



Stockholms
universitet

DIXI ET SALVAVI ANIMAM MEAM

Fritz Arlberg och striden om sångtekniken



Iwa Sörenson von Gertten

Kandidatuppsats i musikvetenskap ht 2011
Handledare: Owe Ander

INNEHÅLL

INLEDNING.....	3
1.1. INLEDNING.....	3
1.2. FRÅGESTÄLLNING.....	3
1.3. FORSKNINGSLÄGE.....	4
1.4. METOD OCH MATERIAL.....	4
1.5. AVGRÄNSNING.....	5
1.6. TERMINOLOGI.....	6
2. BAKGRUND.....	9
2.1. BIOGRAFISKA DATA OM FRITZ ARLBERG 1830 – 1896.....	9
2.2. ARLBERG SOM SÅNGARE.....	10
2.3. ARLBERG SOM SÅNGPEDAGOG.....	13
2.4. ARLBERGS SÅNGPEDAGOGISKA CREDO.....	15
2.5. CARL FREDRIK LUNDQVISTS BERÄTTELSE OM ARLBERGS UNDERVISNING.....	15
2.7. DE RÅDANDE SÅNGSKOLORNA I SLUTET AV 1800-TALET.....	18
2.7.1. <i>Garcíaskolan</i>	19
2.7.2. <i>Massetskolan</i>	20
2.7.3. <i>Lampertiskolan</i>	21
3. UNDERSÖKNING. SKILLNADER MELLAN DET "NYA" I ARLBERGS SKOLA OCH DET SOM DE TIDIGARE SKOLORNA LÄRDE UT. KONSEKVENSER OCH FRAMTIDA PÅVERKAN.....	23
3.1. PRESENTATION AV ARLBERGS SÅNGTEKNIK SOM HAN BESKREV DEN.....	23
3.2. VILKA ÄR DE HUVUDSAKLIGA SKILLNADERNA MELLAN DEN "NYA" TEJNIKEN OCH DEN "GAMLA"?.....	25
3.2.1. <i>Andningen</i>	27
3.2.2. <i>Tonansatsen</i>	28
3.2.3. <i>Register</i>	29
3.2.4. <i>Munnens inställning</i>	31
3.2.5. <i>Textbehandling</i>	32
3.3. VILKA BEHOV HAR STYRT UTVECKLINGEN MOT EN NY SÅNGTEKNIK?.....	34
3.4. BEDÖMNING AV TROLIGA KONSEKVENSER AV DE OLIKA TEKNISKA RÅDEN.....	35
3.5. ARLBERGS EFTERFÖLJARE. GÅR DET ATT SE EN BESTÅENDE PÅVERKAN PÅ SÅNGUTBILDNINGEN AV DEN FÖRÄNDRADE TEJNIKEN?.....	36
3.5.1. <i>Oscar Lejdström</i>	38
3.5.2. <i>Hjalmar Arlberg</i>	39
3.6. DISKUSSION OM SVÅRIGHETERNA ATT MED TERMINOLOGINS HJÄLP AVGÖRA OCH BEDÖMA SKILLNADER OCH LIKHETER MELLAN OLIKA RIKTNINGAR INOM SÅNGPEDAGOGIKEN.....	40
4. SLUTSATSER/SAMMANFATTNING.....	42

Inledning

1.1. Inledning.

Mitt intresse för Fritz Arlberg (1830 – 96) väcktes redan för många år sedan. I samband med att jag började intressera mig för gamla inspelningar av svenska sångare kom jag i kontakt med Carl-Gunnar Åhléns texthäfte om svenska sångskolor. Detta var en del av den LP-samling som gavs ut i samband med Kungliga Teaterns 200-årsjubileum.

I textboken framstår Arlberg som en hängiven förkämpe för ett nytt, naturligare och individualiserat sätt att utbilda sångare. Jag blev nyfiken. Vad var det han bekämpade, och med vilka medel? Blev det någon långsiktig effekt av hans arbete, och vilka efterföljare fick han? Idag har det gått mer än 120 år efter striden om sångtekniken. Frågan är om man fortfarande kan spåra hans inflytande och i så fall på vilket sätt?

I det sammanhanget är det också intressant att se vad som hände på Kungliga Teatern under Arlbergs tid i huset. Hans verksamhet inkluderar sångkarriär, undervisning i sång, regi, komposition¹ och översättningar av operalibretton.

1.2. Frågeställning.

Undersökningens mål är att tydliggöra skillnaderna mellan Arlbergs sångskola och den undervisning han gick till strid mot. Vilka drag och estetiska mål kännetecknade den fransk-influerade respektive den italienskinfluerade sångutbildningen? Vad ansågs vara kännetecknande för en god sångare inom de olika skolorna? Vilka färdigheter var viktigast? Vilken tonbildning föredrog man? Hur skiljde det sig mellan olika skolor?

För att tydliggöra skillnader mellan de olika inriktningarna används nutida terminologi och definitioner hämtade framför allt ur Sundbergs *Röstlära*². Enskilda begrepp jämförs med hur man använde dem för mer än 150 år sedan.

Det är lätt att till att börja med se Arlberg som en hjälte, en sångkonstens riddare som i skinande rustning rider till storms mot teknik som skadar rösten, förvanskade vokaler och en i största allmänhet bristfällig sångutbildning. Men om man börjar jämföra hans teser och det som han anklagar de andra sångskolorna för med vad deras företrädare själva säger blir det

¹ Mest kända är ”I skogen” och bland romanserna ”Zwei Lieder vom Tode.”

² Sundberg 2001

intressantare. Eftersträvar han en polarisering som är större än den faktiska? Och de som var kritiska mot honom – vad hade de för fog för sin kritik?

I det sammanhanget blir det även intressant att undersöka Arlbergs påverkan på utvecklingen. Hur arbetade hans efterföljare, och vilka blev konsekvenserna på längre sikt?

1.3. Forskningsläge.

Redan i samtida uppslagsverk finner man artiklar om Arlberg.³ I dåtida dagspress finns recensioner och notiser som endast kommer att tas upp i begränsad omfattning. Ett undantag är konflikten mellan Norman och Arlberg.

I senare litteratur ss. biografier om Signe Hebbe⁴ och Ludvig Norman⁵ finns material och kommentarer om Arlberg, och hans betydelse för sångpedagogikens utveckling belyses både av Åhlén och Liljas Marianne Juvas i hennes bok om David Björling och hans skolning av sina sjungande barn⁶.

Däremot saknas monografi om Arlberg.

1.4. Metod och material.

Arbetet bygger huvudsakligen på en jämförelse mellan de sångskolor som Arlberg gick till storms mot och de alternativ hans undervisning erbjöd. De anklagelser mot andra skolor som han förde fram kommer att granskas och i möjligaste mån analyseras.

Skriftliga källor, framför allt de sångpedagogiska skrifter som är ett direkt uttryck för de respektive pedagogernas strävan ger en fyllig bild av likheter och skillnader. Kritik mot de olika skolorna nyanserar deras bild av sig själva. Ändå finns ingen total jämförbarhet mellan de olika sångpedagogiska skrifterna, eftersom vissa källor är mycket mer detaljerade och utförliga än andra.

Arkivmaterialet om Kungliga Teatern och dess sångare på 1880-talet är rikligt. Brev som bevarats, styrelseprotokoll från teatern, tidningsnotiser och inte minst minnesanteckningar ger en fyllig bild av den aktuella tiden.

I början av 1900-talet började man spela in sångare som i sin tur utbildats under 1800-talet

3 Höijer 1864, Dahlgren 1866

4 Lewenhaupt 1988

5 Karle 2006

6 Liljas Juvas, 2007

och som var bärare av en äldre tradition.⁷ Arlberg själv finns inte inspelad. Däremot flera av hans elever, bl a Sigrid Arnoldson⁸ Carl Fredrik (Lunkan) Lundqvist⁹ och Arvid Ödmann.¹⁰ Intressant med framför allt Lundqvist är att hans huvudsakliga lärare verkar ha varit Arlberg. Det vanliga var annars då som nu, att sångare under sin utbildning studerade för ett antal olika pedagoger. Som jämförelsematerial med de numera rådande estetiska trenderna inom operasång är dessa gamla inspelningar en guldgruva och ger ett mer än hundraårigt perspektiv på utvecklingen inom operasång och sångundervisning.

Till forskningsmaterialet har tillkommit två dokument som presenteras som bilagor. Det första (bilaga 1) är *Vokalis på nedgående skala*, som dels nämns av Arlberg själv i hans beskrivning av arbetet med Louise Pyk¹¹, dels i Lundquists lektionsberättelse.¹²

Det andra (bilaga 2) är ett handskrivet ark med små sångfraser på ena sidan och textavsnitt på den andra. Uppe i höger hörn står *F Arlberg*. Handstilsjämförelse tyder dock på att detta inte är ett originaldokument av hans hand. Mellan textraderna på tyska finns svenska rader inlagda, uppenbarligen senare. De ser ut att vara skrivna inte bara med annan penna utan också med en annan handstil. Ett delmål blev att försöka förstå vad papperet handlar om och hur det har använts.

Slutligen bidrar bakgrunden när det gäller Arlbergs liv och hans arbete på teatern till att få en fylligare bild av honom som person. I det sammanhanget belyses den långvariga konflikt med Norman¹³ som fick Arlberg att i vredesmod avsluta sin anställning på teatern.

1.5. Avgränsning.

Avgränsningarna är dels geografiska, dels avgränsningar i tid. Kungliga Teatern i Stockholm och de svenska operasolisternas sångutbildning under de senare decennierna av 1800-talet bildar bakgrund till den konflikt som fick sin kulmen i och med publiceringen av Arlbergs skrift.

Den svenska sångutbildningen hade sedan länge utländska influenser, framför allt från Italien och Tyskland.¹⁴ Under mitten av 1800-talet skedde ett skifte mot franska sångskolor.

7 Bruun/Törngren 1944

8 Svensk sopran (1861-1943), dotter till operasångaren och Arlbergeleven Oscar Arnoldson (1830-81).

9 Carl Fredrik (Lunkan) Lundqvist, svensk operasångare, tenorbaryton (1841-1920)

10 Arvid Ödmann, svensk operasångare, tenor (1850-1914)

11 Arlberg 1891 s 202, Louise Pyk, svensk operasångerska, sopran (1846-1929)

12 Se kapitel 2.5

13 Ludvig Norman, svensk tonsättare och dirigent (1831-1885)

14 Åhlén 1977 s 16

Detta gör det nödvändigt att beröra även dessa, framför allt García och Massetskolan.

De svenska sånglärarna Isidor Dannström¹⁵ och Isak Berg¹⁶ representerade olika skolor även om deras ideal också hade stora likheter.¹⁷ Isak Berg var sångmästare vid teatern under åren 1831–50 samt 1861-69.¹⁸ Ute i Europa var de främsta företrädarna för den italienska skolan far och son Lamperti.¹⁹

García²⁰- och Massetskolans²¹ inflytande i Stockholm var stort. Den Garcíautbildade Julius Günther, som undervisade praktiskt taget alla sångare på Kungliga Teatern var verksam som pedagog under många år. Till bilden hör att Günthers tid hos García varade mindre än ett år, en alltför kort tid för att lära sig bemästra dennes sångteknik i grunden. Rent tekniskt bör det i hans undervisning också ha funnits influenser från andra pedagoger. Men i beskrivningen av hans undervisning påpekas att han inte ägnade sig särskilt mycket åt tekniska frågeställningar, utan hellre arbetade med interpretation.

Till Massets framgångsrika elever hörde bl.a. Christina Nilsson²², Signe Hebbe²³ och Ida Basilier²⁴. I sammanhanget bör nämnas, att Christina Nilsson studerade endast ett år för Masset innan hon fick röstproblem och bytte lärare till Desirée Artôt,²⁵ som i sin tur var elev till Lamperti. Även Signe Hebbe, som studerade fyra år för Masset och blev god vän med honom, fortsatte senare sina sångstudier hos Francesco Lamperti.

Andra sångskolor kommer inte att beröras i det här sammanhanget. Inte heller fortsättningsvis den undervisning i Stockholm som gavs av Isidor Dannström och Isak Berg.

1.6. Terminologi.

I uppsatsen används genomgående svensk nutida terminologi hämtad från Johan Sundbergs bok *Röstlära*. Samtidigt måste i vissa fall de gamla beteckningarna ”översättas” när vissa termer används på ett annat sätt idag än för hundra år sedan. Som jämförelse med Sundberg

15 Johan Isidor Dannström, svensk sångare, baryton, pedagog och tonsättare (1812-97). Studerade för García 1844-45

16 Isak Berg, svensk sångare, tenor och sångpedagog (1803-86)

17 Åhlén 1977 s 17 Berg utkom med en sångskola i italiensk stil. Han förordade glottisstöten och den raka vibratofria tonen, som annars oftast förknippas med García

18 Juvas 2007 s 123

19 Francesco Lamperti (1813-92) och Giovanni Battista Lamperti (1839-1910)

20 Manuel García dy (1805-1906)

21 Jean Jaques Masset (1811-1903)

22 Christina Nilsson, svensk operasångerska, sopran (1843-1921)

23 Signe Hebbe, svensk loperasångerska, sopran, teaterpedagog (1837-1925)

24 Ida Basilier, finländsk sångerska, sopran, sångpedagog (1846-1928)

25 Désirée Artôt, spansk operasångerska, sångpedagog (1835-1907)

används här i terminologiavsnittet Garcías *Hints on singing*, som utkom bara tre år efter Arlbergs skrift. García hann arbeta om en del av sina teorier – han levde länge och blev 101 år.

- **Register.** Ett register betecknar en serie angränsande toner på skalan som har likartad röstklang och uppkommer med samma slags stämbandsvibrationsmönster (Sundberg)²⁶. Sundberg räknar med *två* register.

A register is a series of consecutive homogeneous sounds produced by one mechanism, differing essentially from another series of sounds equally homogeneous produced by another mechanism, whatever modifications of timbre and of strength they may offer.²⁷

García räknar med *tre* register i *Hints on Singing* men talar i sin sångskola från 1842 om *två* register.

- **Bröströst, modalröst.** [...] det register som man normalt använder när man talar, hos mansrösten ofta upp till 250 Hz, hos kvinnorösten något högre [...] Flödesglottogram [...] visar ofta en klart markerad slutenfase [...] (Sundberg)²⁸

García beskriver bröströsten som fullröst, att stämbanden svänger i hela sin massa.²⁹ ”The chest voice, which is the lowest, is generally strong and energetic, especially in contraltos”.

- **Mellanregister.** Hos kvinnorösten tonerna mellan C4 och D5 (García)³⁰ och Lamperti.³¹ Detta register kallas även för falsett (García: fausset-tête).

Hos kvinnorösten upp till 700Hz (F5) (Sundberg). Alltså en stor ters högre än hos García.

- **Falsett/huvudregister.** Sundberg skiljer mellan falsett och huvudröst och tillämpar inte falsettbegreppet på kvinnoröster.

- **Stöd.** Begrepp [...] som avser känslan av balans mellan aktiviteten i andningsmusklerna och fonationen. [...] en ändamålsenlig styrning av subglottala trycket.(Sundberg)³²

García talar om andning som börjar som bukandning men även involverar

26 Sundberg 2001 s 284

27 García 1894 s 8

28 Sundberg 200 s 283

29 García 1894 s 8

30 García 1894 s 9

31 Lamperti 1905 s 13

32 Sundberg 2001s 286

bröstkorgen. Andningsövningar³³ är ofta nödvändiga för att åstadkomma det kontrollerade luftflödet som sångaren behöver.

- **Tonansats.** För att producera en ton börjar man med att adducera (föra ihop) stämband och därefter öka det subglottiska lufttrycket (lufttrycket under struphuvudet). Om adduktionen är fullständig innan tryckökningen startar, får man en s.k. *glottisstöt*.³⁴ Om luften kommer först, t ex efter en start med konsonanten "h" blir sångansatsen "blåsig."

García förespråkar glottisstöt "stroke of the glottis," vid vokalansats. Vad han egentligen menar finns det skilda uppfattningar om.

- **Portamento.** ... "kallas på vokalt område glidandet från en ton till en annan, varvid mer eller mindre snabbt alla mellanliggande toner genomlöps."³⁵

- **Bel canto.** ... "vacker sång" (it.), beteckning som växte fram först under 1800-t. På särsk. it. sångkonst, med betonande av vacker, egaliserad tonbildning förenad med briljant teknik mera än av dramatiskt uttryck och intensitet. Historiskt sett hänför sig b. tekniken snarare till 16- och 1700-talet... [...] ...Nostalgiskt talas dock under hela 1800-t. om bel canto som ett sångligt ideal, och termen blir med tiden en allmän beteckning för just "skönsång" snarare än för en speciell (och förlorad) teknik.³⁶

Ett tecken på termens popularitet är att Lamperti d.y. 1905 gav ut en bok med titeln *Die Technik des Bel Canto*, och Arlbergs son Hjalmar gav 1933 ut boken *Belcanto. Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik*. Problemet med termen "bel canto" har alltså att göra med att den används mycket allmänt och med förkärlek av klassiskt inriktade sångpedagoger, även om de sinsemellan arbetar med olika teknik. Därför kommer termen endast att användas sparsamt i den här undersökningen.

33 García 1894 s 5

34 Sundberg 2001 s 78

35 Bengtsson 1977

36 Åstrand 1977

2. Bakgrund.

2.1. Biografiska data om Fritz Arlberg 1830 – 1896

Fritz Arlberg föddes 21 mars 1830 i Noret i Leksand som son till komministern Georg Arlberg³⁷ och Margareta Lovisa Sahlmark. Genom församlingens kantor Walin³⁸ kom han tidigt i kontakt med sång och notläsning.³⁹ Den egentliga sångutbildningen kom betydligt senare med lärare som Günther, en kafésångare vid namn Wieser, och senare Pothier.⁴⁰

Som student kom han till Uppsala, nitton år gammal, och tog efter tre år kameralexamen. Därefter fick han anställning i kammarkollegium och ett par andra ämbetsverk i Stockholm.

1854 debuterade han vid Mindre Teatern⁴¹ i Stockholm och fyra år senare blev han anställd som sångare vid Kungliga Teatern. Redan året därpå utvidgade han sin verksamhet till att även arbeta som översättare, främst av franska libretton, samtidigt som han fortsatte sin sångkarriär med roller i barytonfacket.

1861 utvidgade han sin verksamhet till att regissera.⁴² Hans stora intresse för Wagner ledde till att han drev på för att Wagneroperor skulle spelas.⁴³ Själv översatte han *Den Flygande Holländaren* och *Rienzi* till svenska och genomdrev gästspelet av Tichatchek⁴⁴ i *Rienzi*, där Arlberg själv regisserade. 1874 lämnade han Kungl. Teatern efter en schism med Ludvig Norman. Därefter arbetade han som sångare vid den nystartade operan i Kristiania fram till 1877, samtidigt som han fortsatte undervisa i sång. Efter 1877 återkom han till

37 Dalpilen 19 dec 1902 citerar Herdaminnet som skriver om Georg A: "[...]han var begåfvad med en sådan stark stämma att det var omöjligt för Gagnefskarlarna att få en enda blund i ögonen medan han predikade".

38 Daniel Magnus Walin, far till operasångaren Rudolf Walin (1820-1868)

39 Tidningen Kalmar 29 feb 1896 s 3

40 Svanberg 1917 s 149

41 Teatern, som var belägen vid Lilla Trädgårdsgatan byggdes 1842 och revs 1910.

42 Dahlgren 1867. Arlbergs regianställning varade bara ett år. Därefter efterträddes han av Ludvig Josephson, svensk regissör (1832-99.) Lundqvist 1908 s 232 beskriver Arlbergs regiarbete på följande sätt: Han gick tillväga på ett sätt som var olikt det jag sedermera under min långa teaterbana observerat att de 9 särskilda regissörer, under vilka jag arbetat, använde. Han nöjde sig icke med att blott ordna sceneriet, d. v. s. bestämma platserna, in- och utgången för de uppträdande. Vid hvarje olika scen höll han inför hela personalen ett föredrag, däri han tolkade denna scens innebörd och sammanhang med de andra och först därefter vidtog placeringen. Dessa små föredrag framfördes på ett tydligt och intresseväckande sätt och åhördes med spänd uppmärksamhet. Därigenom besjälades alla af konstnärlig ifver och man riktigt längtade till repetitionerna. Sedan gaf han i detalj små anvisningar såväl i aktion som i textuttalet med dess skiftning af dagar och skuggor. Hans stora vetande och mångsidiga bildning gafvo honom en auktoritet, mot hvilken ingen kunde opponera, och hans beaktansvärda dramatiska talang underlättade betydligt klargörandet af hans intentioner och hänvisningar".

43 Arlberg och Ludvig Josephson var närvarande på invigningen av festspelen i Bayreuth 1876 och fick en pratstund med Wagner.

44 Joseph Tichatschek, böhmisk operasångare, tenor (1807-86)

Stockholm, där han främst framträdde vid Mindre Teatern. Samtidigt med sina fasta engagemang i Stockholm reste han flitigt och uppträdde både i de nordiska huvudstäderna och på mindre orter. Som tonsättare komponerade han företrädesvis romanser. Gift 1868 med violinisten Maria Anna Rudolfina Neruda, född 1840 i Brno.

2.2. Arlberg som sångare.

Omdömena om honom som sångare talar om en röst som inte är stor men välklingande, och om hans stora musikalitet. Han var populär och publikdragande och en god skådespelare, som kunde spela mycket skilda karaktärer. Många av hans samtida gjorde uppenbarligen karriär utan att ha stora röster – det gamla operahuset verkar ha varit mindre krävande än det nya.

Han debuterade som sångare på Mindre Teatern i Stockholm 1854 efter att han ”upptäckts”⁴⁵ av teaterns dåvarande ledare Edvard Stjernström⁴⁶. Debutrollen var Farinelli i sångspelet med samma namn⁴⁷. Men det stora genombrottet kom vid premiären i december 1855 på Mindre Teatern i rollen som Asmodeus i *Den ondes besegrare*.⁴⁸ I tidningen Kalmar 29 februari 1896 kan man i Arlbergs dödsruna läsa följande:

Der blef Asmodeus i ”Den ondes besegrare” hans triumfroll. En sådan förtjusande Hin Håle hade man ännu ej skådat och får väl aldrig heller. Det manligt demoniska har väl också sällan uppträdt i en så tilltalande, fullt harmonisk skepnad. Hela Stockholm skyndade att höra ”En gång jag ock som engel stod det godas ursprung nära”, den sång, som låter framskynta det egendomliga väsendets verkliga natur, uppburen af Kückens förtrollande melodi.

I teaterns årskrönika 1855 nämns han som debutant och att han sjungit tenor, fast han var baryton. Det påpekas att han hade

en angenäm, ehuru svag baryton;⁴⁹

Mera typisk kommentar är Baucks recension av Arlberg i Gounods opera *Romeo och Julia* som hade premiär i Stockholm 11 juni 1868:

45 Hallgren 2000 s 103

46 Edvard Stjernström (1816-1877), skådespelare och teaterdirektör, ägare av Mindre Teatern 1854-63. I och med hans övertagande anställdes nya artister, och August Söderman blev orkesteranförare.

47 I Stockholms Dagblad annonseras hans debut i pjäsen: *Farinelli el. Kungen och sångaren*. Vem som skrivit pjäsen framgår inte men musiken var skriven av Jacob Niclas Ahlström (1805-1857)

48 Dansk folkkomedi av Thomas Overskou (1798-1873) med musik av Andreas Frederik Lincke (1819-1874)

49 Hallgren 2000 s 72 citerat efter Ny Tidning för Musik nr 8/9 24/2 1855.

Mercutios parti tolkas ypperligt af hr Arlberg; i Mab-visan visar han sig som en artist med äkta poetisk uppfattning, och hans förträffliga artikulation låter ingen finess gå förlorad.⁵⁰

Även som operettsångare hade han stora framgångar. I *Programbladet* utgiven i Helsingfors 10 mars 1895 lovordas hans insats i Nordlins⁵¹ opera *En afton på Haga*, där Arlberg spelade Bellman.

[...] Fritz Arlberg, en öfverträffligt tjusande Bellman, hvars utförande af särskildt ”Blåsen nu alla!” aldrig kan, ehuru nu snart 25 år sedan dess runnit hän, glömmas af dem, hvilka då hörde honom. . . ;[...]

1858 debuterade han på Kungliga Teatern som Figaro i *Figaros bröllop*. Därefter följde roller som Valentin i Gounods *Faust*, Marullo i Verdis *Rigoletto*, Malatesta i Donizettis *Don Pasquale* och Telramund i Wagners *Lohengrin*, sammanlagt mellan trettio och fyrtio premiärroller.⁵² Därtill kom många roller i den typ av repertoar som inte längre spelas, i första hand franska sångspel och opéra-comique som då tillhörde standardrepertoaren. Även efter det att operor av Wagner och Verdi slagit igenom på bredare front spelade man gärna verk av Adolphe Adam, Delibes, Scribe och Meyerbeer.

Arlberg hade nära relationer med bl.a. Söderman⁵³, som han lärt känna när båda arbetade på Mindre Teatern och under en tid bodde tillsammans, och Oscar Arnoldson⁵⁴, som han lärt känna redan som student i Uppsala, och som sjöng vid Mindre Teatern under samma period som Arlberg.⁵⁵

Arlberg som hade ett brinnande intresse för Wagner reste flitigt utomlands för att fortbilda sig, och vistades varje sommar i Dresden.⁵⁶

En konflikt under ett genrep av *Don Juan* 1874 ledde till Arlbergs uppsägning från teatern.

Sedan Arlberg i tredje aktens början sjungit sin aria ”Åt denna sida skynden I” , afbröt han och frågade om det var nödvändigt, att orkestern ackompanjerade så starkt. Detta, att en sångare från scenen vågade framställa en på så sätt och vis klandrande fråga, var något oerhört, ett ”crimen læsæ majestatis”, och Norman blef nästan häpen och svarade . ”ja, här står forte”, hvarpå Arlberg fortsatte. ”då får jag be, att orkestern modererar sig, ty jag, som har så mycket att sjunga sedan, står ej ut att

50 Bauck 1868 s 276

51 August Nordlin, musiklärare och tonsättare (1832-?)

52 Strömbeck-Hofsten-Ralf 1974 s 199

53 August Söderman, svensk tonsättare (1832-76). Många av hans sånger och ballader är komponerade just för Arlberg. ”Ett bondbröllop” är hans mest kända verk.

54 Oscar Arnoldson, svensk operasångare, tenor (1830-81). Far till operasångerskan Sigrd Arnoldson.

55 Lundqvist 1908 s 211

56 Lundqvist 1908 s 231

redan i början af akten sjunga fortissimo”. [...] Vid ett tillfälle senare på dagen uti Arlbergs hem ville han visa Norman att, i det af Rietz utgifna originalpartituret till ”Don Juan”, det omtvistade stället ingalunda var betecknad med något forte, men Norman vägrade att därom taga kännedom under ett snåft yttrande. ”det är nog bäst att jag lämnar operan, jag begriper naturligtvis ingenting!”

Till repetitionen dagen därpå sände Norman, som man kunde vänta, sjukbud och Dente⁵⁷ stod på anförarepallen.

Innan dess början gaf Dente order åt fiolerna, att så snart Arlberg hade något att sjunga de skulle ackompanjera ytterst pianissimo, hvilken befallning så noggrant åtlöydes, att då guvernören skulle falla in med sin sång han icke hörde orkestern. Repetitionen fortgick det oaktadt utan afbrott ända till Arlberg sjungit duetten med Zerlina, då Dente knackade af och frågade om Arlberg var belåten med ackompanjemang, hvarpå denne svarade. ”jag har ej begärt, att orkestern skall spela pianissimo, jag anhåller blott, att den spelar som det står föreskrifvet i partituret.”

Detta var hela ordbytet, men efter repetitionen vände Arlberg sig till Dente i afsikt att få denna obehaglighet röjd ur vägen, men bemöttes därvid af denne på ett brutalt och hotande sätt, hvilket tillspetsade sinnesstämningen hos båda parterna och kansliförhör om saken blef däraf en följd.⁵⁸

Det fanns uppenbarligen ingen i teaterledningen, som kunde lösa tvisten, och Arlberg anhöll om att få lämna sin tjänst. Hans anställning spelade i det sammanhanget säkert roll. Han hade inget livstidskontrakt, och ansåg att han kunde få bättre villkor som frilansande sångare och pedagog.

Löndahl⁵⁹ har belyst Normans sjuklighet som en viktig faktor bakom hans samarbetsvärigheter. Just konflikten med Arlberg tas inte upp i artikeln, men det finns gott om vittnesbörd om andra incidenter. Efter skilsmässan från hustrun Wilma⁶⁰ 1869 tilltog Normans depression, och han hade självmordstankar. I samband med separationen hade hon hade tagit med sig deras båda barn och han var ensam. Löndahl som konsulterat professor Christopher Gillberg, drar i samråd med honom slutsatsen att Norman med stor sannolikhet sedan sin ungdom led av Tourettes syndrom.⁶¹

Konflikten mellan Norman och Arlberg hade i själva verket pågått ända sedan Norman var helt ny på teatern. Det faktum att de blev svågrar genom sina respektive äktenskap med två systrar verkar inte ha underlättat umgänget.

57 Dente, Joseph, svensk violinist, dirigent och tonsättare (1838 – 1905).

58 Lundqvist, 1909 s 74

59 Löndahl 2003

60 Wilhelmina (Wilma) Neruda, framgångsrik violinist (1838-1911)

61 Han hade tics, svår huvudvärk och längtade ofta efter att dra sig tillbaka fast hans tjänst på teatern krävde motsatsen. Relationerna till andra människor blev lidande och ett alkoholmissbruk ökade på hans ohälsa. Förmodligen använde han alkoholen för att minska symtomen med tics. Hans sociala förhållanden som frånskild kan knappast ha förbättrat hans levnadssätt. Han dog vid 53 års ålder. Löndahl 2003

I det perspektivet blir det lättare att förstå händelsekedjan som ledde fram till Arlbergs avsked. Norman med sina svårigheter att skapa goda relationer till andra trakasserade Arlberg inför orkestern, och lämnade därefter över till biträdande dirigenten Dente, som vid nästa repetition drev konflikten vidare. Orkestern ställde sig på kapellmästarnas sida, något annat skulle ha varit otänkbart. En sångare som kritiserade en kapellmästare inför orkestern bröt på ett flagrant sätt mot husets oskrivna regler. Detsamma hade för övrigt gällt även idag.

Det hela utspelade sig i maj 1874. Arlberg medverkade i föreställningar fram till säsongslutet i mitten av juni, men hade redan den 5 juni fått tillåtelse av kungen att få en recettföreställning⁶², som blev planerad till den 12 juni som säsongens sista föreställning innan sommaruppehållet. Man spelade *Figaros bröllop* med Arlberg som greven. Stockholms Dagblad⁶³ rapporterar om föreställningen som utsåld och att Arlberg hyllades av publik och kollegor. Anders Villman sjöng Figaro, Charlotte Strandberg Cherubin och Mina von Stedingk, (f Gelhaar), som hade lämnat scenen redan 1867 gästspelade som Susanna. Regissören Ludvig Josephson⁶⁴ var där.

Jag bevistade Arlbergs avskedsrecett i Figaros bröllop [...] publikens hållning var värdig och kransarna många, medan orkestermedlemmarna iakttog en okarakteristisk hållning i slutet av operan och under inropningarna. Det var något demonstrativt och kallsinnigt, som visst skulle föreställa ovänlighet mot den dem förut demonstrerande operasångaren. Norman hade för aftonen avlagt all ridderlighet och konstnärlighet, vilket var den illustration som enligt hans förmenande hörde till dagens firande. Supén efteråt på hotell Rydberg var i allt futtig, tillgjord och intetsägande!

[...] Ingen älskade Arlberg, därför att han betydde mer än de andra – många hatade honom. Men han kunde så väl bestå utan dem - - -⁶⁵

I Stockholms Dagblad⁶⁶ framgår inget av detta – man har nöjt sig med en ganska kortfattad notis. Men Kungliga Teatern förlorade en mycket mångsidig medarbetare.

2.3. Arlberg som sångpedagog.

I sin skrift *Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning af tonbildningsläran* 1891 pekar Arlberg ut ett antal områden där han anser att sångundervisningen bör reformeras.

62 Föreställning där biljettintäkterna går till ett visst ändamål eller en viss artist, ofta när denne lämnar scenen.

63 Stockholms Dagblad 13 juni 1874 s 2

64 Ludvig Josephson, svensk regissör och teaterledare (1832-99). Bror till tonsättaren J A Josephson.

65 T Ekekrantz, citerat efter Karle 2006 s 171

66 Stockholms Dagblad 13 juni 1874 s 2

Andning, artikulation och tonansats tillhör de viktigare. Han tar starkt avstånd från den undervisning han själv fick av Julius Günther.⁶⁷ Den har enligt utsago lett honom på villospår.⁶⁸

Tillsammans med sin kollega Arnoldson gjorde Arlberg bekantskap med en tysk tenor, Wieser, som uppträdde på ett schweizeri⁶⁹ vid Riddarhustorget. Båda sångarna blev imponerade av hans sång, och sökte upp honom för att få lektioner.⁷⁰

I sökandet efter hur Arlberg har varit som pedagog finns till att börja med hans egna skrifter tillgängliga. Genom hans elev Carl Fredrik Lundqvist och dennes minnesanteckningar⁷¹ framträder en bild av Arlberg som både vän och lärare. Arlberg har också haft stor betydelse för Karl Nygren-Kloster⁷² och hans röstskola. Även eleven Oscar Lejdström blev framgångsrik sångpedagog i likhet med Arlbergs son Hjalmar, som mestadels var verksam i Tyskland.

Den röstbegåvade Lundqvist kom först till operahuset som korist, efter uppmuntran av August Söderman. Efter att ha medverkat i kören i Wagners *Rienzi* upptäcktes han av Arlberg som både var regissör och översättare till produktionen. Frans Hedberg⁷³ påpekar att den välrenommerade Arlberg, som kunde ta bra betalt för sin undervisning, avstod från detta för att hjälpa Lundqvist, som sjöng oavlönad i kören. Undervisningen föll väl ut, och Lundqvist som hade sin stora kropp att kämpa med, lyckades med tiden göra en fin karriär som baryton med god höjd. Bland hans roller ingick sådana som hans lärare också hade sjungit.

Även efter många år återkom Lundqvist till Arlberg för att arbeta med sin sångteknik. Bland Arlbergs framgångsrika elever finner man i övrigt Arvid Ödmann⁷⁴, Sigrid Arnoldson⁷⁵, Oscar Lejdström⁷⁶ och sopranen Louise Pyk⁷⁷, som gjorde internationell karriär.

67 Julius Günther, svensk sångare, tenor, kördir. o sångped. (1818-1904).

68 Arlberg 1891

69 En sorts kafé med alkoholserving.

70 Svanberg 1917 s 152. Möjligt årtal är 1855.

71 Lundqvist 1909 s 73 f

72 Zeuthen 2006 s 18

73 Hedberg 1885 s 268

74 Arvid Ödmann, svensk operasångare, tenor (1850-1914)

75 Sigrid Arnoldson, svensk operasångerska, sopran (1861-1943)

76 Oscar Lejdström, svensk sångare, baryton sångpedagog (1858-1926)

77 Louise Pyk, svensk operasångerska, sopran (1846-1929)

2.4. Arlbergs sångpedagogiska credo.

Arlberg går i sin bok i polemik mot mycket i tidens förhärskande sångskolor. Det mesta är fundamentalt fel med dem och resultatet är förfärande – många goda röster förstörs totalt av undervisningen. Återkommande i hans bok är uppmaningen till sångare att förlita sig på kroppens naturliga funktioner. Ingenting människan kan uppfinna fungerar bättre än det som naturen har skapat. Detta gäller inte minst andningen.

En hjärtesak för honom är också att skapa medvetenhet om det svenska språket och uppmuntra sångare till att vara stolta över det. Idealet är en diktion som inte förvanskar vokalerna till oigenkännlighet och där man tydligt hör skillnad mellan långa och korta vokaler.⁷⁸ I det sammanhanget vill han avskaffa den franska skolans sätt att skapa legato eftersom texten kan bli helt obegriplig.

Han går också i polemik mot tidigare sångskolor när det gäller önskvärd registerfördelning framför allt hos kvinnorösterna, och menar att den högt uppdrivna bröströsten har orsakat stora problem och i många fall förlust av röstens skönhet.

I sin iver att förklara vad han menar namnger han aktiva sångare som varande dåliga exempel. Han försvarar det med att bokens läsare kan lyssna på dem och förstå vad han menar.

Till de sångskolor som bör bekämpas hör Günthers, Garcías, Dannströms och Massets. Han tar i det sammanhanget kraftigt avstånd från sin tidigare pedagog Julius Günther. Hans mål är en ny och naturlig sångskola som bygger på det svenska språket.

2.5. Carl Fredrik Lundqvists berättelse om Arlbergs undervisning.

I sin bok om åren på Kungliga Teatern⁷⁹ beskriver Lundqvist att han har fått undervisning av Arlberg och mellan raderna att den varit framgångsrik. Intressant i sammanhanget är att han återkommer till Arlberg för att ta lektioner efter att ha varit yrkesverksam under många år – uppenbarligen har han stort förtroende för sin pedagog. I senare delen av boken beskriver han hur en löneförhöjning gjort det möjligt för honom att följa med Arlberg till

78 Arlberg 1891 s 92 f

79 Lundqvist, C F 1909 . *Minnen och anteckningar*.

Brünn⁸⁰ (Brno i nuvarande Tjeckien) för att ta lektioner under sommaren 1877.

Då dessa lektioner hade till hufvudsakligt syfte att korrigera och afhjälpa en del brister i mitt sångföreläsning och dymedelst utbilda detsamma till mera konstnärlighet, kan det kanske vara af intresse, att jag i korthet beskriver dem.

Utom de vanliga öfningarne för sångtekniken, hvarvid synnerlig omsorg ägnades åt legatoföreläsningen, gingo desamma mest ut på att utveckla och klargöra tonbildningen i afseende att förläna åt tonens innebörd de olika själsstämningarne. Som bekant är det härvid af en afgörande vikt att i rätt proportion afväga tonens båda hufvudbeståndsdelar, skärpa och volymen, så att man, allt efter den stämning man vill uppnå, framhåller än skärpan mera än volymen eller tvärtom.

Vi använde vid dessa öfningar oftast Arlbergs bekanta vocalis på nedgående skala⁸¹ med underlagd text af *do, re, mi, fa, sol, la, si*, hvilken återgafs i alla möjliga stämningar, heroisk, erotisk, glädlig, dyster, hatfull, ömt medlidande etc. – Arlberg var därvid ytterst noggrann att proportionen mellan skärpa och volym blef fullt riktig, och särdeles vid plötsliga öfvergångar från en stämning till en annan. Genom dessa öfningar uppnådde jag betydlig lätthet att ikläda min sång sin tillbörliga skrud.⁸²

Undervisningen denna sommar delades upp så att de arbetade under en dryg månad, därefter gjorde en resa tillsammans och avslutade med en dryg veckas sångundervisning tillbaka i Brünn. Lundqvist betonar att han inte använde sångundervisningen till instudering av repertoar, eftersom hans fru Hilma (f Ågren), som var utbildad violinist hjälpte honom med det.

Lundqvist finns inspelad med både sånger och operarepertoar⁸³.

2.6. Situationen på Operan under Arlbergs tid.

Den konstnärliga standarden på Kungliga Teatern under andra halvan av 1800-talet diskuterades i pressen. Kritiken var frän, inte minst från Fredrik Peterson (1848 – 1926). Han angrep 1892 teaterns låga konstnärliga ambitioner⁸⁴, den ointresserade publiken, den torftiga och kommersiellt anpassade repertoaren och den dåliga sångutbildningen. I den starkt satiriska och polemiska skriften ”*Afslöjanden af våra musikaliska missförhållanden. Varningsord till de unga.*” som kom 1892 beskriver han problemen i musiklivet på ett drastiskt och humoristiskt sätt.

80 Brünn var Arlbergs hustrus, Maria Nerudas, födelsestad.

81 Bilaga 1. Troligen den omtalade vokalisen.

82 Lundqvist 1909, s 99

83 SMDDB på KB, Stockholm

84 Karle 2006 s 65-68

Han anser att allmänheten har en stor skuld i nedgången i kvalitet på opera- och konsertestrader. Operapubliken är generellt okunnig och går dit för att visa sina bästa kläder. Damerna går för att lyssna på en tenor. Finns det ingen tenor går de hellre på Berns. De unga männen, snobbarna, är där för balettens skull. De som anser att musik underlättar matsmältningen kommer av den anledningen och några kommer för att lyssna till sensuellt retande melodier.⁸⁵ Det är bara en liten del av publiken som är ärligt intresserad.

Sångsällskapen har problem med att rekrytera herrar, vilket man har försökt avhjälpa med att införa punchdrickning vid repetitionerna.

Nivån på Musikaliska Akademien och musikutbildningen har enligt hans sätt att se sjunkit betänkligt. Pianoutbildningen lämnar mycket övrigt att önska och när det gäller sångutbildningen på teatern pekar han ut två sånglärare, Hjalmar Håkansson och Ellen Bergman, och önskar se Arlberg där i stället.⁸⁶ Men Arlberg lämnade teatern redan 1874 och nedgången har alltså ägt rum efter det. I sin bok⁸⁷ sammanfattar även Arlberg den rådande konstnärliga nivån som sjunkande, och som något som hela tiden försämras i takt med publikens smak.

Samtidigt ska man komma ihåg att kritik av operan och av dess sångare var vanligt förekommande, framför allt under vissa tidsperioder.

Bland det nya som hade kommit in i föreställningsverksamheten från och med mitten av seklet var operaregi i vår mening. Som så mycket annat började det i Paris, men spred sig och bidrog till att höja kvaliteten på föreställningarna. Det är också omkring samma period som teatrar byggs om för att minska antalet platser där det kan uppstå prat och högljudda kommentarer under föreställningen. Man börjar vilja ha det tyst i publiken under pågående spel.⁸⁸ Även det moderna gasljuset infördes på teatrarna i stället för oljelampor, som gav en del rök och kunde försämra sikten.⁸⁹ 1860-talet beskrivs ofta som en framgångsperiod för operan, förmodligen beroende på en förbättrad föreställningskvalitet.⁹⁰ af Edholm⁹¹ hade efterträtt von Stedingk⁹² som teaterchef 1866, och ansågs som en god ledare. Teaterns ekonomi byggde under den här tiden på statsanslag till en del, men mest på stöd från

85 Karle 2006 s 66

86 Karle 2006 s 67

87 Arlberg 1899 s 97

88 Hallgren 2000 s 123

89 Hallgren 2000 s 72

90 Lundqvist 1908 s 197

91 Erik af Edholm, hovmarskalk, teaterchef (1817-1897)

92 Eugèn von Stedinck, friherre, diplomat, musiker (1825-1871)

kungahuset.⁹³

Sångundervisning bedrevs vid teatern och i Stockholm undervisade tenoren Julius Günther under många år de flesta av teaterns sångare. 1850 hade han efterträtt Isak Berg i rollen som teaterns sångmästare. Denne kom att efterträda honom på nytt 1861. Günther hade för att utveckla sig som pedagog själv rest runt i Europa och bl.a. studerat hos García i Paris under en kortare period.

Ett av Günthers mål var att systematisera sångundervisningen och se till att eleverna fick utbilda sina röster i lugn och ro utan att vara förpliktigade att sjunga föreställningar under utbildningstiden. Utbildningen skulle förkortas och varje år skulle en utvärdering över deras framsteg göras.⁹⁴ Men det fanns också kritik mot Günther. Elfrida Andréé⁹⁵, som var privatutbildad skrev i ett brev hem till sina föräldrar och berättade om den sångundervisning hon var vittne till när hon arbetade som ackompanjör på hans lektioner. Eleverna undervisades fyra åt gången, och rösterna hade svag volym.⁹⁶

2.7. De rådande sångskolorna i slutet av 1800-talet.

Under 1800-talet ägde ett viktigt skifte i sång och sångideal rum. Till en del hade det att göra med kastraternas försvinnande från arenan, men kastrater hade redan under senare delen av 1700-talet börjat ersättas av antingen kvinnliga sångare eller tenorer.⁹⁷ Så småningom ställde Verdis mer dramatiska roller såsom Lady i *Macbeth* helt nya krav på sångteknik och kunde leda till att sångare skolade på det gamla sättet fick avsluta sina karriärer i förtid när de förlorat rösterna. Helt nya ”fack” uppstod med den nya repertoaren och hjältetenoren och den dramatiska sopranen gjorde entré. De gamla sångidealen präglade av lätthet och flexibilitet fick under andra halvan av 1800-talet ge vika för kraven på deklamation, dramatik och röstlig genomslagskraft.

Eftersom den svenska sångutbildningen ansågs bristfällig reste Kungliga Teaterns sångare utomlands för att studera. Paris var förstavalet för de flesta. De sk franska skolorna, med García och Masset som främsta företrädare, dominerade stort under senare delen av seklet och fick således ett stort inflytande i Stockholm. Den italienska traditionen hamnade i

93 Svanberg 1917 s 13

94 Lilja Juvas 2007 s 133

95 Elfrida Andréé, svensk organist och tonsättare (1841-1929)

96 Liljas Juvas 2007 s 133

97 MGG s 1455

skuggan av främst Garcíaskolans framgångar.

En målande och mycket kritisk beskrivning av sångundervisningen i Paris ger Algot Lange⁹⁸, som reste till Paris och studerade för en Garcíaelev för att få ordning på sin teknik.

Ett år sjöng jag hos honom. Hans honorar var 10 francs i timmen. Och detta var ändå hans ”prix d'artiste”. Det så kallade ”prix d'idiot”, som han brukade taga utaf damer af familj, var 20 francs.⁹⁹

Lange beskriver sin besvikelse över utebliven utveckling, och att han många gånger grät på hemvägen från lektioner, som aldrig infriade hans förväntningar.¹⁰⁰

Ett annat vittnesbörd om sångundervisningen i Paris får vi från Hugo Beyer¹⁰¹, som med ett resestipendium från svenska staten reste till Paris för att auskultera hos de mest framstående pedagogerna. Sin upplevelse av Massets undervisning som bedrevs i grupp beskriver han så här:

En hvar begynner med att sjunga öfningar och föredrager sitt stycke. Alla öfningar sjungas på stafvelsen ”da”. – Mycken vigt lägges vid vokalens ljusa, blanka färg, hela registret igenom, för att få ut rösten, och få fram styrkan. Stundom är sången till och med alltför hård och skärande, för att ej säga pressande åt höjden. [...] Respirationen (in- och expiration) synes här ej stå i godt förhållande, och röstens mellanläge företer större svaghet än det öfriga.¹⁰²

Enskilda lektioner för Masset kostade vanligtvis mellan 20 och 30 francs i timmen. Garcíaeleven Matilde Marchesi bedrev även sångundervisning i grupper på åtta till tio elever samtidigt. Eleverna fick en eller två timmar i veckan och för det betalade de 300 franc i förskott per månad¹⁰³.

I England lärde Beyer känna William Shakespeare¹⁰⁴, elev till Francesco Lamperti. Där upplevde han sång som han tyckte den borde vara, avspänd och vacker.¹⁰⁵

2.7.1. Garcíaskolan.

Manuel García (1805–1906) räknas ofta som den mest inflytelserike sångpedagogen under

98 Svensk operasångare, basbaryton, sångpedagog (1850-1904).

99 Lange 1898 s 6

100 Lange 1898 s 7

101 Anton Hugo Beyer, (1836-1918) musikedirektör, brukspatron.

102 Beyer 1887 s 21

103 Åhlén 1977 s 20

104 Engelsk sångare och sångpedagog (1849-1931). The Art of Singing 1910

105 Beyer 1887 s 44

hela 1800-talet. Han far var spansk operasångare och den förste som sjöng grevens roll i *Barberaren i Sevilla*. Fadern utbildade sina barn i sång och tillsammans med sina systrar Pauline Viardot¹⁰⁶ och Maria Malibran¹⁰⁷ tillhörde sonen Manuel de verkligt namnkunniga inom sångarvärlden under en stor del av förrförra seklet.

En viktig princip i Garcíaskolan är att röstutbildningen ska vila på vetenskaplig grund och vara metodisk.

Garcías sångskola innehåller inte bara en stor avdelning om sångteknik, utan även en mycket fyllig handledning i interpretation.¹⁰⁸ Framför allt handlar det om den samtida operalitteraturen, men berör även Mozart och Händel. På så sätt är den en guldgruva även idag för den som är intresserad av uppförandep Praxis från mitten av 1800-talet.

2.7.2. Massetskolan.

Jean-Jacques Masset (1811–1903), belgisk tenor, tillhörde de tongivande sångpedagogerna i Paris, framför allt efter det att han hade tillträtt tjänsten som förste sånglärare vid konservatoriet. Han var utbildad violinist och fick genom anställning i orkestern i först Théâtre Italien och senare Parisoperan möjlighet att lyssna till den tidens främsta sångare. Han blev tillfrågad av operaledningen om han ville provsjunga. Det resulterade i en lyckosam debut i *Konung för en dag* av Adolphe Adam.

Efter några år som sångare önskade han ägna sig mer åt sångundervisning och blev heltidsanställd som huvudlärare vid Pariskonservatoriet 1853.¹⁰⁹ Trots att han i grunden var självlärd när det gällde sång fick han stort inflytande. Hans förebild var italiensk, och en av hans lärare och mentorer var Angelo Masini¹¹⁰, som representerade ett äldre italienskt sångideal. Till de grundläggande dragen i Massets sångteknik hör andningsarbete, som han bedrev i samarbete med Louis Mandl,¹¹¹ som var läkare. Han förordade en mjuk tonansats och sång med halvöppen mun.

I sin bok *L'Art de Conduire et de développer La Voix* 1886 beskriver han sina viktigaste principer angående andning, tonbildning och artikulation. Han betraktar rösten som ett

106 Pauline Viardot, fransk operasångerska, mezzosopran, sångpedagog (1821-1910)

107 Maria Malibran, spansk-fransk operasångerska, mezzosopran (1808-1836)

108 García 1847

109 Masset 1886 förord.

110 Angelo Masini, italiensk tenor (1844-1926)

111 Författare till ”*De la fatigue de la voix*” (Om rösttrötthet) 1855

instrument,¹¹² som ska utvecklas enligt vissa principer. Framför allt är den jämförbar med ett stråkinstrument. I fråga om hållning kommenterar Masset vad han iakttagit hos sångare. Han ser basar, som sänker huvudet för att komma ner till de lägsta tonerna, en teknik som han avråder från. Han hänvisar till att den låga tonen måste tänkas som om den produceras på en lång sträng, som då skulle bli förkortad genom manövern att sänka huvudet. Tenorer gör sig å andra sidan skyldiga till felet att sträcka på halsen för att nå de högsta tonerna. Dessa sångare är att beklaga.¹¹³ Men då sopraner använder tekniken att sänka huvudet för att nå de högsta tonerna ger de samtidigt ett intryck av behag och koketteri.¹¹⁴

I hans sångskola är texten och textbehandlingen central och texten ska vara utgångspunkten i framförandet.

2.7.3. Lampertiskolan.

”Det är en sorglig men ovedersäglich sanning att sången idag befinner sig i ett tillstånd av beklagansvärt förfall.”¹¹⁵ Lamperti 1864

Francesco Lamperti (1811 el 1813 -1892) räknade upp flera anledningar till förfallet. Sångare lade inte ner tillräckligt med tid på sin utbildning, orkesterklngen hade blivit starkare och omfånget i operarollerna större. Dessutom hade en höjning av stämtonen ägt rum,¹¹⁶ vilket ytterligare lade press på rösterna. Sångare utsatte sig helt enkelt för större påfrestningar utan att ha den nödvändiga tekniska grunden. Många röster gick på så sätt till spillo.

Lamperti hade som mål att återuppväcka och rädda kunskaperna om den gamla italienska sångtekniken. Skolan karakteriserades av en medveten andningsteknik, där inandningsmuskulaturen skulle vara fortsatt aktiv under sång. På detta sätt skapas en möjlighet för sångaren att styra och kontrollera luftflöde och lufttryck. Denna andningsteknik understöddes av läkaren Louis Mandl, som också samarbetade med Masset.

112 Masset 1886 s 44

113 Masset 1886 s 19

114 Masset 1886 s 20 ”Par un mouvement instinctif, les chanteuses légères exécutant un trait de vocalise avec des sauts de bas en haut, baissent la tête pour atteindre la note aiguë. Ce qui peut être considéré comme un mouvement de coquetterie, de grâce, est le resultat naturel de ce que j'avance.”

115 Lamperti 1864 s F s V ”È una triste ma innegabile verità che il canto trovassi oggigiorno in un stato di deplorabile decadenza”.

116 Ander 2000 s 108

Tonansatsen skulle vara mjuk. Giovanni Rubini,¹¹⁷ vars röst lär ha haft exceptionella kvaliteter, hade fått namn om sig att ha introducerat det kontinuerliga vibratot och var den tenor för vilken Vincenzo Bellini skrev tenorpartierna i bl.a. *Il Pirata*, *La sonnambula* och *I Puritani*. Sångpartierna kräver en flexibel röst och god andning, men inte stor volym, eftersom orkesterackompanjemanget oftast är mycket sparsamt.

Sonen Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) fortsatte det sångpedagogiska arbetet i sin fars anda. I sin bok¹¹⁸ varnar han redan i förordet för det som han upplever som alltför lite individualisering i sångundervisningen. Han jämför det med att försöka få samma sko att passa på alla fötter.

117 Giovanni Battista Rubini, ital. operasångare, tenor (1794-1854)

118 Lamperti 1905

3.Undersökning. Skillnader mellan det ”nya” i Arlbergs skola och det som de tidigare skolorna lärde ut. Konsekvenser och framtida påverkan.

3.1. Presentation av Arlbergs sångteknik som han beskrev den.

Andning.

I sin bok¹¹⁹ inleder han med teoretisk/anatomisk genomgång av andningens funktion. Han ser den naturliga inandningen som idealisk och skiljer inte som andra skolor på ”konstnärlig” inandning och den normala omedvetna. Begreppet ”konstnärlig” ser han som otydligt och förvirrande.¹²⁰ Konst och natur ska inte vara motpoler utan en enhet eftersom ingenting människan kan uppfinna skulle kunna vara överlägset det som naturen har skapat. Andningen ska följa musikens fraserings naturligt, men sångaren ska också frasera utan att nödvändigtvis andas. Resultatet skall vara sång utan ansträngning som är behaglig både för sångaren och lyssnaren. Naturen ska hjälpa sångaren.

Människan behöver endast nära denna önskan, tänka denna tanke, så uppfyller naturen hennes önskan, så förverkligar naturen hennes tanke, men på s i t sätt och utan missgrepp¹²¹.

Och längre fram under råd för andning:

Öfverlemna för resten inandningsprocessen helt och hållet åt respirationsapparaten! Kom ihåg, att denna öfvat sig i den konsten alltsedan du föddes. Att tvifla på dess kompetens är det samma som att misstänka vår Herre för fusk. Var innerligt öfvertygad om att den ingenting godt har att lära af dig, men väl åtskilligt ondt.¹²²

Utandningen kan göras på olika sätt, beroende på dynamiken i den sjungna frasen. Ett vanligt bekymmer bland sångare är att få luften att räcka under långa fraser. Som träning rekommenderar han att de vanliga övningar sångaren gör förlängs genom att sista tonen

119 Arlberg 1891

120 Arlberg 1899 s 17

121 Arlberg 1891 s 20 f

122 Arlberg 1891 s 29

hålls ut så länge det är möjligt. Vid slutet av utandningen rekommenderar han även att buken dras in. I motsats till många andra skolor rekommenderar han inte andning genom näsan – när man har ont om tid tar den för lång tid och det ständiga öppnandet och stängandet av munnen verkar störande på åskådarna. Här ansluter han sig till Giovanni Battista Lamperti.¹²³

Tonansats.

Generellt förespråkar han inte glottisansats, men menar att den första övningen för dagen kan vara långa uthållna toner i bröströst med glottisslag, en effekt som kan användas för att uttrycka vrede och upprördhet på scenen.

Med hänvisning till Faure¹²⁴ ”La voix et le chant” angriper han dennes beskrivning av glottisslagets alla fördelar. En påstådd fördel är att glottisslaget i tonansatsen skulle ha en motsvarande effekt som konsonanterna b, t, d, p. Arlberg menar å sin sida att den jämförelsen är som att påstå att pianospelet blir mer precist om man spelar med fingerborgar på fingrarna. Den ideala tonansatsen ska vara lika omedveten och naturlig som den är i talet. I det sammanhanget beskriver han en teknik att avsluta tonen som lärdes ut i Paris, nämligen att sluta till röstsprungan aktivt när tonen avslutas. Totalt onödigt, tycker Arlberg.

Register.

Arlberg talar om tre register, *bröströst*, ”*Fistelstimme*”¹²⁵ eller falsett, och *huvudröst*. För att få den önskade registerutjämningen och en röst utan hörbara skarvar anbefaller han övningar uppifrån och ner.

Legato.

I och med att stämbanden kan ställa in sig på den önskade tonhöjden innan tonens ansats kan man alltså betrakta legatot som ”medfött, helt omedvetet och helt automatiskt.”¹²⁶ Det ska alltså komma spontant i stället för att motverkas med ”hackskalor.”¹²⁷ På så sätt kan man komma tillrätta med den överdrivna användningen av portamento.

123 Lamperti 1905 s 7

124 Faure, Jean-Baptiste, fransk sångare, baryton, sångpedagog (1830 - 1914)

125 Arlberg 1899 s 31

126 Arlberg 1899 s 47 ”...angeboren, vollständig unbewusst und vollständig automatisch...”

127 Arlberg 1899 s 47 ”.

Munnens inställning och vokalerna.

Arlberg vill inte dela in vokalerna i ”vackra” och ”fula”. Alla vokaler ska betraktas som lika vackra och värdefulla. Av det följer också att de ska uttalas så nära sitt normala uttal som möjligt. Den gode sångaren måste använda samma språkljud som den gode skådespelaren.¹²⁸ I stället för långa och korta vokaler föredrar Arlberg beteckningen ”tunga” och ”lätta” pga att en kort vokal ju kan ligga på en lång ton.

Konsonanterna ska inte heller ses som ett hinder för sången, utan uttalas tydligt och få ta den tid de behöver.¹²⁹ Det kan innebära att de får ta sitt tidsvärde från föregående stavelse så att vokalen kommer på ”slaget.” Annars blir upplevelsen att sångaren ligger efter.

Tungan ska arbeta ”automatiskt och omedvetet automatiskt.”¹³⁰ All konstlad inställning ska undvikas, även den mycket använda ”rännformade” tungan.¹³¹

Underkäken ska fungera på samma sätt som i tal men vid behov ska rörelserna kompletteras så att de fungerar optimalt även för sång.¹³² Alltså sänks käken gradvis ju högre ton sångaren tar.

Läpparna ska i arbetsställning befinna sig *framför* det läge där de befinner sig i viloställning. De kommer alltså inte som i den gamla skolan att beröra tänderna under sång. Det tvångsmässiga tillbakadragandet av läpparna i en leende munställning förhindrar en normal artikulation. Dessutom missar de gamla skolorna det faktum, att ansiktsuttrycket påverkar klangen.¹³³

3.2. Vilka är de huvudsakliga skillnaderna mellan den ”nya ” tekniken och den ”gamla”?

Det kan vara missvisande att tala om ”gammal” och ”ny” sångteknik, helt enkelt därför att den ”nya” hade sina rötter i en äldre italiensk skola, främst företrädd av Francesco Lamperti (1813–1892) och hans son Giovanni Battista Lamperti (1839–1910). Sonen drev skolan vidare i sin fars anda. Undervisningen skedde inte efter något system, utan överfördes som goda råd mellan lärare och elever.¹³⁴

Skolan karakteriserades av stort fokus på andningen, mjuk tonansats, kontinuerligt vibrato

128 Arlberg 1899 s 56

129 Arlberg 1899 s59

130 Arlberg 1899 s 67 ”...automatisch und ...unbewusst automatisch...”

131 Arlberg 1899 s 82

132 Arlberg 1899 s 67

133 Arlberg 1899 s 84

134 Brown 1931/1957 s 127

och individuellt anpassad undervisning. Varje sångare måste hitta sin egen röst och sitt eget sätt att använda den.

García introducerade något nytt för sin tid – en sångskola byggd på vetenskap. Hans uppfinning av laryngoskopet, en enkel teknik som bygger på en tandläkarspegel med förlängt skaft och en ljuskälla var revolutionerande och gav honom pris. Samtidigt åberopade han gärna äldre sångskolor och refererade till dem.

Masset arbetade mycket med utgångspunkt från den franska textbehandlingen. Även begreppet ”son filé” förekommer som ett centralt begrepp.

Just begreppet ”filé” verkar orsaka en viss förvirring. Många svenska sångpedagoger, däribland Arlberg, talar om en röst, som tuktats och förminskats så mycket att den förlorat all volym och uttrycksmöjlighet. Termen blir ett skällsord. Men Massets beskrivning av ”son filé” överensstämmer snarare med en beskrivning av ”messa di voce”, den grundövning som består i att göra ett behärskat crescendo – decrescendo på en lång uthållen ton.¹³⁵

Även Lamperti d.ä. talar om ”suoni filati” som övas med crescendo – decrescendo på en ton.¹³⁶

Ett annat ofta förekommande begrepp är *timbre*, klangfärg (it. timbro). Man räknar i de äldre skolorna med två skilda klangfärger och Lampertiskolan rekommenderar ”timbro aperto”, den öppna, ljusa klangen för elever som lär sig sjunga.

García talar om *open* och *closed timbre*, men ger samtidigt exempel på åtskilliga situationer och sinnesstämningar i sång, som medför förändring och modifikation av dem. Som exempel kan nämnas: öm förebråelse, indignation, hot, nedkallande av förbannelse, krigisk entusiasm, djup sorg, förtvivlan.¹³⁷

Mycket har talats om Garcíaskolans raka tonideal, men att sångare använt vibrato tidigare finns det många uppgifter om¹³⁸. Till det önskade raka tonidealet hos García hörde också att sångaren skulle använda *pinçon fortement de la glotte*, en medvetet stark stämbandsslutning. Tillsammans med en vibratofri ton ger det möjlighet att hålla längre fraser. Skillnaden i luftförbrukning mellan en ton utan och med vibrato är att vibratotoner konsumerar ungefär 10% mer luft än vibratofria toner.¹³⁹

Mycket tyder på att stämbandsslutningen (adduktionen) generellt är större i vibratofria toner

135 Masset 1886 s 26

136 Lamperti 1864 s 6

137 García Art s 66

138 Stark 1999 s 130 ff

139 Sundberg 2001 s 60

än i vibratotoner och att detta kan bidra till intrycket av en förhöjd larynx¹⁴⁰. Detta motverkar García genom att förorda en sänkning av larynx, något som han hävdar han har gjort sedan 1832.¹⁴¹

3.2.1 Andningen.

Hos García är en god hållning grunden, precis som hos Lamperti. Detta underlättar för en fullandning, som både inkluderar mellangärde och nedre delen av bröstkorgen. Bröstkorgen höjs, och mellangärdet sänks. Mellangärdet ska fortsätta att vara aktivt under sång.¹⁴² Han rekommenderar att andning övas separat. I sång kan andningen varieras även som en del av det musikaliska uttrycket. Olika sätt för sångaren att arbeta med exempelvis suckar och dramatiskt uttryck i inandningen förhöjer helheten.¹⁴³

Masset beskriver i sitt inledande kapitel om andningen efter en kort översikt om olika andningstyper hur den idealiska andningen ska vara. Den ska utgå från en naturlig andning. Det innebär en andning som både låter bröstkorgen vidgas, samtidigt som mellangärdet är aktivt. Detta gäller framför allt manliga sångare. Kostal (revbens-) andning är

... vanligare hos män än hos kvinnor, hos vilka bruket av korsett varken låter denna andningstyp födas eller utvecklas.

Kvinnorna kan och bör använda sig av diafragmaandning.¹⁴⁴

Anledningen är att andra andningstyper skulle resultera i en hög andning som skulle bli tröttande.¹⁴⁵

Francesco Lamperti beskriver andningen som central i den italienska skolan och en absolut förutsättning för god sång över huvud taget.¹⁴⁶ En total behärskning av andningsmekanismen krävs och han rekommenderar fullandning. Där stöder han sig också på läkaren Mandl¹⁴⁷, som för övrigt även Masset hade samarbete med. Den fullandning han rekommenderar kallar han helt enkelt för *inre andning*.¹⁴⁸ I likhet med García

140 Sundberg 2001 s 221

141 Stark 1999 s 42

142 García 1924 s 6

143 García 1924 s 65

144 Masset 1886 s.14. "Les femmes, cependant, peuvent et doivent employer la respiration diaphragmatique."

145 Masset 1886 s 14 Kolla!

146 Lamperti 1864 s 3 "È cosa importantissima, essenziale, poichè non si può sviluppare la voce nè arrivare ad eseguire perfettamente un canto qualunque, se non si sa respirar bene, anzi se non si è assoluto padrone del meccanismo della respirazione."

147 Louis Mandl 1812 – 1881, utkom 1876 (-79?) med *Hygiène de la Voix*

148 Lamperti 1864 s 3

rekommenderar han ”halvandning”¹⁴⁹, när sångaren har ont om tid och bara behöver fylla på luft för att komma till slutet av frasen.

Arlberg uttrycker kritik av vad han ser som de franska skolornas begränsande andningsföreskrifter. En företeelse som andning ska inte störas eller påverkas i onödan. Genom missbruk av en naturlig process kan den förvandlas från automatisk till icke-automatisk.¹⁵⁰ Inandningen ska kännas totalt fri och innefatta både bröstorg och buk. Resultatet av den blir förutom en avspänd känsla en större luftvolym att arbeta med. I likhet med Masset anknyter han nära till Mandls andningsprinciper. Trots detta kritiserar han de franska skolorna.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att fastän stöd för sångare mer handlar om hushållning med luft än att andas in så mycket som möjligt, så kan en större luftmängd vid frasens start vara användbar, gärna kombinerad med att starta på en hög ton.

Ansatsen motverkar en klämd och ofri tonbildning.¹⁵¹

3.2.2. Tonansatsen.

I fråga om tonansatsen finns tydliga skiljelinjer. Garcíaskolan, förordar en stämbandslutning *före* fonation, för att tonen ska få en tydlig ansats.¹⁵² Detta var inte okontroversiellt – den gamla italienska skolan, grundad på empiri, varnade för farorna med detta. Det är oklart hur mycket av glottisansats García egentligen har menat. Senare tiders forskare pekar på att bruket av hård ansats kan ha överdrivits av han efterföljare, och sålunda gett Garcíaskolan ett oförtjänt dåligt rykte. Termen ”coup de glotte”, glottisstöt, kan upplevas som våldsam, särskilt om ”coup” översätts med ”slag”.¹⁵³

I en artikel om García¹⁵⁴ citerar artikelförfattaren en annan artikel om García, skriven av Lewis B. Canterbury, som intervjuat honom. Där framhålls att García *inte* önskade den hårda glottisansats man ofta har kopplat till hans teknik. Snarare föredrar han ”'a happy marriage', as he once put it, between breath and glottis, resulting in a progeny of beautiful and secure tones.”¹⁵⁵

149 Lamperti 1864 s 3

150 Arlberg 1891 s 6

151 Thomasson 2003 s 38 ”Practising at high lung volumes would be beneficial to hyper functional voices...”. Sundberg s 121

152 García Art of Singing s 7

153 Stark 1999 s 15 ff

154 Myers 2008

155 Myers 2008 s 622

Lamperti, Masset och Arlberg förordar samtliga en mjuk ansats, där luft och stämbands-
slutning sker så simultant som möjligt. Lamperti talar om en ren ton som hålls ut med exakt
intonation under hela andningen:

S'intende attaccare il suono con la massima limpidezza, con ferma e precisa intonazione sostenendolo
per tutta la durata il fiato”¹⁵⁶

och beskriver därefter fyra olika sätt att öva ansatsen *messa di voce*: (1) ansats med full röst
på en lång ton som hålls ut utan diminuendo, (2) att sätta an tonen med fullröst och därefter
göra diminuendo, (3) en lång crescendoton, och (4) crescendo – decrescendo på lång ton. ¹⁵⁷
Masset uttrycker sitt avståndstagande från glottisansats tydligt. Den kan inte förenas med *bel
canto*.

Attaquer une voyelle avec un coup de glotte, comme cela se pratique ordinairement, est une dureté
que ne peut admettre l' *arte del bel canto*.¹⁵⁸

Arlberg slutligen skriver följande om glottisstöten:

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. Hela vinsten blir ett hårdare
anslag, åtföljdt af ett olidligt slammer. Ansatsen *utan* glottisstöt är naturlig och till följd därav vacker
(och vice versa); ansatsen *med* glottisstöt är ful och i följd därav onaturlig.¹⁵⁹

3.2.3. Register.

Både beteckningen av registren, och hur olika skolor har ansett att de ska användas, har
orsakat stora kontroverser och ändlösa diskussioner genom tiderna.

Den skola, som i första hand anklagas för att ha drivit upp bröstregistret hos både män och
kvinnor, är Garcíaskolan. Men även Masset såg uppdrivet av modalfunktionen som en
del av den nödvändiga utvecklingen av nya rösttyper. Visserligen varnar García i senare
utgåvor av sina sångskolor för alltför högt uppdriven bröstöst hos kvinnor, men både

156 Lamperti 1864 s 5

157 Lamperti 1864 s 5

158 Masset 1886 s 30

159 Arlberg 1891 s 40

García och Masset anser ändå att den kan användas upp till E4 eller F4¹⁶⁰

För mansröster är bröstregister/modalregister den normala rösten, och används som förstaval. Men även hos mansröster kan fullrösten drivas upp för att ge en mer dramatisk sång, vilket innebär en ökad risk för skador. Artonhundratalets utveckling mot mer dramatiska tenorer betalades med många förstörda röster.

Masset ser dock utvecklingen mot dramatiska barytoner och tenorer som något oundvikligt, och understryker att en tenor måste ha ett högt c i fullröst ("ut de poitrine") för att kunna konkurrera på marknaden. Detta är något publiken vill ha, och då kommer talang och kunnande i andra hand.¹⁶¹

Han har genom att jämföra rösten med stränginstrument dragit (den felaktiga) slutsatsen att stämbanden förkortas för att producera högre toner. Detta måste då vara ansträngande på samma sätt som en hand som varit knuten länge är svår att räta ut.¹⁶²

Lampertiskolan förespråkar för kvinnliga sångare registerbyte mellan bröstöst och mellanregister någonstans mellan D4 och F4.

Arlberg anklagar de äldre skolorna för att driva upp bröstösten alltför högt. Som exempel hänvisar han till Garcías sångskola som ger tydliga anvisningar hur bröstösten ska drivas uppåt med kraft.¹⁶³ Resultatet av detta blir bl.a. det svaga mellanläge med beslöjad klang, som så ofta talas om hos sopranerna. Arlberg är alltså betydligt mer restriktiv i användningen av bröstöst för kvinnor, och ser huvudrösten (i boken benämnd falsettröst) som hennes "sanna hem".

Qvinnan skall därför betrakta falsetten såsom sitt hem, där hon hufvudskligen har sin varelse och hemtar krafter till sina på effekt beräknade utflygter inom de andra registren. Till den ändan måste falsetregistret först af alla skolas och försättas i så godt skick att hon där kan finna sin *trefnad*. Den gamla skolan går en alldeles motsatt väg. Hon börjar med att utveckla bröstregistret, därigenom bibringande eleven förkärlek för dettas brutala, eller åtminstone oqvinliga effekter samt afsmak för falsettens huslighet och qvinliga behag, och lärare och elev kappas sedan om att drifva det förstnämnda i höjden.¹⁶⁴ ... Falsetten lider nämligen i en ohygglig grad af att bröstösten uppdrifves och ju sämre falsetten sålunda blir, desto högre sträfvar man naturligtvis att drifva upp bröstösten.¹⁶⁵

160 García Art of Singing s 5

161 Masset 1886 s 23

162 Masset 1886 s 20 [...]car pour obtenir des sons aigus, il faut que la corde soit raccourcie; et quand on s'évertue (trop souvent sans méthode) à les produire avec force, la tension musculaire est si grand que, pour revenir au piano, aux sons du médium et aux sons graves, il en est du larynx comme il en serait d'une main depuis longtemps crispée et que l'on ne pourrait instantanément remettre dans son état naturel.

163 Arlberg 1891s 141

164 Arlberg 1891 s 62 f

165 Arlberg 1891 s 63

Texten ovan med sina hänvisningar till ”huslighet och qvinliga behag” andas i hög grad ett uttryck för en kvinnobild för mer än 120 år sedan. Men om man bortser från detta, så lämnar den intressant information – rösten ska byggas från huvudregistret och i första hand etableras där. Därefter kan man arbeta med bröströsten som en konstnärlig effekt. På detta sättet kan man undvika problem med registerövergångar och rösttrötthet som uppstår som resultat av mer bröstregisteranvändning än rösten orkar med.

3.4.3. Munnens inställning.

Gemensamt för de äldre skolorna, García, Masset och Lamperti, är något som kan betecknas som en leende muninställning.

García ger följande råd:

To open the mouth, the lower jaw should be allowed to fall by its own weight, while the corners of the lips retire slightly. This movement, which keeps the lips gently pressed against the teeth, opens the mouth in just proportions, and gives it an agreeable form.¹⁶⁶

Masset anser i sin tur att munöppningen inte bör överdrivas av flera skäl. Det ena är det estetiska, att det inte ser bra ut. Det andra är att en överdriven munöppning skapar tekniska problem. I förlängningen leder den till en sammandragning av luftvägarna, som påverkar ljudet negativt.¹⁶⁷

Lamperti skiljer sig här knappast från García men motiverar med att klangen blir fri och ljus.

La bocca deve atteggiarsi al sorriso allontanando gli angoli delle labbra in modo di mostrare i denti della mascella superiore, stringendo le labbra ai denti onde l'onda sonora percuotendo in una parte dura oscilli con maggior forza, ed allora la voce sortirà liberamente chiara.¹⁶⁸

Arlberg ser det på ett helt annat sätt. Läpparna ska vara aktiva i artikulationen, och det naturliga blir att ...

166 García 1924 s 6

167 Masset s 28 ”Si la bouche s'ouvre trop, non seulement elle donne au son une trop large issue; mais la machoire inférieure, faisant bascule, produit dans le gosier une contraction qui nuit infiniment à la qualité du son.”

168 Lamperti 1864 s 2

..läpparna måste vid emfatiskt tal och vid sång vara mer eller mindre framskjutna. De kunna alltså icke vidröra tandraderna och de *få* det icke heller, emedan de i så fall skulle verka som dämmare på tandresonansen.¹⁶⁹

och något längre fram:

Jag har aldrig kunnat inse hvarför munnen vid sång måste formas till ett leende. Det är klart, att detta med tiden måste blifva stereotyp och öfvergå till grimas. En gammal bra sentens säger:

*Uti den som ofta ler,
man en dåres afbild ser;*

huru mycket mer bör då icke den, som *alltid* ler, göra detta intryck?¹⁷⁰

En kollega till Arlberg, fru Edling¹⁷¹, hade sjungit Schumanns ”Frauenliebe- und Leben” med leende munställning, och Arlberg kommenterar sålunda:

Det gör mig ondt att jag som ett slående exempel härpå måste nämna en af kongl. operans mest användbara och sympatiska sångerskor, fru EDLING. Hennes i sångens missförstådda intresse antagna munställning har ofta gjort hennes dramatiska förmåga svårt afbräck. Hon vet säkerligen icke af sitt stereotypa leende; detta är den enda tänkbara förklaringen på att hon i Schumanns ”Frauenliebe und Leben” sjöng orden: ”Nun hast du mir den ersten Schmerz getan” med ett ansigte, strålande af utsäglig lycka. En åhörare uttryckte sin förvåning i följande mera realistiska än artiga ordalag: ”det var mig en rolig enka; hon ser ju ut som om det vore hon själf och icke mannen, som kommit in i himmelriket”¹⁷².

Den verbale Arlberg ger här de gamla sångskolorna ett hugg.

3.2.5. Textbehandling.

Den italienska och den franska stilen i operasång hade olika utgångspunkter och olika sätt att se på relationen mellan text och musik redan från början.¹⁷³ I Italien anpassade man texten till musiken, i Frankrike gjorde man tvärtom. Musiken skulle inte väcka känslor utan vara behaglig, enkel och naturlig.¹⁷⁴ Det franska språket stod i centrum.

Denna inställning, som präglade fransk opera framåt i tiden, kan i viss mån förklara vissa

169 Arlberg 1891 s 128

170 Arlberg 1891 s 129

171 Dina Edling, svensk operasångerska, mezzosopran (1854-1935)

172 Arlberg 1891 s 130

173 Nässén 2000 s 97

174 Bénigne de Bacilly 1668 *Remarques sur L'art de bien chanter*. citerat efter Nässén 2000 s 97

företeelser inom den franska sångutbildningen. Det legato som skapas med utgångspunkt i den klassiska franska språkbehandlings textbindningar mellan orden (liaisons) kan bli mindre lyckat i germanska språk och upplevas som artificiellt.

García råder sångare till att modifiera vokalerna, speciellt i höga lägen.¹⁷⁵ Över huvud taget råder han till klanglig och språklig medvetenhet men uppehåller sig inte speciellt vid det franska sättet att binda texten.

Masset däremot ger klara anvisningar hur franska språket ska sjungas.

I hans text om hur språket ska uttalas i sång kan man i kapitlet *Des Voyelles* (om vokaler) göra intressanta iakttagelser. Det i dag strikta kravet på att *n* och *m* och *ng* absolut inte får höras i i nasalerande stavelser verkar inte ha gällt. Tvärtom säger Masset om uttalet av orden ”mon” (min) att

Man bör sjunga *mo-on* och inte avsluta ljudet av *o-et* med *n* förrän det har blivit producerat och utvecklat efter sina omständigheter.¹⁷⁶

När det gäller ”r” är det tungspets-r man ska öva på, och Masset föreslår övningar ägnade för detta. Samma övningar hittar man i svenska böcker om talteknik från de första decennierna av 1900-talet. Korta vokaler får aldrig sjungas korta som i tal, utan måste göras långa.¹⁷⁷

Arlberg inleder med att tala om nödvändigheten att sjunga vokaler på ett sådant sätt att man genast hör om det är en lång eller kort vokal. Därefter ställer han den retoriska frågan om det finns vackra och fula vokaler, och besvarar frågan i samma andetag. Alla vokaler är lika vackra – den enda värderingen är att alla vokaler ska vara *korrekta*.¹⁷⁸

Han föreslår att man ska använda termerna *tunga* och *lätta* i stället för långa och korta.¹⁷⁹ Över huvud taget är språket centralt för Arlberg, både genom att det ger sången mening och innehåll, men också som ett uttryck för nationell tillhörighet.

Det franska sättet att behandla vokaler odlades också i svensk operasång till Arlbergs stora irritation. Han beskriver en incident på Kungl. Teatern under en repetition av Verdis *Trubaduren*.

175 García 1924 s 43

176 Masset 1886 s 33 ”Il faut chanter *mo-on* et n'arrêter le son de l'*o* avec l'*n* que quand il a été émis et développé selon la circonstance.”

177 Masset 1886 s 34

178 Arlberg 1891s 93

179 Arlberg 1891 s 92

Jag sjöng på en repetition af ”Trubaduren” som sig bör: ”här synes ingen”. Gubben Berg¹⁸⁰, 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.” En tredje naturvidrihet, importerad från de romanska landen och påtvingad svenskan, är de dubbla konsonanternas uttal som enkla. På 40-talet kunde man få höra GÜNTHER och BELLETTI¹⁸¹, utan ringaste känsla af att göra något oriktigt, sjunga: ”

Diht blod måhste rina

I sandehn för svina

i stället för: ditt blod måste rinna, i sanden försvinna.¹⁸²

Det svenska språket får alltså inte förvanskas i sång, eftersom

...hvarje försök att genom bortfuskande af språkljuden se musiken till godo är att förgripa sig på nationens heligaste egendom.¹⁸³

Arlberg klagar vidare över att många, både sångare och publik, har blivit så vana vid ett korrumperat uttal, att de inte längre tänker på det.

Texten och röstens klang ska tillsammans förmedla både förnuft och känsla.

*Stämmans färg- och tonskiftningar äro en själsrörelserna kommentar till förnuftets påståenden.*¹⁸⁴

3.3. Vilka behov har styr utvecklingen mot en ny sångteknik?

Behoven av en förändrad teknik uppstod framför allt mot mitten av 1800-talet. Lamperti, som klagade över sångkonstens förfall, listade flera faktorer – en allt kortare utbildningstid, ökad orkestervolym (något som ansågs vara tyskarnas fel) och en stämton som hade stigit. Detta i sin tur ledde till att operaroller besattes med en annan sorts röster än det var tänkt. Mezzo-sopraner ersatte altar i partier, som nu alltså låg högre, sopraner ersatte mezzo-sopraner och tenorer sjöng barytonpartier.¹⁸⁵

Samtidigt ägde en ändring i operarepertoaren rum. Verdis *Trubaduren* och *Rigoletto* hade premiär i Stockholm med bara ett års mellanrum (1860 och 1861) och 1865 hade *Rienzi*

180 Isak Berg, svensk sångare, tenor och sångpedagog (1803 – 86).

181 Belletti, Giovanni Battista, it. Operasångare, baryton, (1813 – 90) Anställd vid kgl. Teatern 1839-44.

182 Arlberg 1891 s 96 f

183 Arlberg 1891 s 94

184 Arlberg 1891 s 110

185 Lamperti 1864 s VI

premiär som första Wagneropera i Stockholm¹⁸⁶. Både den kraftfullare Verdiorkestern och Wagners mer deklamatoriska sångstil ställde nya krav.

Utvecklingen av orkesterinstrumenten i riktning mot större volym ledde till att vissa äldre instrumenttyper byttes ut mot nyare. För blåsinstrumenten var militärmusiken en pådrivande faktor¹⁸⁷. Samtidigt förändrades proportionerna i stråkinstrumenten för att kunna matcha det starkare blåset, och äldre instrument byggdes om.¹⁸⁸

3.4. Bedömning av troliga konsekvenser av de olika tekniska råden.

Andningsteknik finns med i alla sångskolor och i alla diskussioner om sång. Konsekvensen av en begränsad andning i franska skolans stil (endast diafragmaandning) är svår att bedöma, men att styra andningen under sceniskt arbete skulle kunna upplevas som begränsande. Arlbergs tanke på den fria andningen är sympatisk, men kan också kritiseras på så sätt att han inte tar problemen på allvar för de elever som själva inte hittar till en välfungerande andningsteknik.

Tonansatsen skulle i den gamla skolan vara tydlig och i vissa fall med glottisanslag (jämför med tonansatsen på barockorglar, där ansatsen kan upplevas som ”spottande”). I den grundläggande tekniken hos många av de äldre sångskolorna arbetade man medvetet med ansats på vokal.

Vad var då vitsen med den mjukare tonansatsen? Ett rimligt svar är att det inte bara handlar om ett nytt ideal vad slutprodukten beträffar, utan även ett klokt sätt att spara rösterna genom ”mjukstarter” på tonerna. Upprepade hårda attacker kan få slemhinnan att svullna och göra tonansatsen trögare. Risken finns att sångaren i det läget kompenserar med att öka lufttrycket och detta i sin tur ökar risken för skador och röstproblem. I *Röstlära* anger Sundberg just kraftiga och täta stämbandskollisioner som en riskfaktor för att utveckla röstbesvär i form av torrhets känsla och heshet.¹⁸⁹

Den leende muninställningen, som förordas av de sydeuropeiska skolorna ger ett kortare ansatsrör vid fonation – struphuvudet höjs något. Det motsatta blir konsekvensen av den Arlbergiska muninställningen – en förlängning av ansatsröret äger rum i och med att läpparna bidrar till förlängningen samtidigt som struphuvudet sänks något. Resultatet av de

186 Ralf s 29 ff

187 Ander 2000 s 114

188 Ander 2000 s 133

189 Sundberg. *Röstlära* s 236

olika inställningarna är hörbart. Den ”leende” skolan odlar en ljus, lite ”flack” klang. Och om man ska tro Beyers beskrivning av hur arbetet bedrevs på lektionerna hos Masset¹⁹⁰ rundas inte klangen uppåt i tessituran, utan pressas.

Den Arlbergska modellen däremot ger en mörkare klang. Somliga anser den alltför mörk och ”tysk”. Sant är att Arlberg var mycket inspirerad av Tyskland, tysk musik och kultur och drivande för att Wagners operor skulle framföras i Stockholm.

Kanske är hans klangideal allra tacksammast för mansröster. I en inspelning från 1910 kan man höra Carl Lejdström sjunga bl.a. Schuberts *Litanei*. Om man bortser från bristerna i den tidens ljudteknik och ett framförande med för sekelskiftet tidstypiskt rubato, kan man observera en mörk, fyllig och många gånger vacker klang. Men även sopraner hade glädje av Arlbergs råd om att bygga kvinnorösterna ”uppifrån och ner,” vilket säkert räddade många röster. I en inspelning av Sigrid Arnoldson där hon sjunger Rosinas aria är klangen mjuk och rösten fri från skarvar.¹⁹¹

3.5. Arlbergs efterföljare. Går det att se en bestående påverkan på sångutbildningen av den förändrade tekniken?

Alla var inte odelat förtjusta i de Arlbergska råden eller för den delen i hans klangliga ideal. Algot Lange, som höll populärvetenskapliga föreläsningar om tonbildning argumenterar för att andningen inte kan lämnas åt sångarens godtycke – det vore som att sluta rensa i trädgården vilket bara skulle bara resultera i att ogräset tog över. Alla sångare kan inte av sig själva få en bra andningsteknik, utan andningen måste övas.¹⁹² På samma sätt förkastar han den Arlbergska läppinställningen med framskjutna läppar, som han menar resulterar i

...onaturligt tryckt struphufvud, halsljud, dof och ihålig klang, [...] Denna all frihet och automatism dräpande, artificiella och godtyckliga munställning har grasserat som en formlig farsot i Skandinavien. Jag öfverdrifver intet häri, och hoppas, att den reformen för alltid åter bringas till den eviga hvilans tillika med all annan onatur.¹⁹³

Detta ska inte tolkas som att han föredrar den leende munställningen – den är när den blir norm lika förkastlig.

190 Beyer Iakttagelser s 21

191 Bluebell Bell 196 mono

192 Lange 1900 s 55

193 Lange 1900s 111

Om Arlberg säger Lange ytterligare

Jag har själv hört Arlberg sjunga, och det var en allt annat än fri ton.

Arlbergs elever, vissa av dem obegåvade epigoner, har enligt Lange drivit den rundade läppställningen till ytterlighet. Lange ser glottisansatsen som den bästa för tonens klarhet. Samtidigt är han oerhört kritisk mot sångutbildningen i Paris och konstaterar att inte alla lärare, men många av dem är bluffmakare.¹⁹⁴ Den oegaliserade sången får sig en rejäl känga.

Slår en annan primadonna under ett käckt kast med hufvud och kjolsläp en riktigt halsbrytande jodelkluck mellan skarpt motsatta register, hvaraf ett är en stackars spinkig och maktlös falsett och det andra en brutal och rå karlbas med uteslutande flack bröstklang, så jublar man, och kritiken talar om briljant skola och fulländad teknik.¹⁹⁵

Som ett exempel på en sångerska som överraskade publiken med abrupta registerövergångar nämner Lange Trebelli.¹⁹⁶

Bland andra som både uppskattade Arlberg men ändå var kritiska kan nämnas Karl Nygren¹⁹⁷, som kallade Arlberg för ”trutmunnens diktatoriske förkämpe.”¹⁹⁸

En av de viktigaste vidareutvecklarna av den Arlbergska sångskolan var Oscar Lejdström¹⁹⁹ med många framgångsrika elever, varav ett flertal wagnersångare. Flera av Lejdströms kvinnliga elever gjorde internationella karriärer i wagnerfacket.

Ytterligare en aspekt finns, som hittills inte berörts, och det är frågan om konsonanterna (p,t,k) som aspireras i svenska, engelska och tyska, men däremot inte i franska, italienska och spanska. Den tekniska konsekvensen av aspireringen är en luftförlust efter konsonanten. Eftersom subglottiska trycket är så viktigt för sångare, så talar det för att språkets egenskaper har betydelse när man lär sig sjunga.²⁰⁰ Alltså kan Arlbergs fokus på svenska språket i undervisningssituationen ha gjort sångare bättre rustade för en karriär på hemmascenen under en tid när all musikteater och opera översattes och sjöngs på svenska.

Trots allt finns det några tydliga markörer som kan hjälpa oss förstå de skillnader som diskuterades livligt i slutet av 1800-talet. Garcíaskolans tydliga tonansats med mer eller

194 Lange 1900s 207

195 Lange 1900 s 3

196 Zelia Trebelli, fransk operasångerska, mezzosopran (1838-1892) Lange 1898 s 87

197 Karl Nygren-Kloster, svensk skådespelare (1908-1980), grundare av Klosters Röstskola

198 Zeuthen 2006 s 18

199 Oscar Lejdström, svensk operasångare, baryton, sångpedagog (1858-1926)

200 Sundberg 2001 s 64

mindre hörbart glottisslag, muninställningen där en leende inställning bidrar till ett högre ställt struphuvud och ljusare klang, och den vibratofria tonen som möjliggör att hålla längre fraser – allt detta är ändå påtagligt. Den mycket täta tonen utmärks av längre slutenfas och eventuellt större kollisionströskeltryck, något som under ogynnsamma omständigheter kan ge stämbandsknottror på samma sätt som vi kan få valkar i händerna av kroppsarbete.

Motsatsen, den Arlbergska trutande läppinställningen däremot bidrar till ett lägre struphuvud och mörkare klang.²⁰¹ Användningen av tekniken att starta fraser med välfyllda lungor ger också i sig en lägre inställning av struphuvudet och därmed ett förlängt ansatsrör. Dessutom får sångaren i starten av frasen en avspänd tonbildning.

Ytterligare en tydlig skillnad ligger i behandlingen av registerövergångar. Att arbeta ”uppifrån och ner” är något som flitigt används idag och ett vanligt råd i handböcker. Garcíaskolans syn på bröströstanvändning är inte borta, men har flyttat till musikalsång, där även glottisstöt har sin plats.

Vad finns kvar i dag av 1800-talets sångteknik? Den skola som i mitten av 1800-talet framstod som mest modern och vetenskaplig, nämligen Garcíaskolan, är samtidigt den som känns mest omodern idag. Det betyder inte att alla tankar är antikverade. Vissa pedagoger har använt (och använder?) receptet ”att knipa med stämbanden” långt in på 1900-talet. Men i ett längre perspektiv segrade istället de italienskt inriktade skolorna, till en del troligtvis beroende på en frånvaro av dogmatism. Sångtekniken var till för att lösa problem och kunde alltså modifieras efter både eleven och de stilistiska behoven. G B Lamperti såg exempelvis inte Wagnersången som ett hot mot rösterna – det gällde bara att skaffa sig rätt teknik.²⁰²

3.5.1. Oscar Lejdström.

Lejdström, som hade en gedigen musikutbildning debuterade som operasångare i rollen som Escamillo i *Carmen* och Valentin i *Faust*.²⁰³ Det var inte bara Arlberg han hade studerat sång för, han hade (som i princip alla) även gått för Günther och dessutom för Garcíaeleven Bax²⁰⁴ i Paris. Han valde hellre än att fortsätta operakarriären att satsa på att undervisa i sång och blev med tiden en framgångsrik pedagog. Förutom sångare som Gertrud Pålsson-

201 Sundberg 2001 s 128

202 Lamperti 1905 s 35

203 Sångare hade normalt tre debutroller, något som fanns kvar en bra bit in på 1900-talet.

204 Saint-Yves Bax, fransk sångpedagog (1829-1897)

Wettergren,²⁰⁵ Nanny Larsén-Todsen²⁰⁶ och Julia Claussen²⁰⁷ undervisade han sin yngre bror, Carl.²⁰⁸ Oscar Lejdströms hustru, läkaren Ingrid Samzelius-Lejdström²⁰⁹, gav ut hans sångpedagogiska tankar tillsammans med en hel del övningar efter hans död. Boken heter *Stämhälsa och klangskönhet*. Senare kom hon ut själv med flera skrifter om andningsteknik.

Lejdström är den förste i den här undersökningen, som tydligt talar om att läraren allra först måste göra en diagnos innan arbetet börjar, eftersom det handlar om att skapa en undervisning

[...] för varje särskilt fall, en för varje individ avpassad fostran²¹⁰.

Han ställer den retoriska frågan hur en elev ska veta att han får den undervisning som är den rätta för honom. Svaret blir:

När hans ton genom lärarens åtgöranden alltmer vinner i *frihet, kraft* och *skönhet*, samtidigt med att *välbehaget* vid tonproduktionen *tilltager*, då kan han vara ganska trygg.

3.5.2. Hjalmar Arlberg.

Hjalmar Arlberg (1869-1941),²¹¹ son till Fritz A och Maria Neruda, utbildades i sång dels av sin far, och dels i Italien samt vid vid musikhögskolan i Berlin. Efter studierna uppträdde han som operasångare i den svenska landsorten, men flyttade därefter till Tyskland. Där uppträdde han som konsertsångare och var en uppskattad föredragshållare²¹².

Som sångpedagog var han verksam i Berlin och därefter mellan 1914 och 1935 i Leipzig.

I sin bok *Belcanto. Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik* presenterar han sin syn på hur man lär sig bemästra bel canto-sång. Intressant är frågan hur mycket av faderns syn på sång som genomsyrar sonens bok.

Vissa saker är lätta att känna igen – även om han redan i boktiteln syftar på de gammalitalienska sångskolorna finns också den rundade läppställningen kvar, med

205 Gertrud Pålsson-Wettergren, svensk operasångerska, mezzosopran (1897-1991)

206 Nanny Larsén-Todsen, svensk operasångerska, sopran (1884-1984)

207 Julia Claussen, svensk operasångerska, alt, sångpedagog (1879-1941)

208 Carl Lejdström, svensk operasångare, baryton (1872-1922)

209 Svensk läkare (1867-1953)

210 Lejdström 1928 s 13

211 Svensk sångare, baryton sångpedagog (1869-1941)

212 Sohlmans Musiklexikon 1948 s 159

motivationen att det förlängda ansatsröret bidrar till en ton med mer ”bärighet”.²¹³

Andningen går han igenom i ett kort textavsnitt och nöjer sig med att betona att det handlar om kontroll av utandningsluften.

Legatot och linjen i sången ligger honom varmt om hjärtat, och han anbefaller att sångaren ska tänka sig melodin som bestående av en enda ton som växlar tonhöjd.²¹⁴

Som nästa steg för att uppfylla kriterierna på *bel canto* bör sångaren arbeta med att jämna ut vokalerna, så att övergångarna mellan dem blir mindre påfallande.²¹⁵

Och som ett gott råd ger han sångaren tipset att se på rösten som kapitalet och resonansen som räntan. Det är bara räntan som ska användas vid sång.²¹⁶

Koloratur är något som *alla* röster ska behärska, inte bara vissa.²¹⁷ För röster som har problem med höjden råder han till att öva uppifrån och ner och att dra ner huvudröstkvaliten till de låga tonerna. På det viset blir tonen mer avspänd och höjden lättare att nå.²¹⁸ Här känner man igen sig från Fritz Arlbergs råd.

Slutorden talar om vikten av det konstnärliga uttrycket, så att sång inte reduceras till enbart tonproduktion.²¹⁹

3.6. Diskussion om svårigheterna att med terminologins hjälp avgöra och bedöma skillnader och likheter mellan olika riktningar inom sångpedagogiken.

Termer i sång- och röstteknik som använts i hundratals år har en tendens att ”vandra” i sin betydelse. Beteckningen av exempelvis olika register i rösten har förändrats från ett gammalt synsätt från 1600-talet där två register sågs som norm både i mans- och kvinnoröster till ett tre-registersystem för kvinnorösten som blev norm på 1800-talet. Det som García kallade falsett, ett mellanregister i kvinnorösten, har skapat oreda i terminologin, och efter hans tid tilltog dessutom de olika namnen på register i antal.

The nomenclatura for registers was expanding; the terms *falsetto*, *voce di testa*, *voce finta*, *voce di*

213 Arlberg 1933 s 7 ”Wir wissen [...] daß ein Lichtstrahl um so weiter trägt, je größer die Entfernung zwischen Lichtquelle und Linse ist. Genau trägt der Ton um so weiter, je größer die Entfernung zwischen Lautquelle und Schallöffnung [...] ist.

214 Arlberg 1933 s 17 ”Wir müssen versuchen, auch hier von einer ganz anderen Vorstellung auszugehen: eine Melodie ist e i n e i n z i g e r Ton, der seine Höhe wechselt.

215 Arlberg 1933 s 18

216 Arlberg 1933 s 20

217 Arlberg 1933 s 34

218 Arlberg 1933 s 39

219 Arlberg 1933 s 45 ”Hier haben wir das Paradoxon eines italienischen Gesangslehrers, der sagt: der Tod des Singens ist das Singen. Er meint damit, das künstlerische Wirkungen oft unmöglich gemacht werden durch die Vorstellung des ”Toneproduzierens”, anstatt s e e l i s c h e V o r g ä n g e glaubhaft und überzeugend zu gestalten.

mezzo petto, voix mixte, voix du gozier, and voix sombrée ou couverte all referred to registers above the normal *voce di petto*.²²⁰

Ägnar man sig i stället åt andningen blir det på intet sätt enklare. Bara att definiera termen *appoggio* kunde leda till olika ställningstaganden. Det blev inte enklare när den tyska ”stuvprincipen” (Stauprinzip) gjorde sitt intåg. I korthet handlade den om att sjunga med ökat subglottiskt tryck²²¹, men det fanns oenighet i frågan om *Stütze* och *appoggio* skulle ses som samma sak. Eller om *Stütze* hade mer med stuvprincipen att göra. För de robusta röster som orkade med det höga lufttrycket, kan det ha möjliggjort kraftfull sång, som inte nödvändigtvis skulle ha låtit vacker i våra öron. Stuvprincipen var störst i Tyskland, men även i Sverige slog den rot, och en och annan lärobok från början av 1900-talet talar om komprimerad luft.²²² Feuerlin, som företräder stuvprincipen ger följande råd i sin bok:

” Det är bäst att därvid utgå från ett såkallat reflexljud, som vi, fullkomligt viljelöst, utstöta t ex vid förmimmelsen av en smärta.”²²³

Att försöka tala om ”placering” av tonen ger också upphov till intressanta idéer och beskrivningar, de flesta inte särdeles vetenskapliga. Över huvud taget utmärker sig individuell sångundervisning inte av större vetenskaplig klarhet alla gånger. Många sångpedagoger har ett flitigt bruk av metaforer. Alltså kan man med fog undra hur det fungerar. Men mycket tyder på att det spelar mindre roll vad pedagogen säger så länge eleven förstår den bakomliggande meningen. Och de emotioner som bäst beskrivs med metaforer får ett stort genomslag i sång.²²⁴

220 Stark 1999 s 68

221 Stark 1999 s 108

222 Feuerlin s 7

223 Feuerlin 1922 s 7

224 Larsson 2010 s 14 f

4. Slutsatser/sammanfattning.

-- "Här rivs för att få luft och ljus;
är kanske inte det tillräckligt?" (Strindberg)

Arlbergs bok 1891 väckte debatt. På ena sidan stod de som bekände sig till de franska idealen, på den andra sidan de tyskinspirerade nydanarna, båda lika oförsonliga på var sitt håll. Exempelvis skänkte Arlberg 1892 tio exemplar av sin bok för att delas ut som premier till sångeleverna. Akademien vägrade helt enkelt ta emot dem.²²⁵

Alla tyckte inte om det nya. Alla sångare trivdes inte heller i att söka en mörkare klang och anpassa sig till ett annat ideal än det som de var vana vid, och som vanligtvis hördes från scenen. Men en avgörande brytpunkt är att det nya som kom fram var *något annat*. Detta nya kan då diskuteras, kritiserats och nagelfaras, men icke desto mindre innebär det ett alternativ till det gamla. Och i praktiken mer än ett. Sångare är oftast ”otrogna” - de går från en pedagog till en annan i jakt på lösningen på just deras problem. Alltså kan de plocka andningstekniken från en lärare, sättet att artikulera från en annan, en bra övning för att motverka en spänd tunga från en tredje. Möjligheten att kombinera särdrag från de olika skolorna gav ju också möjlighet att inta en tredje ståndpunkt, ungefär som Lange, som inte gillade vare sig Arlbergs ”trutmun” eller de gamla sångskolornas ständiga leende.

Och den sopran, som inte trivdes med den sänkta struphuvudsinställningen, som den Arlbergiska tekniken kan leda till, kanske ändå hade glädje av hans metod att sätta huvudrösten i första rummet och inte forcera bröstströsten. Den sångare som kände sig låst i ett alltför styrt och kontrollerat andningssätt kan ha upplevt sig befriad från en tvångströja på Arlbergs lektioner.

Ett genomgående tema i Arlbergs skrift *Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning af tonbildningsläran* är en skarp kritik av de äldre sångskolorna, inklusive den utbildning han själv hade fått av bl.a. Günther. Den franska skolan hade som mål att ”tukta” rösterna. Målet var en ”filet de voix”, slank och avskalad. Det italienska *voce filato* syftar på ett sätt att tänka legato, så att frasen spinnes som en tråd som håller ihop. Hebbe beskriver för övrigt samma typ av arbete när det gäller rörelseträning för scenen. Rösterna behövde inte vara stora eller klinga starkt, men skulle ha smidighet och tydliga ansatser så att snabba

225 Tidningen Kalmar, 6 maj 1892 s 3

löpningar, koloraturer och andra utsmyckningar framträdde tydligt. Krav på rytmisk precision, ett arv från barocken, bidrog till teknikens användbarhet. Kanske hade den fått sitta i orubbat bo om inte stora förändringar i operarepertoaren hade ställt nya krav på rösterna.

Arlberg hade auskulterat vid Parisoperans sångklasser vintern 1883-84.²²⁶ Vad han upplevde där var en undervisning som gjorde honom rasande. Bra röster bröts ner, och den högt uppdrivna bröströsten utsatte sångarna för stora risker.

Han såg samma sak hända i Stockholm – allt för många röster blev skadade av den utbildning som istället borde givit nödvändig sångteknisk grund.

En ekvation som måste lösas var den att de nya kraven på wagnersång måste gå ihop med en teknik som i grunden är skonsam. Annars skulle sångarna inte orka i längden utan riskera att förlora sina röster i förtid.

1800-talets förändringar av operarepertoaren och de nya kraven på volym och genomslagskraft som ställdes på rösterna tvingade fram nya lösningar på sångtekniska problem. Samtidigt ledde utvecklingen av sångtekniken till att tonsättarna kunde komponera för de sångare som lärt sig behärska den nya stilen.

I utvecklingen av det nya var naturligtvis inte Arlberg ensam – bl.a. i USA pågick ett liknande arbete med att reformera en sångutbildning som inte längre förmådde uppfylla sitt uppdrag – att utbilda professionella sångare. Lösningen på problemet var *no effort school* där avspänning förordades.²²⁷

Att problemen varit stora är knappast någon tvekan om. Däremot har det sällan belysts varför och vad i de gamla skolorna som skapade problem. En avgörande brist i den svenska sångutbildningen har troligen det ringa intresset för sångteknik varit. Günther har inte arbetat metodiskt och konsekvent med teknik – dessutom har hans lärotid för García varit för kort för att han ska ha tillgodogjort sig och förmått tillämpa dennes teknik.

I Paris bedrevs sångutbildning kommersiellt. Matilde Marchesi är kanske det mest kända exemplet på det. Självt Garcíaelev bedrev hon en sångskola med gruppundervisning där eleverna betalade i förskott. Frånvaron av individuellt arbete måste varit förödande för många av eleverna.

Att marknadsföra sig som elev till en berömd pedagog var ett bra sätt att locka elever.

Även hos de etablerade pedagogerna kunde problem uppstå. Christina Nilssons korta

226 Liljas Juvas s 141

227 Liljas Juvas s 193

studietid hos Masset är ett exempel på det. Massets metod innebar en mjuk tonansats, legato och god andningskontroll, ingenting som i sig borde skapa problem. Hur kunde då hans skola vara problematisk?

Ett svar ligger nog i hans syn på rösten som ett instrument jämförbart med andra instrument - ett sätt att tänka, som Lamperti tog starkt avstånd från. Den upplevelse Beyer hade hos Masset är säkert en annan delförklaring – röster som pressas uppåt med ganska flack och ljus klang, något som troligtvis inneburit ett struphuvud i högt läge.

Andelen tekniskt arbete som riktar sig mot individens egna svårigheter blir rimligtvis lägre i undervisning som har instrumentala förebilder och ideal och som sker i grupp. Det är självklart att två fiolelever kan göra exakt samma tekniska övningar och etyder under sin studietid. Men om man driver samma tänkande till att omfatta röster, så betyder det att det som fungerar godtagbart för den ene kanske inte fungerar alls för den andre. Att stöpa alla i samma form tekniskt är ett lotteri där några få blir vinnare, och många förlorare.

De franska skolorna kan ses som artificiella i motsats till ett naturligt ideal som börjar växa fram, i Sverige främst företrätt av Arlberg. Han tog upp striden mot de gamla i hans ögon förlegade sångskolorna, och bidrog till en ny utveckling.²²⁸ Enligt honom har sångutbildningens problem uppstått med Garcíaskolan. Till trots för alla vetenskapliga landvinningar så har dessa inte kommit själva sjungandet tillgodo. Snarare har antalet röster som skadas i utbildningen ökat stort.²²⁹ Att använda de gamla sångskolorna i dag är enligt Arlberg lika meningslöst som att använda föråldrade metoder inom medicinen. Ingen skulle ju drömma om att göra det.²³⁰

Vi kan inte förflytta oss till Arlbergs sångstudio utom genom beskrivningar, i stil med Lundqvists. Men ett komplement är hans egenkomponerade vokaliser, som han verkar ha tyckt om att använda.

Och då är vi framme vid bilagorna till uppsatsen:

De båda bilagorna belyser hans sångundervisning. Att vokalisen har använts och haft avsedd effekt framgår av både Lundqvist och Arlberg själv. Den har inte bara sjungits på valfri vokal eller stavelse, utan även med solmisationsstavelser och för att öva uttrycket för olika sinnesstämningar. Anvisningarna ovanför notbilden för vokalisens användning visar att han är medveten om effekten av att arbeta uppifrån och ner. Här får han stöd av modern

228 Liljas Juvas s 37

229 Arlberg 1899 s 91

230 Arlberg 1899 s 123

forskning.²³¹

Men bilaga två, arket med tyska texter och små sångfraser – vad har det använts till? En sökning på nätet efter textfraserna gav ingenting. Inte heller hänger de ihop på något rimligt sätt. Däremot har alla samma antal stavelser, sju stycken, och passar till de olika små sångfraserna. I mitten av varje textfras ligger två likaljudande vokaler, exempelvis : *Holde schöne Köningin*. Eller *Hör der Jäger bläst in's Horn*.

Min slutsats blev att dessa texter använts för det för Arlberg så viktiga vokalarbetet, nämligen att vårda sig om det *korrekta* uttalet av varje vokal²³². För den som vill transponera upp de fyra första sångfraserna ett halvt tonsteg, eller de fyra sista ett halvt tonsteg ner, ger förtecknen inom parentes anvisning om de nya tonarterna.

Sammantaget kommer då bilaga ett och två att belysa de båda sidorna tonbildning och textbehandling.

Bland de svenska efterföljarna till Arlbergsskolan kan också nämnas Gillis Bratt²³³, som kom i kontakt med Arlbergsskolan via Agnar Strandberg.²³⁴ Bratt blev känd som röstläkare, men undervisade också i sång. Bland hans elever fanns sångpedagogen Dagmar Gustafson,²³⁵ som i sin tur bland sina elever hade Ingvar Wixell,²³⁶ röstforskaren Johan Sundberg,²³⁷ och operasångerskan Rut Jacobson.²³⁸

Självklart sker förändringar och modifikationer av sångskolors innehåll. Men i den undervisning jag själv fick på 1970-talet av Dagmar Gustafsonseleven Rut Jacobson var ändå Arlbergs omsorg om vokalfärgen ett centralt inslag som ständigt övades i skön förening med Lampertiskolans andningsteknik.

231 Sundberg 2001 s 121

232 Arlberg 1891 s 93

233 Svensk läkare, specialiserad på röster (1870-1925)

234 Åhlen 1977 s 24

235 Svensk sångpedagog (1895-1989)

236 Svensk operasångare, baryton (1931-2011)

237 Svensk professor i musikakustik (1936-)

238 Svensk operasångerska , sångpedagog (1927-2011)

”Helsingborg den 19 Juli 1885.

Bäste herr Arlberg!

Till svar å Eder ärade skrifvelse af den 13 dennes får jag med tacksamhet nämna följande: att sedan jag efter 1 ½ års studier i Stockholm för en professor i sång* af honom blifvit förklarad omöjlig att någonsin tänka på uppträdande i Operan eller konsertsalongen, beslöt jag att höra Edert omdöme, hvilket utföll sålunda – att jag blef Eder elev. Det var mig en lycklig stund! Huru ni återupprättade min på afvägar komna stämma, och redan efter ett års studier ledde mina steg till en lycklig debut å Svenska Operan vet ni nog bäst sjelf, och kan jag ej nog uttala min tacksamhet derför. Att Eder metod är den naturliga och enda rätta derom bär vittne min senare lärarinna Madame Viardot Garcia, som genast godkände den af Eder mig bibringade tonbildning, äfvensom andra till sångkonsten hörande råd. Uti samma anda hafva äfven en Trivulsi, Stockhausen uttalat sig.

Lyckönskande de elever som komma under Eder ledning tecknar med innerlig tacksamhet och vänlig hågkomst

Louise Pyk”

- Prof Günther. Not af förf.²³⁹

239 Arlberg 1891 s 201 f

Källor:

Otryckta källor:

Radioprogrammet ”Rösten och rösterna” SR, P2, 1994 -12 - 04

Radioprogrammet : ”Lunkan - en stor sångare” SR, P2, 1998 -12 -18

Källor på nätet: Svenskt biografiskt handlexikon <http://runeberg.org/sbh/a0045.html>

SMDB, Svensk

mediedatabas,

<http://smdb.kb.se/catalog/search?q=carl+fredrik+lundqvist&x=24&y=12>

Äldre litteratur. Sångskolor

1847 García Manuel *Traité complet de l'art du chant* Paris 1847

1864 Höljer, Johan Leonard, *Musik-lexikon* Stockholm 1864

1864 Lamperti, Francesco *Guida teoretico-pratica-elementare per lo studio del canto*
Milano 1864

1866 Dahlgren, Fredrik August *Anteckningar om Stockholms theatrar* Stockholm 1866

1868 Bauck, Wilhelm *Musik och Theater. Samlade kritiska uppsatser* Stockholm 1868

1885 Hedberg, Frans. *Svenska Operasångare*, Stockholm 1885

1886 Masset, Jean-Jacques *L'ART de Conduire et de développer LA VOIX*, Paris 1886

1887 Ahnfelt, Arvid *Europas konstnärer* Stockholm/Norrköping 1887

1887 Beyer, Hugo *Iakttagelser rörande sångundervisningen såväl i de offentliga skolorna som hos enskilda lärare i Paris och London* Stockholm 1887

1891 Arlberg, Fritz *Försök till en naturlig och förnuftig grundläggning af tonbildningsläran*. Stockholm 1891

1894 García, Manuel & García, Beata *Hints on singing* London 1894

1898 Lange, Algot *Om sång* Stockholm 1898

1899 Arlberg, Fritz *Theoretische und Praktische Tonbildungslehre* Köpenhamn 1899

1900 Lange, Algot *Om tonbildning i sång och tal. Föredrag hållna i Stockholm och Helsingfors*. Stockholm 1900

1905 Lamperti, Giovanni Battista *Die Technik des Bel Canto* Berlin 1905. Eng öv. *The technics of Bel Canto*

- 1908 Lundqvist, Carl Fredrik *Minnen och anteckningar. En blick tillbaka på mitt lif.* Stockholm 1908
- 1909 Lundqvist, Carl Fredrik *Minnen och anteckningar. Andra delen. Operatiden* Stockholm 1909
- 1917 Svanberg, Johannes *Kungliga teatrarne under ett halft sekel 1860-1910* Stockholm 1917-18
- 1921 Feuerlein, Ludwig *Frälsningen ur sångmetodernas elände genom inre gymnastik* Stockholm 1921
- 1924 García, Manuel / García, Albert *Treatise on the art of singing* London 1924
- 1928 Lejdström, Oscar *Stämhälsa och klangskönhet* Stockholm 1928
- 1933 Arlberg, Hjalmar *Belcanto. Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik* Leipzig 1933

Operans arkiv i Gäddviken
Brev och protokoll från Operan åren 1871 - 1874

Litteratur:

- Ander, Owe "Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter" Stockholm 2000
- Bengtsson, Ingemar. artikel "portamento" i *Sohlmans musiklexikon*, 2 uppl., band 5
- Brown, William Earl *Vocal Wisdom; Maxims of Giovanni Battista Lamperti* 1931/1957
- Bruun/Törngren *Svenska Röster* Förteckning över inspelningar med svenska sångare Stockholm 1944
- Gademan, Göran *Realismen på Operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860-82* Stockholm 1996
- Hallgren, Karin *Borgerlighetens Teater. Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842-63* Uppsala 2000
- Karle, Gunhild *Ludvig Norman och Kungl.Hovkapellet i Stockholm 1861 – 90. Med flera.* Uppsala 2006
- Kungl.Teatern och bokförlaget Prisma *Operan 200 år, Jubelboken* Stockholm 1973,1979
- Kungl.Teatern i samarbete med Bokförlaget Bra Böcker *Kungliga Teatern, en återblick* Stockholm 1994

- Larsson, Christina *Rörande metaforer. Om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning* Stockholm 2010
- Lewenhaupt, Inga Signe *Hebbe (1837–1925) skådespelerska operasångerska pedagog* Stockholm 1988
- Liljas Juvas, Marianne "Vad månne blifva af dessa barnen?" *En studie av David Björlings pedagogik och dess bakgrund i äldre sångundervisningstraditioner.* Stockholm 2007
- Löndahl, Thomas *Makten att begära och tvånget att försaka. Tourettesyndromets betydelse för Ludvig Normans liv och verk.* STM 2003
- Manén, Lucie *Bel canto The teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration* 1994 Oxford: Oxford University Press
- Myers, Myron "The legacy of Garcia" *Journal of Singing* May/June 2008 Volume 64, No 5, s 619-624
- Nässén, Eva "Ett yttre tecken på en inre känsla" *studier i barockens musikaliska och sceniska gestik.* Göteborg 2000
- Pilotti, Katarina *Vägen till Bel canto. Om min omskolning till Chiaroscuro.* Örebro 2009
- Ralf, Klas *Kungliga Teatern i Stockholm. Repertoar 1773 – 1973* Stockholm 1974
- Sundberg, Johan *Röslära. Fakta om rösten i tal och sång* Stockholm 2001
- Stark, James *Bel canto. A history of vocal pedagogy* Toronto 1999
- Strömbeck-Hofsten-Ralf *Kungliga Teatern i Stockholm Repertoar 1773-1973* Stockholm 1974
- Thomasson, Monica *From Air to Aria. Relevance of Respiratory Behaviour to Voice Function in Classical Western Vocal Art* Stockholm 2003
- Zeuthen, Christina *Till sångens gud. Karl Nygren-Kloster och hans röstskola i Alvesta* Växjö 2006
- Åhlén, Carl Gunnar *Operasång på svenska – en studie i de svenska sångskolornas utvecklingshistoria.* Stockholm 1977
- Åhlander, Gunilla *Sångskolor kring sekelskiftet* Uppsala 1995
- Åstrand, Hans. art "bel canto" i *Sohlmans musiklexikon, 2 uppl. 1977, band 1*

MGG bd 8 Singen s 1411-1470 Litteraturlista s 1459

Svenskt Biografiskt Lexikon

Uppsatsens titel är hämtad från den avslutande meningen i Arlbergs skrift från 1891 och kan översättas:

Jag har talat och räddat min själ.