av Mackenzie och tyska sånglärares och fysiologers förut tryckta arbeten.»*

Dannström har rätt så till vida att Arlberg inte framför något nytt medan han kritiskt nagelfar den gamla skolan, dit Arlberg naturligtvis räknar Berg, Günther och Dannström. Han slår ned på det styvnackade och dogmatiska i den gamla sångskolan:

Med den 'gamla' sångskolan menar jag den, som hittills gällt och som fortfarande gäller; med ett ord, alla sångskolor utom den föreliggande.» (sid 4)
Att sjunga efter den gamla skolan kan »förläknas vid en dans med bakbundna händer, hopbundna knän och ärter i skorna.» (sid 171).

Det nya som Dannström inte observerade hos Arlberg är att denne söker måttfullheten, balansen och det förnuftiga i konsten att sjunga. Systematiskt går Arlberg till räfst och rättarting med det gamla. Den franska skolan, anser han, vara *»den fördärvligaste av alla. Hon betraktar rösten som en rå diamant. Ju mera den förädlas, d.v.s. slipas, desto mindre måste den bliva. I lyckligaste fall får eleven behålla en filet de voix.» (sid 179).*

Det svenska språket är för honom heligt; därför avskyr han alla främmande, osvenska sångregler som t.ex. den romanska skolans »liasons», d.v.s. sammanbindandet av orden, som han kallar »ett svineri»:

Den som tvivlar behöver blott kasta en blick på det första notexemplet i 'Den italienska sångens grunder' av Vacaj, översatt av J. L. Höijer, där den svenska texten är avstavad på följande tokroliga sätt:

Sna - rtska - lle - ndö - de - nsflägt

Slä - cka - di- nlå - ga(!)

Jag sjöng på en repetition av 'Trubaduren' som sig bör: 'här synes ingen'. Gubben Berg, då sångmästare vid Kgl. Operan, kommer uppstörtande från parkett enkom för att säga mig: 'det går inte an: du måste sjunga: här syne - singen'. '

Nej, svarade jag lugnt, det lycka - singen att förmå mig till det.'(s. 96).

Denna artikulationsregel kan vi spåra bakåt till Haeffner och Hiller och därmed också Tosi och hela den klassiska skolan.

Arlberg ondgör sig vidare över hur slaviskt den gamla skolan följer den romanska skolans betoningsmönster. I de romanska språken faller huvudaccenten vanligtvis på böjningsformerna medan den i de germanska hamnar på ordens stamstavelse. Följden är att de musikaliska accenterna såsom fermat, messa di voce och utsirningar betonar oväsentligheter i den svenska texten. Han skriver slutligen:

En tredje naturvidriighet, importerad från de romanska landen och påtvingad svenskan, är de dubbla konsonanternas uttal som enkla. På 40-talet kunde man få höra Günther och Belletti, utan ringaste känsla av att göra något oriktigt, sjunga:

Diht blod mähste rina

I sahdähn för svina,

i stället för: ditt blod måste rinna, i sanden försvinna. Oavsett den löjliga omening, som härigenom på detta ställe uppstår, bliva genom dubbelkonsonantens förenkling alla lätta vokaler omskapade till tunga, vilket gör språket i ytterlig grad klumpigt. Dessa tre romanska regler, passande för svenskan som 'hand i hår och kniv i strupe', äro tillräckliga att, även vid det i övrigt tydligaste textuttal, komma modersmålet att klinga som ett främmande språk. (s 96f).

Ett annat exempel: Arlberg berättar att han i sin ungdom helt och hållet var elev till Günther

till vilken jag såg upp som till en gud och vars dubiösa läror jag girigt insög. Det första ord, jag sjöng offentligt i Stockholm (1853) vanställdes av korrumperad vokal. 'Sjung mäd i stället för med hade han sagt, så får du större ton' och tokig gjorde som galen bad. Det dröjde länge innan jag kunde arbeta mig ut ur denna skolas band.» (s 100).

Arlberg röjer en stark känsla för det svenska språkets särart bakom denna omilda kritik av det »korrumperade» textuttalet:

det måste alltså även finnas ett skönhetsbegrepp, som är specifikt svenskt? [. . .] Det måste vara autoknont och således framgå ur vårt lands natur, vår nationalitet, vårt språk, vårt folklynne, våra folkvisor, vår diktning i ord och

toner, vår historia, med ett ord ur allt som är oss kärt, allt vad som gör oss till svenskar. Det måste då även finnas ett välljud, som är specifikt svenskt. Även detta måste vara autoknont och det har sin materiella rot i den fysiologiska konstruktionen av våra strupar. (s 183).

Så talar ett barn av sin chauvinistiska tid men i princip hade han rätt.

ARLBERGS TONBILDNINGSPRINCIPER

Arlbergs tonbildningslära kan sammanfattas under följande tre punkter: om lungorna, om struphuvudet, om munnen. Som en övergripande kardinalsanning gäller följande: *»De omedvetna automatiska förrätningarna kunna genom viljans ingripande icke perfektioneras till arten, endast stimuleras, respektive modereras till graden» (s 11).*

I.

Om lungorna: Den gamla sångskolan *»började i första lektionen med att hos eleven ingjuta mistro till lungornas kapacitet» (s 10).* . . *»Här stå vi inför den gamla skolans allra svagaste punkter, allra bedrövligaste missgrepp. Hon kunde aldrig lära eleven att använda luften, ty hon svävade själv och svävar fortfarande i den grymmaste okunnighet om vartill den skall användas.» (s 13).*

Det finns tre typer av andning: 1. den klavikulära, som sker genom att bröstkorg och skuldror lyfts, även axlarna, samt att magen dras in; 2. den laterala genom att bröstkorgens nedre del utvidgas samt 3. den diafragmatiska genom att diafragman eller mellangärdet, som skiljer bukhålan och brösthålan, sänker sig och magen skjuter ut. Olika skolor företräder olika typer av sångandning; Arlberg berättar att Oscar Arnoldson, som obestriddligen var Sveriges bästa tenor, sjöng med axlarna upplyfta.

Arlberg frågar: *»Varför har naturen begåvat människan med tre andningssätt, om hon icke skulle få använda dem efter behag?» (s 21).* Alltså lämnar Arlberg frågan öppen och förordar underförstått en kombination, dock under förutsättning att andningen sker genom munnen och icke genom näsan.

II.

Om struphuvudet: Den gamla skolans *»görande och låtande går direkt ut på att så vitt möjligt beröva struphuvudsmekanismens funktioner dess automatiska karaktär.» (s 86).* *»Alla struphuvudsmekanismers funktioner äro i första hand omedvetna» (s 34).*

Här visar Arlberg att en ny tid brutit in: den klassiska instrumentala figursången är på avskrivning och därmed odlandet av glottisstöten (coup de glottis). Arlberg avvisar den inte kategoriskt men däremot Bergs och Dannströms *»hackskalor»* såsom varande tröttande för muskulaturen och skrälliga och fula: *»Att tro, det glottisstöten skulle bidra till större precision i tonansatsen är lika ologiskt som att tro sig med fingerborgar på händerna erhålla större precision i pianoanslaget [. . .] Ansatsen utan glottisstöt är naturlig och till följd därav vacker (och vice versa); ansatsen med glottisstöt är ful och i följd därav onaturlig (och vice versa).*

Den bör således avskaffas, utom i de ovan anförda fallen, där den har något förnuftigt ändamål.» (s 40).

Här konstateras således samma smakförändring som på orgelbyggarsidan. Under romantiken kom de mjuka, fylliga romantiska orglarna, som eftersträvade legato och som principiellt skilde sig från barockorglarnas spottande stämmor, där tonansatsen och inte sånglinjen var det väsentliga. Lundqvist meddelar också att Arlberg ägnade synnerlig omsorg om legatoföredraget (s 99).

III.

Om munnen: Här har Arlberg kanske gjort sin främsta insats som språk- och klangvårdare. Alla vokaler måste, till skillnad från den klassiska skolans synsätt, anses lika vackra, »*ty de är alla lika nödvändiga*». Härav följer att man inte kan tolerera vokalförändringar, som dikteras av vissa stereotypa munställningar som t.ex. att tungan skall vara rännformig: »*Med tungans rörelser vid tal och sång har människans vilja alldeles intet att skaffa*» (s 105). Detsamma gäller färgningen som här skapar patenttoner: »*Stämmans färg- och tonskiftningar äro en själsrörelsernas kommentar till förnuftets påståenden*» lyder Arlbergs vackra formulering«(s 110).

Den gamla skolan skapade ett tvång, som hämmade talautomatismen; det tvångsmässiga sångleendet är därvidlag det yttre tecknet på en fel metod, som Arlberg ironiskt kommenterar:

*Det är klart, att detta med tiden måste bliva stereotyp och övergå till grimas.
Engammal bra sentens säger:*

*Uti den, som ofta ler,
Man en dåres avbild ser;*

huru mycket mera bör då icke den, som alltid ler, göra detta intryck? (s 129).

Det är ett hugg som avsett att döda och offret är den gamla sångskolan. I och med Arlberg, som - det måste betonas - inte alls stod ensam i världen, upphör den klassiska sångskolan att vara en sångskola i den bemärkelsen att den odlar ett uniformt sångideal. Hädanefter skulle de moderna sånglärarna ta allt mer hänsyn till elevernas medfödda klangmaterial. Man försökte inte stöpa alla i en form. Därmed tappade man också kontrollen över den gamla instrumentala figursångens krav. Den artificiella stilen är död - länge leve den naturliga stilen!

LAMPERTI-SKOLAN

John Stratton, som tidigare refererats till, delar in operasångens utveckling i tre faser: den klassiska italienska, som bygger på den omogna rösten, García-Marchesi-skolan, som bygger på »falsett»-rösten och den nya italienska Lamperti-skolan, som bygger på den mogna rösten.

Far och son Lamperti Francesco (1811-92) och Giovanni (1839-1910) sökte en metod, som skapade ett vackert vibrato, till skillnad från den klassiska skolans pressade tremolo och García-Marchesi-skolans raka, blåsta ton. Lamperti-skolan arbetade med ett minimum av luft och en extrem nervkänslighet, som åstadkom sensationen av invädring (genom näsan). Giovanni Lamperti ansåg glottisslaget t.o.m. vara skadligt; han sökte sambandet mellan tonbildningen och stråkdraget på

ett stråkinstrument. Röstvibratot och strängvibratot ansåg han vara analoga, musikaliska begrepp.

På så sätt skulle man kunna beskriva de tre olika sångskolorna med instrumentala analogier: den italienska=oboe, García-Marchesi=valthorn resp flöjt, Lamperti = violoncell. Det speciella med García-Marchesi-skolan är att dess blåsta ton inte låter sig kombineras med någon annan skola, vilket däremot är fallet med de båda övriga. Det är i denna blandning som skolornas ursprungskaraktärer med tiden har utplånats.

Giovanni Lamperti undervisade i många år i Tyskland och där fick hans skola en dominerande ställning. En av hans elever var Adolf Robinson; som prov på dennes undervisning kan nämnas Ester Osborne och Alexander Kirchner, en annan direkt Lampertielev var svensken Herman Brag (1860-1936), som var sånglärare i Berlin, Salzburg och Stockholm.

LEJDSTRÖM OCH BRATT

Fritz Arlberg hade som sagt få elever. Det största löftet, Anna Klemming, dog 25 år gammal i nervfeber. Arlbergs enda trumfkort var Carl Fredrik Lundqvist, om vilken Franz Berwald hade yttrat *»herrn har då en röst som en valfisk«*, samt basen Salomon Smith; därutöver räknades Arvid Ödmann, Alma Hulting och Matilda Jungstedt till Arlbergs elever.

Varaktigare betydelse fick två andra elever, som gjorde sig mindre bemärkta som sångare men desto mer som sångpedagoger: Oscar Lejdström (1858-1926), som var Musikaliska Akademiens lärare i solosång 1898-1924 samt Agnar Strandberg, som 1895-97 överförde Arlbergs principer till röstläkaren Gillis Bratt (1870-1925), Arlbergs son Hjalmar blev f.ö. sångprofessor i Leipzig. Ett indirekt inflytande genom sina skrifter utövade Arlberg även på Martin Öhman (1887-1967) och hans elever Rolf Björling, Nicolai Gedda, Uno Stjernqvist och Gösta Winberg.

Oscar Lejdström hade en vacker baryton, som liknade Battistinis. Efter utbildning för Günther, Arlberg, Bax och Delle Sedie debuterade han 1888 men lämnade 1892 sångkarriären för att bli sånglärare. Skriften *»Stämhälsa och klangskönhet«*, som utgavs posthumt av hans hustru, har åtskilligt gemensamt med Gillis Bratts *»Talröstens fysiologi«* i den bemärkelsen att båda lärorna huvudsakligen uppehåller sig vid röstorganets fysiologi och hälsotillstånd och i mindre grad vid röstens konstnärliga funktion. Lejdström använder två nyckelord för röstens eftersträvade kvaliteter: *»volym och metall«*. Med det sistnämnda avses en glansfullhet, som åstadkommes genom att näshålans resonansrum utnyttjas effektivt. Denna nasalresonans, som ej är att förväxla med att sångaren sjunger i näsan, tränas upp med s.k. sumningsövningar, vilka spänner av struphuvudet. Även gäspningsövningar förekommer (typiska för Lamperti-skolan) samt djupandningsövningar på tonlösa vokaler. Liksom sin lärare Arlberg föredrar Lejdström den kombinerade revbens- och mellangärdesandningen medan Bratt saklöst förordar diafragmaandningen. Både Lejdström och Bratt arbetar systematiskt för att få stämbanden att sluta tätt, först därefter kan den egentliga röst- eller kanske rättare resonansutbildningen vidta.

Bland de elever som helt eller delvis åtnjöt Lejdströms undervisning kan nämnas Joel Berglund, Leon Björker, Sven Herdenberg, Josef Herou, brodern Carl Lejdström, Torsten Lennartsson, Conny Molin, Martin Oscår, Barthold Schwebach, Olle Strandberg, Ernst Svedelius samt kvinnliga: Julia Claussen, Ebba Högfeldt-Larka, Nanny Larsen-Todsen och Gertrud Pålson-Wettergren.

Gillis Bratt var en av Sveriges första sångläkare; vid sidan av sina medicinska studier studerade han, som nämnts, för Arlberg-eleven Agnar Strandberg samt för den fransk-utbildade basbarytonen Algot Lange 1897-98. Framträdandena var sporadiska, men hans vackra barytonstämma och intelligenta tolkningar beundrades allmänt.

År 1900 etablerade han sig som lärare i fysiologisk tonbildning och sång, två år senare öppnade han sin praktik som specialist på hals- och nässjukdomar. Han var också Sveriges förste lärare i talteknik; närmare bestämt utgick han just från talrösten även i sin sångundervisning. Skådespelare som Tora Teje och Lars Hanson var hans elever.

Tråkiga erfarenheter från utslitna manskvartettsångare gav Bratt underlag för undersökningar beträffande de *»fria och spända rösterna»*; tankar, vilka efter ett par artiklar i Svenska Dagbladet 7-9 november 1905 utvecklades i nämnda talpedagogiska skrift. Där fastslår Bratt att *»stämbandskänslan aldrig sitter i själva strupen utan just i bröstet eller halsgropen. Endast ofria stämband känns i strupen»* (s 18). *»Det är de ofria stämbanden, som förr eller senare ge upphov till fonastiska talrubbnings»* (s 21). Bratt lämnar anvisningar på olika avspänningsövningar, t.ex. *»sumningar»*, som han lånat av bl.a. Lejdström och *»ängningar»*. *»Bröstklängen bör icke övas och användas utan samtidigt gott stöd i näsan eller munhålan och fria starka stämband»* skriver Bratt och fortsätter *»resonansen i munhålan är den för talet viktigaste resonansen»* (s 30). Bratt är ingen vän av glottisstötar, som endast bör användas vid viskning av enstaka vokalljud. *»Under alla vanliga förhållanden bör man vid alla övningar använda den så kallade mjuka intonationen, då stämbanden börja svänga i samma ögonblick som de sluta sig eller också den s .k. H-intonationen, där tonen föregås av ett kraftigt uttalat H-ljud»* (s 66).

Där företräder Bratt tydligt Lampertiskolans mjuka, stråkartade tonansats. Samma principer tillämpades av talpedagogen Karl Nygren-Kloster (1876-1954), som i sin undervisning använde bilden av en stråke, som dras mjukt över stämbanden. 1916-26 var han lärare i talteknik vid Dramatens elevskola.

Den 29 april 1907 gav Bratt sin första sångelevuppvisning tillsammans med Elin Linnander, Samuel Hybinette och Torsten Lennartsson. Mottagandet blev positivt och Bratts praktik anlätades mer. Hit sökte sig praktiskt taget alla blivande operasångare. Joseph Hislop gick uteslutande för Bratt. Ivar Andresen hittade här sitt rätta djupa basläge, Gertrud Pålson-Wettergren sin mezzo-kläng. Elin Linnander-Lejdström var renodlad Bratt-elev liksom doktor Samuel Hybinette.

Bland de skaror som besökte hans studio på Nybrogatan kan nämnas Sven d'Ailly, Folke Cembraeus, Carl Lejdström, Torsten Lennartsson, Sven Nilsson, Sven Nyblom, Carl Richter, Gustaf Rödin, Barthold Schwebach, Gustaf Sjöberg, Emile

Stiebel) och Olle Strandberg; bland kvinnor Anna Edström, systemen Liva Edström-Järnefelt, Rosa Grünberg, Helga Görlin, Davida Hesse, Ebba Högfeldt-Larka, Göta Ljungberg, Magna Lykseth-Scherfven, Karin Rydqvist, Signe Schillander och Kerstin Thorborg.

Ett viktigt namn har inte nämnts: Oscar Ralf, som ursprungligen studerade för John Forsell men som tack vare Bratts spänningslösande röstvård åren 1914-18 gick en ny framtid till mötes som Wagner-sångare. I sin nekrolog över Bratt (SvD den 11 februari 1925) skriver Ralf: *»Han arbetade alltid långsamt, utgående från talet; dock nota bene från det patetiskt betonade, ej från det vardagligt eller likgiltigt talade ordet eller vad han kallade 'pratet'. Det förnämsta huvudstycket i hans förkunnselse var: sjung med luft och icke med muskelkraft! - detta taget cum grano salis. Han var en mästare i att bortarbota naturvidriga spänningar i de respektive organen - genom uppövning av kompression och ett förnuftigt bruk av den s.k. bukpressen har han ofta lyckats förvandla minimala fistelstämmor till relativt stora, bärande röster. För att nå dylika mål använde han en starkt suggestiv metod, som av hans vedersakare ofta klandrats, med vad skäl vill undertecknad lämna därhän.»*

Härmed antyder Oscar Ralf de stridigheter som varje auktoritet förr eller senare ger upphov till. En amerikansk sångpedagog, Lois Eve Andersson, gjorde vintern 1968-69 en rad intervjuer med bl.a. Bratt-elever, vilket resulterade i en artikel i The Nats Bulletin: *»Alltid var det diskussion om Gillis Bratt; kommentarerna om honom löd att hans elever sjöng i halsen. [Folk] . . . sade att han arbetade med mycket kraftigt stöd - en känsla av mycket starkt stöd över diafragman; han var ingen musiker; eleverna hade volym men de var inte avspända. Herr Bratt arbetade med alltför mycken våldsamt och man kunde höra på en sångare om han var elev till Bratt eller ej. Där går den störste röstförstöraren i Sverige.»*

I den artikeln konstaterar professor Ragnar Hultén (1897-1997), som studerade för Bratt åren 1923-25 att Bratts undervisning förändrades från 1910 till 1925; i början höll Bratt på ett sänkt struphuvud medan han 1923 hävdade att struphuvudet skall vara i viloläge. (Exempel på Hulténs undervisning vid Musikhögskolan fr.o.m. 1948: Rolf Cederlöf, Sven-Olof Eliasson, Barbro Ericson, Margareta Hallin, och Arne Tyren.)

Oscar Ralf konstaterar i sina memoarer att Bratt-studierna ledde till tråkigheter vid Kgl. Teatern, då John Forsell blev operachef: *»Bratts namn var för honom som salt i surt öga - han ogillade allt som kom från det hållet [. . .] Och under hans sedan kommande chefstid hade jag många gånger ett mothåll som kändes bittert.»*

Det var nog en allmän uppfattning att John Forsell gynnade sina elever på bekostnad av Bratt-eleverna. Om detta verkligen var det sanna förhållandet återstår att bevisa; klart är att det stod strider mellan Forsell-linjen och Bratt-linjen och dess förlängningar genom sånglärarna Haldis Ingebjart, Torsten Lennartsson och Joseph Hislop.

I sin artikel nämner Lois Eve Anderson vissa avvikande drag hos de pedagoger som undervisade i Bratt-metoden. Om norskan Haldis Ingebjart, (1891-1978), som på 1910-talet arbetade som Bratts kollega, heter det att hon dels

»använde metoder som gjorde käkpartiet stelt», dels att hon enligt Sven Nilsson utvecklade mindre doktrinära metoder än Bratt, t.ex. att diafragmaandningen måste vara elastisk, aldrig hård eller krampaktig. (Exempel på Ingebjart-elever: Kirsten Flagstad, Ruth Althén, Ivar Andréén, Folke Cembraeus, Hugo Hasslo, Gösta Kjellertz, Inez Köhler, Sven Nilsson, Aase Nordmo-Lövberg, Gertrud Pålson-Wettergren och Torsten Ralf.)

Torsten Lennartsson (1881-1933), som efter sin operakarriär som tenor var Musikhögskolans lärare i solosång från 1924 till sin död, studerade bl.a. för Bratt och Lejdström. Enligt eleven och sångprofessorn Folke Sällström hade Lennartsson mer italienska än tyska drag i sin sångkonst. Typiska Bratt-principer var emellertid det sänkta struphuvudet, slutandet av stämbandena och det rörliga hummandet, som öppnade huvudresonansen. Bland Lennartssons elever märks tre sångare i samma röstläge: tenorerna Einar Andersson, Folke Andersson och Gösta Kjellertz, den sistnämnde dock med övervägande barytonal röstklang.

Under 1940-talet vidarefördes Bratt-traditionen med skilda resultat av Joseph Hislop (1884-1977). Birgit Nilsson fjärmade sig helt från Hislop skola medan han fick fram goda resultat med Arne Ohlson, Olle Sivall, Sven-Olof Sandberg, Conny Söderström, som spåddes en internationell karriär efter sin debut men som därefter gick tillbaka samt Arne Wiren. Andra Hislop-elever är Hugo Hasslo och Anders Näslund. Ett tragiskt fall är sopranen Marianne Löfberg, som var klar för debut både på Operan och på Covent Garden men som av en tidigare åsamkad käkskada tvingades dra sig tillbaka. Hennes röst finns bevarad i en unik upptagning från en Hislop-lektion.

SAMMANFATTNING

I och med Bratt-skolan och dess internationella motsvarigheter har sångidealet svängt till den klassiska italienska sångskolans motpol. Problemställningen skulle rentav kunna koncentreras till en enda avgörande punkt: tonens ansättning på vokal utan föregående konsonant. Å ena sidan - den klassiska skolans knivskarpa och rytmiskt markanta glottisstöt, å andra sidan - dess motsats i den moderna sången medelst ett mjukt närmande av stämbandena. Den gamla skolan övade upp känsligheten i struphuvudet, den moderna förlägger nervimpulserna till klangrummen i huvudet och strävar efter att passivisera struphuvudskänslan. Därav följer självfallet att ju mjukare tonen ansätts, desto större krav ställs på stämbandens avspändhet och förmåga att sluta tätt. Men risken ökar också för knarrighet och t.o.m. heshet, vilket ibland märks på inspelningarna med Bratts elever.

Anledningen till att glottisstöten tidvis kommit ur bruk var dels att legatoidealet växte fram under 1800-talet, dels att Verdi- och Wagner-repertoaren pressade upp de tyngre rösterna i höjd och bredd. En tung mansröst som används med glottisstöt låter skrällig; många nutida pedagoger anser den t.o.m. skadlig.

Glottisstöten har emellertid ingalunda utrotats ur det västerländska musiklivet; tvärtom bygger, som tidigare nämnts, så gott som all nutida amerikansk pop- och jazz sång på glottis-anslaget. Av den höga ljudvolymen vid popkonserterna

kan man förledas att tro att sångarna vrålar av full kraft. Det gör de oftast inte; de använder mikrofonen som förstärkning.

Sambandet mellan dagens afro-amerikanska sångidiom och barocktidens har också konstaterats i en annan bemärkelse - musikforskaren Henry Pleasants har nämligen funnit att samma typ av ornament (förslag, mordenter, rullader men dock ej drillar) kommer till användning i dessa vitt skilda idiom. Med andra ord tycks den instrumentala figursången leva ett nytt liv i en ny repertoar, där glottisanslaget är i det närmaste oundgängligt för markeringen av rytmen.

Den moderna operasångtekniken med mjuk tonansats fungerar däremot ofta för långsamt, när den används till figursång; den fulla klangen når sitt maximum för sent. Förutsättningen för en stor och vacker röstklang är ju avspända stämband. Men vid snabba toner tvingas struphuvudet till en aktivitet, som försvårar avspänningen och rentav omöjliggör den. Antingen blir klangen ful och forcerad eller måste tempot sänkas. Därav torde följande sats kunna formuleras:

- *Stor volym och stor snabbhet kan inte kombineras utan allvarliga konsekvenser.*

Samtidigt som den gamla skolan nu har dött ut, ställs dagens sångare återigen inför kravet att kunna utföra barockrepertoarens figursång. Även den moderna experimentella sången bygger mer på interpretens förmåga att sjunga figurationer än att skapa en stor klang.

På Drottningholmsteatern har Charles Farncombe arbetat med Operans artister. Tord Slättegård är en av dem som lärt sig bemästra de tekniska svårigheterna genom att bl.a. använda glottisansatser. Om man så vill ser man i detta cirkeln slutas tillbaka till kastraternas måhända inte helt glömda sångkonst.

Carl-Gunnar Åhlen

LITTERATURFÖRTECKNING:

- Anderson, Lois Eve, *Hows and Whys of Scandinavian singing*, (The Nats bulletin oktober 1969).
- Arlberg, Fritz, *Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning av tonbildningsläran*, Stockholm 1891.
- Atterbom, Per Daniel, *Minnen från Tyskland och Italien*, band 7.
- Berg, Isak, *Anteckningar rörande Rösten, Sången och Konsten*, otryckt i två delar, 1868 (Musik- och teaterbiblioteket). *Råd vid Sångöfningar*, otryckt 1879 (Musik- och teaterbiblioteket).
- Beyer, Hugo, *Iakttagelser rörande Sångundervisningen*, Stockholm 1887.
- Bratt, Gillis, *Om »fria. — och »spända» röster*, (Svenska Dagbladet 7-8 nov. 1905).
Talröstens fysiologi 2 uppl., Stockholm 1916.
- Brown, William Earl, *Vocal Wisdom - maxims of Giovanni Battista Lamperti*, N.Y. 1932.
- Dannström, Isidor, *Några blad ur I. D:s minnesanteckningar*, Stockholm 1895.
Sångmetod, 2. uppl., Stockholm 1876.
- García, Manuel, *Complete School of Singing*, utan tryckår.
Hints on Singing, London 1895.

- Gyllenius, P.M. *Dagbok 1622-67*, utg. R. Hausen, Helsingfors 1882.
- Haeffner, Johann Christian Friedrich, *Anvisning till sångens elementer för musik vid skolorna*, otryckt manus (IJUB).
- Hedberg, Frans, *Svenska operasångare*, Stockholm 1885.
- Heriot, Angus, *The castrati in Opera*, London 1956.
- Hiller, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang*, Leipzig 1774 & 1780.
- Lejdström, Oscar, *Stämhälsa och klangskönhet*, Stockholm 1928.
- Lundqvist, Carl Fredrik, *Minnen och anteckningar*, Stockholm 1908.
- Mankell, Abraham, *Om sann och falsk deklamation*, Örebro 1862.
- Marchesi, Blanche, *The singers catechism & creed*, London 1932.
- Mörner, Marianne, *Bidrag till internationell nomenklatur för tonlägen och röstbeskrivning*. Taltransmissionslaboratoriet, Kgl. Tekniska Högskolan, Stockholm 1970.
- Nissen-Saloman, Henriette, *L'etude du chant*, St. Petersburg 1880.
- Nyblom, Holger, *Lovisa Ulrika och musiken vid svenska hovet 1745-1755*, (Svensk Tidskrift för Musikforskning 1922).
- Pleasants, Henry, *The Art of the American Popular Singer*, London 1974, *The Great Singers*, London 1971.
- Ralf, Oscar, *Gillis Bratt död*. (Nekrolog Svenska Dagbladet den 11 februari 1925). *Tenoren han går i ringen*, Stockholm 1953.
- Rundberg, Alfred, *Svensk operakonst*, Stockholm 1952.
- Sandberger, Adolf, *Drottning Kristinas förhållande till italiensk opera*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 1924.
- Stieler, Carl August, *Lärobok i de första grunderna för Musik och Sång*, Stockholm/Leipzig 1820.
- Stratton, John, *Operatic singing style and the gramophone*, (Journal of British Institute of Recorded Sound 22-23, 1966).
- Anonym, *Nekrolog över Julius Günther*, Svensk Musiktidning 1904.
- Tosi-Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757.
- Virdebrant, Gunilla, *Sångtraditioner hos Rossini, Bellini och Donizetti*, Stockholms universitet 1975 (stencil).
- Vogler, Georg Joseph, *Stimmbildungskunst*, Mannheim 1776.

ÖVRIGA KÄLLOR:

- Eitner Quellen-Lexikon, 1959.
- Höjjer, Leonard, Musiklexikon 1864: »Sångmetod».
- Musik in Geschichte und Gegenwart: »Hiller». »Gesangspedagogik».
- Svenskt Biografiskt Lexikon, artiklar om Berg, Bratt, Craelius m.fl.
- Sohlmans Musiklexikon
- Kgl. Teaterns deposition i DTM, spec. rörande undervisningen.