



Bel canto-operans sångpedagogik kring mitten av 1800-talet

En jämförelse mellan Garcia- och Lamperti-skolorna

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2012
Poäng: 15 hp
Författare: Elisabeth Hellström
Handledare: Annika Falthin

There are only two Vocal Schools in the whole world: the *good*, from which the best results are obtained, and the *bad*, in which the reverse is the case.

Mathilde Marchesi

We warn students against too much *Lied*-singing at first, the range being too limited and the numerous tone-repetitions calculated to tire the voice; coloratura sopranos, in particular, should take this warning to heart.

Giovanni Battista Lamperti

Sammanfattning

Syftet med den här uppsatsen är att ta reda på vilken/vilka sångteknik/er som användes inom operagenren *Bel canto* under mitten av 1800-talet, med fokus på Garcia- och Lamperti-skolorna, samt hur dessa, med utgångspunkt i Wittgensteins teorier om språkspel, ska kunna läsas och förstås idag. Materialet till uppsatsen har bestått dels av källmaterial från de valda skolorna, dels vetenskaplig litteratur som behandlar sångteknik ur ett historiskt perspektiv. Den för uppsatsen valda metoden är källkritisk analys.

Uppsatsens resultatdel inleds med en genomgång av Garcia- och Lamperti-skolornas respektive sångteknik, med fokus på 1) Övning och förkunskaper, 2) Register, 3) Andning och ansats, 4) Klang och 5) Vibrato. Därefter följer en jämförande analys mellan de båda skolorna. Analysen visar att Garcia- och Lamperti-skolorna liknar varandra på flera punkter, men också att de skiljer sig åt. Exempelvis förespråkade Lamperti-skolan tidigt djup, abdominal andning, medan Garcia-skolan länge höll kvar vid interkostal andning, där endast bröstkorgen vidgas och magen dras in. Analysen visar också att bristen på vedertagna begrepp för att beskriva sångtekniska fenomen har orsakat många missförstånd sångpedagoger emellan. Vad gäller klang tyder analysen på att de båda skolorna använde olika begrepp för att beskriva samma sak, vilket vid en första anblick kan ge intrycket att de förespråkar olika teknik.

Slutsatserna som har kommit fram i uppsatsen är att det fanns olika sångtekniska riktningar inom *bel canto*-operan, och att dessa på flera punkter skiljer sig från dagens klassiska sångteknik. Vidare har det visat sig att det medför språkliga problem när 1800-talstexter om sångteknik ska läsas idag, eftersom innebörden av de använda begreppen i många fall är oklar, och dessutom kan ha en annan betydelse idag.

Nyckelord: sångskolor, sångteknik, sångpedagogik, Garcia, Lamperti

Innehåll

1. Inledning.....	5
1.1 Syfte	6
1.2 Forskningsläge – litteratur – avgränsning	6
2. Bakgrund	8
2.1 Historisk bakgrund	8
2.2 Vad är Bel canto?	8
2.2.1 Ornamentering.....	9
2.3 Garcia-skolan	9
2.4 Lamperti-skolan	10
2.5 Nutida forskning kring register	10
2.6 Vibrato.....	11
3. Teoretisk grund och metod.....	12
3.1 Wittgenstein och teorin om ”språkspel”	12
3.2 Val av litteratur.....	13
3.3 Analysmetod.....	14
3.4 Analysprocess.....	15
3.5 Konsekvenser av valet av källmaterial och litteratur	15
4. Resultat.....	16
4.1 Garcia- skolans pedagogik	16
4.1.1 Övning och förkunskaper	16
4.1.2 Register.....	16
4.1.3 Andning och ansats	17
4.1.4 Klang	18
4.1.5 Vibrato.....	19
4.2 Lamperti- skolans pedagogik	19
4.2.1 Övning och förkunskaper	19
4.2.2 Register.....	19
4.2.3 Andning och ansats	20
4.2.4 Klang	21
4.2.5 Vibrato.....	22
4.3 Jämförande analys	22
4.3.1 Övning och förkunskaper	22
4.3.2 Register.....	23
4.3.3 Andning och ansats	23
4.3.4 Klang	24
4.3.5 Vibrato.....	25
5. Diskussion	26
5.1. Ideal.....	26
5.2 Sångteknik – termer och begrepp.....	26
5.3 1800-talet möter nutiden	27
5.4 Metodval.....	28
5.5 Vidare forskning.....	28
6. Käll- och litteraturförteckning.....	29
Litteratur.....	29
Artiklar	30
Musikalier.....	30

1. Inledning

Ända sedan jag skrev min C-uppsats i musikvetenskap, *Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe? En studie av sångskolor och röstideal under 1800-talet*¹, har jag varit intresserad av att fortsätta fördjupa mig ännu mer i ämnet klassisk sång, främst inom opera, under mitten av 1800-talet. Efter att, under min utbildning på SMI, ha studerat sångteknik och röstanatomi vill jag nu fördjupa mig mer i vilken sångteknik som användes under tidigare nämnda tidsperiod, inom genren *Bel canto*.

Under 1800-talets första hälft skedde flera stora förändringar inom operan, därför bör en ny typ av sångteknik också ha vuxit fram inom de nya sångskolor som då grundades. Bland dessa fick Garcia- och Lamperti-skolorna störst genomslag och de står också för två skilda riktningar inom sångpedagogik. I min tidigare uppsats kom jag fram till att operasångare kring 1800-talets mitt troligtvis inte lät som operasångare gör idag, därför är det också högst sannolikt att den teknik de använde, skiljer sig från den som används idag. Jag vill med den här uppsatsen försöka ringa in den sångteknik som användes inom *bel canto*-operan när den genren var som störst, omkring 1830-1880. Min förhoppning är att ökad förståelse för tekniken, ska öka förståelsen och intresset för genren, som idag framförs i förhållandevis liten omfattning i Sverige.

Inom dagens klassiska sångpedagogik finns inte längre sångskolor på samma sätt som tidigare. Många sångare går flera olika utbildningar och möter olika pedagoger, ibland i olika länder. Sångpedagogiken har så att säga blivit mer global och mindre nationellt präglad, även om vissa nationella särdrag och ideal finns kvar. Det finns pedagoger som säger sig arbeta enligt *bel canto*-traditionen, exempelvis amerikanen Richard Miller som avled för några år sedan. Han har skrivit ett flertal böcker om detta, bl.a. *National schools of singing*² som jag återkommer till i denna uppsats. I D-uppsatsen *Vägen till Bel canto – Hur jag omskolade mig till Chiaroscuro*³ beskriver sopranen Katarina Pilotti hur hon har förbättrat sin teknik och sitt uttryck genom studier i *bel canto*-teknik för sångpedagogen Bengt Nordfors.

Även om det inte längre finns renodlat klassiska sångskolor har sångpedagoger som Jo Estill och Cathrine Sadolin fått stort genomslag i Sverige de senaste åren med sina skolor,⁴ i vilka de gör anspråk på att lära ut en teknik som är applicerbar både på klassiska och afroamerikanska genrer. Förutom denna ”genrebredd”, är en av anledningarna till att de har fått stor uppmärksamhet att de har fört fram nya termer inom sångteknik. Sadolin frångår exempelvis helt diskussionen om register och delar istället in sång i fyra olika ”funktioner”⁵. På liknande sätt delar Estill in sång i sex olika ”röstkvalitéer”, istället för att tala om register.⁶ De skiljer sig även från mer traditionell sångteknik på flera andra punkter, och det går att utbilda sig till speciell Sadolin- eller Estill-pedagog.

¹ Elisabeth Hellström, *Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe? En studie av sångskolor och röstideal under 1800-talet* (Uppsala universitet 2007, C-uppsats)

² Richard Miller, *National schools of singing – English, French, German and Italian techniques of singing revisited* (London 1997, reviderad upplaga)

³ Katarina Pilotti, *Vägen till Bel canto – Hur jag omskolade mig till Chiaroscuro* (Örebro universitet 2009, D-uppsats)

⁴ Cathrine Sadolin, *Komplett sångteknik* (Köpenhamn 2009), 2:a uppl.; Jo Estill, *The Estill Voice Training System Level 1 & 2* (2005)

⁵ Cathrine Sadolin, *Komplett sångteknik*, s. 16

⁶ Jo Estill, *The Estill Voice Training System Level 2*, s. 2-5

Att en eller flera personer får stor genomslagskraft och blir stilbildande med sina idéer och sin teknik, ”bildar skola”, är ett fenomen inom alla konstarter. Den eller de som blir stilbildande inom en teknik eller genre kan därmed betraktas som representativ/a för en viss riktning inom en konstart under en viss tid. Garcia- och Lamperti-skolorna är på så sätt representativa för genren *bel canto*-opera under mitten av 1800-talet.

1.1 Syfte

Syftet med uppsatsen är att ta reda på vilken/vilka sångteknik/er som användes inom operagenren *Bel canto* under mitten av 1800-talet, med fokus på Garcia- och Lamperti-skolorna, samt hur dessa, med utgångspunkt i Wittgensteins teorier om språkspel, ska kunna läsas och förstås idag. Mina frågeställningar är följande:

- Vilken/vilka sångteknik/er lärde Garcia- och Lamperti-skolorna ut?
- På vilka punkter skiljer de sig åt och på vilka punkter förespråkar de samma typ av teknik?
- Hur ska vi idag kunna tolka och förstå äldre sångskolor, utifrån den förförståelse vi har?

Studien kan bidra med kunskap om den sångteknik som växte fram inom *bel canto*-operan, för att, när denna musik ska framföras idag, kunna sjunga den på det sätt som den var tänkt att sjungas när den skrevs. Det är av vikt för alla sångpedagoger att känna till historisk uppförandep Praxis kring de genrer som de undervisar i. Klassiska sångare och sångpedagoger skolas idag i allmänhet enligt senare traditioner etablerade under 1900-talet, med undantag för sångare som inriktar sig på så kallad ”tidig musik”. Inom ”tidig musik”-kulturen strävar sångare och musiker efter att framföra gammal musik så tidstroget som möjligt. Gränsen för vad som är ”tidig musik” har dock flyttats fram med åren, från att ha omfattat konstmusik till och med barocken kan idag även Mozart och annan musik från klassicismen framföras på ett tidstroget sätt.⁷

1.2 Forskningsläge – litteratur – avgränsning

I Sverige är *bel canto*-opera ett relativt outforskat område. Det som finns skrivet är framförallt biografier om svenska operasångare som Jenny Lind och Christina Nilsson, men de behandlar inte sångtekniken särskilt utförligt. Inom amerikansk musikkforskning har det däremot forskats om italiensk sångteknik och *bel canto* de senaste åren, till exempel *Bel canto: A history of vocal pedagogy* av James Stark, som är sångare, sångpedagog och musikkforskare. Det är en utförlig bok som behandlar italiensk sångteknik från Caccini till 1900-talet.⁸ Vidare finns också Martha Elliots *Singing in style* som riktar sig till sångpedagoger och sångare som vill fördjupa sig i historisk uppförandep Praxis och äldre sångtekniker. Hon går igenom notation, uppförandep Praxis och teknik för alla större klassiska genrer, från tidig barock till tidigt 1900-tal.⁹

I föreliggande studie består litteraturen dels av källmaterial av Manuel Garcia d.y. och dennes elev Mathilde Marchesi, samt Francesco och Giovanni Battista Lamperti, dels av vetenskaplig litteratur som behandlar sångteknik ur ett historiskt perspektiv. Jag har valt att begränsa antalet sångskolor till två, även om det fanns fler under den tid jag ska undersöka. Detta beror

⁷ Akademie für Alte Musik Berlin under ledning av René Jacobs, *Mozart: Die Zauberflöte* (2010)

⁸ James Stark, *Bel canto: A history of vocal pedagogy* (Toronto 1999)

⁹ Martha Elliott, *Singing in style* (Yale University 2006)

på att Garcia- och Lamperti-skolorna var de som fick störst internationellt genomslag i och med att sångare inte bara från Europa, utan även andra delar av världen, kom till dem för att ta del av deras undervisning. Avgränsningen till tiden kring 1800-talets mitt har jag gjort för att jag, som nämns i inledningen ovan, vill undersöka vilken sångteknik som användes av sångare inom bel canto-opera när den genren var som störst, vilket var under denna tid.

2. Bakgrund

Bakgrunden inleds med en kort historisk beskrivning av tidsperioden som behandlas i denna studie, med början ett par årtionden tidigare, och vilka förändringar som då skedde inom operagenren. Sedan kommer ett avsnitt om begreppet *bel canto* och därefter följer historiska beskrivningar av de sångpedagoger som företrädde de två sångskolor som ingår i studien. Bakgrundskapitlet avslutas med ett avsnitt om röstens register, samt ett om vibrato, för att kunna jämföra äldre teorier med vad som har kommit fram i nutida forskning kring dessa ämnen.

2.1 Historisk bakgrund

I början av 1800-talet skedde flera stora förändringar på den europeiska operascenen. De tidigare stjärnorna – kastraterna – tappade i popularitet och försvann till slut helt. De sista kompositörerna som skrev roller för kastrater var Rossini och Meyerbeer.¹⁰ I kastraternas ställe blev tenorerna de nya manliga stjärnorna, men de hamnade ändå i skuggan av de kvinnliga sångarna, för vilkas smidiga och flexibla röster kompositörerna började skriva avancerad koloratur. Vidare började det ställas större krav på att sångarna också skulle agera trovärdigt; att ställa sig längst fram på scenen och stillastående sjunga sin aria var inte längre tillräckligt. Dessutom växte orkestrarna, framförallt blåssektionerna, och recitativet, där sångarna tidigare bara hade ackompanjerats av en cembalo, försvann mer och mer och ersattes av partier med orkesterackompanjemang. Detta ställde nya sångtekniska krav på sångarna.¹¹ Offentliga konserter blev allt populärare hos den växande medelklassen och detta bidrog till större efterfrågan på sångare och musiker, vilket gjorde att musikkonservatorierna växte och blev fler.¹²

2.2 Vad är *Bel canto*?

Termen *bel canto* kan härledas ända tillbaka till den venetianska operan under 1600-talets andra hälft, där idealet på modet kallades just *bel canto*: ”smooth, mainly diatonic lines and easy rhythm gratifying to the singer”.¹³ Rodolfo Celletti skriver i *A history of Bel canto* att för att definiera termen *bel canto*, så måste man förstå tiden då den uppkom – barocken. Under barocken hade konsten som mål att genom fantasin skapa en vackrare och mer praktfull värld än den vardagliga.¹⁴ *Bel canto* betyder ”vacker sång”, vilket passar in på mycket musik, men termen förknippas numera framförallt med kompositörerna Rossini, Bellini och Donizetti, som verkade under 1800-talets första hälft.¹⁵ *Musikordboken* beskriver *bel canto* som ”beteckning för den traditionella italienska sångkonsten med huvudvikt på skön, jämn och fri tonbildning och teknisk virtuositet i motsats till ett mer romantiskt, känslöbetonat, på nyanserad texttolkning inställt sångsätt.”¹⁶

Celletti sammanfattar de viktigaste musikaliska byggstenarna som alla *bel canto*-sångare måste behärska: 1) *Messa di voce*, dvs. att kunna gå gradvis från pianissimo till fortissimo och tillbaka på samma ton, 2) Legato och portamento, 3) Frasering, 4) Nyansering och 5) Ornamentering.¹⁷

¹⁰ Richard Somerset-Ward, *The history of Opera* (New York 1998), s. 98

¹¹ Richard Somerset-Ward, *The history of Opera*, s. 99

¹² Martha Elliot, *Singing in style*, s. 127

¹³ Donald J. Grout/Claude V. Palisca, *A History of Western music* (New York 2000), 6:e uppl., s. 278

¹⁴ Rodolfo Celletti, *A history of Bel canto* (Oxford 1991), s. 1

¹⁵ Richard Somerset-Ward, *The history of Opera*, s. 92

¹⁶ ”Bel canto”, *Musikordboken* (Stockholm 1975), 3:e uppl., s. 27

¹⁷ Rodolfo Celletti, *A history of Bel canto*, s. 171-72

2.2.1 Ornamentering

I slutet av 1700-talet och början av 1800-talet blev det allt vanligare att kompositörer skrev ut ornament i noterna, samtidigt som de uppmuntrade sångarna att lägga till sina egna. Ornamenten skulle alltid vara passande för sångens text och dramatiska kontext. En del sångare ska ha improviserat fram ornament i stunden, medan andra skrev ner allt i förväg.¹⁸ Om ett motiv återkom många gånger, som till exempel i ett rondo eller en strofisk aria, så skulle ornamenten följa en ökande progression. Med det menas att motivet skulle framföras enkelt och utan ornament första gången, därefter kunde sångaren lägga till en liten melodisk variation, tredje gången mer utvecklad koloratur och så vidare.¹⁹ Även variation i dynamik och tempi var viktigt, framförallt att kunna sjunga *rubato*. Det innebär att sångaren snabbar på eller saktar ner tempot under en fras, men ändå hamnar ”i tid” med pianot eller orkestern i slutet av frasen.²⁰

2.3 Garcia-skolan

Manuel Garcia d.ä. (1775-1832) var en spansk operasångare, sånglärare, tonsättare och impresario, som framförallt verkade i Paris. Han undervisade bland annat sina tre barn, som alla blev framstående sångare: Manuel Garcia d.y. (1805-1906), Pauline Viardot-Garcia och Maria Malibran.²¹ Manuel Garcia d.y. valde dock att enbart ägna sig åt sångundervisning efter hemkomsten från familjen Garcias USA-turné 1825-26. Han såg det som sin uppgift att föra sin fars sångteknik vidare till kommande generationer:

”As the son of an artist and generally admired singer, whom the merited reputation of many of his pupils recommend as a master, I have collected his instructions, the fruits of long experience and of the most cultivated musical taste.”²²

Manuel Garcia d.y. kom att verka vid Musikkonservatoriet i Paris och Royal Academy of Music i London. Omkring 1855 uppfann han laryngoskopet, med vilket han kunde titta på sina egna stämband.²³ Manuel Garcia d.y. hade flera elever som förde vidare hans skola, däribland Mathilde Marchesi (1821-1913), som bl.a. undervisade Nellie Melba och Emma Calve, och den svenske sångpedagogen Julius Günther.²⁴

James Stark skriver i förordet till *Bel canto: A history of vocal pedagogy* att Manuel Garcia d.y. kan ses som en vattendelare mellan tradition och vetenskap i sångpedagogikens historia. Hans publikationer är både en nyckel till ”den gamla italienska skolan” och en språngbräda till modern röstvetenskap.²⁵ I avhandlingen ”*Vad månnde blifva af dessa barnen?*” av Juvas Marianne Liljas framgår det att Jussi Björlings far David Björbling mycket väl kan ha inspirerats av Garcia-familjen. I likhet med Manuel Garcia d.ä. undervisade David Björbling själv sina fyra söner redan när de var små barn.²⁶ Till skillnad från Garcia d.ä. skolade dock David Björbling sina barn utan att de drog på sig röstproblem. Garcia d.y. ska ha avbrutit sin sångarkarriär tidigt på grund av röstproblem, liksom hans syster Pauline Viardot-Garcia

¹⁸ Martha Elliot, *Singing in style*, s. 143

¹⁹ Rodolfo Celletti, *A history of bel canto*, s. 173

²⁰ Ibid

²¹ Gösta Percy/Stefan Johansson, ”Garcia”, *Sohlmans musiklexikon*, bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s.70

²² Manuel Garcia d.y., *Garcia's complete school of singing* (London 18??), s. iii

²³ Sohlmans ”Garcia”, bd 3, 2:a uppl.

²⁴ Gösta Percy/Stefan Johansson, ”Marchesi”, *Sohlmans musiklexikon*, bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 445-46

²⁵ James Stark, *Bel canto*, s. xi

²⁶ Juvas Marianne Liljas, ”*Vad månnde blifva af dessa barnen?*” (Stockholm 2007), s. 425-26

senare gjorde.²⁷ Dessutom kom barnen Garcia i högre grad att ägna sig åt sångundervisning, på grund av de avbrutna sångarkarriärerna, medan barnen Björling framförallt ägnade sig åt sitt eget sjungande.²⁸ Juvas Marianne Liljas gör också iakttagelsen att varken Garcia d.ä. eller Björling såg sina barn som några underbarn, men de arbetade målinriktat och beslutsamt, och framförallt visste de hur de skulle göra för att utbilda sina barn till operasångare.²⁹

2.4 Lamperti-skolan

Francesco Lamperti (1811-1892) studerade vid musikkonservatoriet i Milano, där han senare blev lärare. Han följde äldre, italienska förebilder inom sångteknik och bland hans elever fanns Emma Albani, Salvatore Marchesi (Mathilde Marchesis man) och Signe Hebbe. Han undervisade också sin son Giovanni Battista Lamperti (1839-1910), som förde vidare tekniken han lärt sig till elever över hela Europa.³⁰ Juvas Marianne Liljas drar en parallell mellan Manuel Garcias syster Pauline, som själv menade att hon framförallt lärde sig om sångteknik när hon ackompanjerade sin fars lektioner, och G. B. Lamperti som även han fick ackompanjera från tidig ålder, när hans far undervisade.³¹

2.5 Nutida forskning kring register

Som beskrivs längre fram i denna studie, i kapitel 4, var indelningen av rösten i register något som sångpedagoger under 1800-talet hade mycket olika teorier kring. Fortfarande idag är röstens register ett ämne där många sångpedagoger och röstforskare är oense. Johan Sundberg beskriver register som ”röstkvalitet som speglar olika vibrations sätt hos stämbanden” och det ska inte blandas ihop med tonhöjdsområde. Register påverkas i stort sett inte av artikulationen. Vidare skriver han att ”Ett register betecknar en serie angränsande toner på skalan som har likartad röstklang och uppkommer med samma slags stämbandsvibrationsmönster.”³² Daniel Zangger-Borch har en liknande förklaring: ”Röstregister är en benämning på toner som har samma typ av klang och liknande vibrationsmönster.” Han delar in rösten i två register, både för män och kvinnor, och kallar dem för bröstregister och falsettregister. Övergångsomfånget ligger kring c1-f1 för både män och kvinnor. Den hörbara skillnaden mellan registren beror enligt Zangger-Borch på aktiviteten i stämbandsmuskeln (vokalismuskeln). När den dras samman vibrerar stämbanden med större massa. Stämbandsmassan avgörs av stämbandens längd och tjocklek och skillnaden mellan registren blir därför större och mer hörbar ju längre och tjockare stämband en person har. Därför är det lättare att höra skillnad på registren hos män, som har tjockare och längre stämband än kvinnor.³³ En teori som bygger på Garcia-skolans, och som fick flera efterföljare under 1900-talet, är teorin om fem register. Den introducerades av röstforskaren Emma Seiler 1872 och enligt henne består rösten av nedre och övre bröstregistren, nedre och övre falsettregistren och huvudregistret. Detta gäller både för män och för kvinnor. Hon utgår från hur stor del av stämbanden som sluts och ifall struphuvudet (larynx) vibrerar eller inte.³⁴ James Stark menar att det finns två typer av register: de två fysiska som delas av en skarv och de akustiska som uppkommer genom olika resonansfenomen i rösten.³⁵

²⁷ Juvas Marianne Liljas, “Vad mån de blifva af dessa barnen?”, s. 431

²⁸ Juvas Marianne Liljas, “Vad mån de blifva av dessa barnen?”, s. 432

²⁹ Ibid

³⁰ Gösta Percy/Stefan Johansson, “Lamperti”, *Sohlmans musiklexikon*, bd 4, 2:a uppl., s. 248

³¹ Juvas Marianne Liljas, “Vad mån de blifva af dessa barnen?”, s. 427

³² Johan Sundberg, *Röstlära – fakta om rösten i tal och sång*, 3:e uppl. (Stockholm 2001), s. 284

³³ Daniel Zangger-Borch, *Stora sångguiden* (2005), s. 43

³⁴ James Stark, *Bel canto*, s. 78

³⁵ James Stark, *Bel canto*, s. 81-82

2.6 Vibrato

James Stark skriver i *Bel canto: A history of vocal pedagogy* att sångpedagoger som Caccini (1600-talet), Tosi och Mancini (1700-talet) inte nämner vibrato överhuvudtaget, vilket kan tolkas som att vibrato inte användes alls i skolad sång, eller tvärtom sågs som något naturligt som därför inte behövde kommenteras. Vilket av påståendena som stämmer är enligt Stark svårt att avgöra på grund av otillräckliga beskrivningar.³⁶ Enligt Johan Sundberg finns det olika typer av vibrato.³⁷ I klassisk sång idag motsvaras vibratot av regelbundna variationer av fonationsfrekvensen. Denna regelbundenhet ökar ju skickligare sångaren blir. Vibratots omfång brukar bli större ju mer fonationsstyrkan, dvs. röstvolymen, ökar.³⁸ Enligt Sundberg är det svårt att ge en heltäckande bild av hur vibrato uppstår. Dock har tester visat att musklerna i struphuvudet (larynx) ofta pulserar i takt med vibratofrekvensen, samt att det subglottiska trycket ökar.³⁹ En ton sjungen med vibrato konsumerar mer luft än en ton som sjungs ”rakt”, vilket visar att också luftflödet är större när man sjunger med vibrato än när man sjunger utan.⁴⁰ Ett ojämnt vibrato upplevs ofta av lyssnaren som ”fult” och kan även ske i samband med låg intonation.⁴¹

³⁶ James Stark, *Bel canto*, s. 122-23

³⁷ Johan Sundberg, *Röstlära*, s. 210

³⁸ Johan Sundberg, *Röstlära*, s. 210-11

³⁹ Johan Sundberg, *Röstlära*, s. 213 ff

⁴⁰ Johan Sundberg, *Röstlära*, s. 218

⁴¹ Johan Sundberg, *Röstlära*, s. 264

3. Teoretisk grund och metod

Det här kapitlet inleds med en beskrivning av Ludwig Wittgenstein och hans teorier om språkspel, ett centralt begrepp i hans senare filosofi, framförallt i *Filosofiska undersökningar* (*Philosophical investigations*) som utkom 1953.⁴² Därefter följer ett avsnitt om hur källmaterial och litteratur har valts ut till studien och varför. Sedan beskrivs den valda analysmetoden, källkritisk analys, och avslutningsvis ett avsnitt om hur studien har genomförts och hur analysprocessen har gått till.

I användandet av historiska källor är språket en av de faktorer som kan ställa till problem för forskaren. Vissa begrepp kan under årens lopp ha fått en annan betydelse än vad de hade när källmaterialet skrevs. En del begrepp kan också användas i olika sammanhang av författare som verkade under samma tid på grund av regionala skillnader och traditioner, eller ett av författaren medvetet val. En annan aspekt är att teorierna om språkspel kan appliceras på kommunikationen mellan lärare och elev.

3.1 Wittgenstein och teorin om "språkspel"

Ludwig Wittgenstein kom från en kulturell och intellektuell familj i Wien. Han utbildade sig först till ingenjör, men kom efterhand att intressera sig mer för teori och matematik än för teknik.⁴³ Hans första publikation var *Tractatus*, färdigställd 1919 i ett fångläger i Italien. I denna försöker han skilja mellan vad som kan sägas och vad som inte kan sägas. Han ställer upp tre olika typer av satser: 1) logiska och matematiska satser, "tautologier", som är sanna oberoende av verkligheten, 2) erfarenhetssatser, som står för något som är möjligt, antingen det är sant eller falskt och 3) motsägelser, som aldrig kan vara sanna och som är motsatsen till tautologier. Språkets logiska struktur framstår som en sorts bild av verklighetens struktur, när satserna är välformulerade och sanna.⁴⁴ *Tractatus* väckte stort intresse hos framförallt logiska empirister, som tog fasta på de delar som handlar om logik och vad som gör språket meningsfullt.⁴⁵

I början av 1930-talet började Wittgenstein ta avstånd från en del av tankarna i *Tractatus*, som idén om ett konstruerat, logiskt perfekt språk och teorierna om mening och nonsens. Istället studerade han språket i dess olika funktioner och praktiska användningar: som kalkyl, som verktyg, som handling.⁴⁶ I hans andra stora publikation, *Philosophical investigations*, introducerar han termen "språkspel" i olika sammanhang. Han resonerar kring att ord och uttryck får mening genom den roll de spelar i olika språkspel.⁴⁷ Wittgenstein pekar på likheten mellan att använda ett språk och att spela ett spel, och menar att de handlande i båda fallen följer bestämda regler som är gemensamma för dem och som föreskriver vad man kan göra och när. För att kunna delta i ett spel måste man inte bara kunna reglerna, utan också förstå meningen med dem.⁴⁸ Vidare menar han att det enda som krävs för förståelsen av ett uttryck är att man kan använda det korrekt i olika situationer, dvs. att man har tränats i en bestämd praxis.⁴⁹ "Does it matter which we say, as long as we avoid misunderstandings in any particular case?"⁵⁰ skriver han angående i vilka element man kan dela in en mening. Det

⁴² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations* (Oxford 2009)

⁴³ Gunnar Fredriksson, *20 filosofer* (Stockholm 1994, 5:e tryckningen 1997), s. 225f

⁴⁴ Gunnar Fredriksson, *20 filosofer*, s. 227-28

⁴⁵ Gunnar Fredriksson, *20 filosofer*, s. 229

⁴⁶ Gunnar Fredriksson, *20 filosofer*, s. 231

⁴⁷ Gunnar Fredriksson, *20 filosofer*, s. 233

⁴⁸ "Språkspel", *Filosoflexikonet* (Stockholm 1988), s. 521

⁴⁹ Jan Riis Flor, "Den senare Wittgenstein – Språk och livsform", *Vår tids filosofer* (Stockholm 1987), s. 573

⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, s. 28

spelar ingen roll vilken typ av element man väljer (bokstäver, typ av bokstäver, eller större element), så länge det inte blir några missförstånd.⁵¹

I paragraf 31 i *Philosophical investigations* ger Wittgenstein ett exempel med schackspel. Om en person visar en annan person kungen och säger "Det här är kungen", så kommer det att uppfattas olika beroende på den andra personens förkunskaper. Till att börja med kan personen (a) ha lärt sig schack rent teoretiskt, utan att någonsin ha sett en schackpjäs. Vidare kan personen (b) ha lärt sig genom att studera andra som spelar, men han har aldrig lärt sig formulera reglerna. Till sist kan personen (c) ha kunskap om andra brädspel och därför ha förförståelse om själva idén med en spelpjäs, utan att kunna spela just schack.⁵² Baker och Hacker drar av detta slutsatsen att vad någon faktiskt måste veta, för att kunna förstå, är väldigt flytande. T.ex. skulle personen i (b) till skillnad från den i (a) aldrig blanda ihop kungen och drottningen, men man kan också se det som att han egentligen inte vet att det finns en kung och drottning, eftersom han aldrig har lärt sig reglerna.⁵³ "It only makes sense for someone to ask what something is called if he already knows how to make use of the name."⁵⁴ Baker och Hacker skriver att man kan se det som att "betydelsen" av en schackpjäs är reglerna som bestämmer dess möjliga förflyttningar. Precis som reglerna i schack, har språkets regler egentligen ingen förankring i verkligheten. Reglerna går att ändra på, men då förändras spelets respektive ordens innebörd.⁵⁵

Ovanstående exempel med schackspelet går att överföra till sångundervisning. Personen i exempel (a) skulle då vara en, i och för sig inte så ofta förekommande, elev som enbart har läst om sång och sångteknik, utan att ha lärt sig att sjunga. Personen har så att säga inga praktiska kunskaper om sång utan enbart teoretiska. Personen i exempel (b) skulle vara den betydligt oftare förekommande eleven, som har lyssnat på andra sångare och lärt sig sjunga utan några tekniska kunskaper eller instruktioner från en lärare. Dessa kallas ibland för natursångare. Exempel (c) är svårare att översätta till sångundervisning. En vid tolkning kan vara att det är alla som kan prata och därmed känner till hur man använder rösten. Detta skulle innebära större delen av jordens befolkning. En något snävare variant är att det skulle vara alla som kan spela ett instrument eller har andra musikaliska kunskaper, såsom notläsning och harmonilära, men aldrig har lärt sig att sjunga, åtminstone inte av en lärare.

3.2 Val av litteratur

Källmaterialet och litteraturen till denna studie har framförallt hämtats från Statens musikbibliotek (SMB). Sökord som användes i deras databas var exempelvis "bel canto", "sångpedagogik", "sångteknik", "Garcia" och "Lamperti", för att hitta litteratur både av och om de valda sångskolorna, samt litteratur om sångteknik och -pedagogik. Av Manuel Garcia d.y. finns ett flertal publikationer i engelsk översättning på SMB, och där finns även *Bel canto: A theoretical and practical vocal method* av Mathilde Marchesi.⁵⁶ Däremot finns det bara en bok från Lamperti-skolan, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*⁵⁷ av dennes elev William Earl Brown. Francesco Lampertis *A Treatise on the Art of Singing*⁵⁸ finns istället att ladda ner i engelsk översättning från <http://imslp.org/> och Giovanni Battista Lampertis *The*

⁵¹ G. P. Baker/P.M.S. Hacker, *Wittgenstein – Understanding and meaning Part II* (Oxford 2005), s. 125

⁵² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, s. 18-19

⁵³ G. P. Baker/P.M.S. Hacker, *Wittgenstein – Understanding and meaning Part II*, s. 105-6

⁵⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, s. 19

⁵⁵ G. P. Baker/P.M.S. Hacker, *Wittgenstein – Understanding and meaning Part I* (Oxford 2005), s. 47

⁵⁶ Mathilde Marchesi, *Bel canto: A theoretical and practical vocal method* (New York 1970)

⁵⁷ William E. Brown, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti* (New York 1957)

⁵⁸ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing* (London 1877)

*Technics of Bel canto*⁵⁹ finns att köpa på www.amazon.com. För att kunna göra jämförelser mellan Garcia- och Lamperti-skolorna har det varit av vikt för studien att ha tillgång till källmaterial skrivet av olika representanter för de båda skolorna. Den övriga litteraturen är främst vetenskaplig litteratur som behandlar de två skolorna och genren *bel canto*, för att i studien kunna jämföra vilka resultat olika röstforskare och sångpedagoger har kommit fram till. Biografier om olika sångare, samt liknande historiska beskrivningar av 1800-talets musikliv valdes bort, förutom i de fall då de även behandlar sångteknik- och pedagogik, som exempelvis Inga Lewenhaupts och Juvas Marianne Liljas respektive avhandlingar och Signe Hebbe⁶⁰ och familjen Björbling⁶¹.

3.3 Analysmetod

Klas Åmark skriver i *Metodövningar i historia 1*⁶² att källkritik är något av den karaktäristiska metoden inom historieämnet, eftersom historisk forskning förutsätter tillgång till källmaterial. Detta källmaterial kan historikern normalt inte producera själv, till skillnad från exempelvis sociologen. Den första reaktionen på ett källmaterial bör enligt Åmark vara att alla ljuger på något sätt och att det gäller att ta reda på hur. Med lögn menas då inte bara att en person säger sådant som inte är sant, utan han/hon kan också genom urvalet av fakta lägga sin beskrivning till rätta, i ett eller annat syfte.⁶³

Källmaterialets innehåll kan delas in i två aspekter: *kvarleveaspekten* och *den berättande aspekten*. De flesta källor innehåller båda dessa aspekter. Till exempel är en dagbok både en kvarleva av själva dagboksskrivandet och dagboksförfattarens berättelse om olika händelser i hans/hennes liv.⁶⁴ Kvarleveaspekten är ett direkt och omedelbart resultat av en historisk process eller händelse⁶⁵, vilket innebär att vi idag kan läsa precis samma sak i en bok av Manuel Garcia d.y., som en läsare för hundra år sedan gjorde. De iakttagelser vi kan göra utifrån kvarleveaspekten är alltid säkra, medan de vi kan göra utifrån den berättande aspekten är mer osäkra.⁶⁶ Vad gäller källmaterialet i denna studie så innehåller det båda aspekterna. Dels är det en kvarleva från att pedagoger under 1800-talet skrev ner sina tankar och teorier om sångteknik och -pedagogik, dels berättar det om hur de tyckte att sångelever skulle undervisas.

På liknande sätt delar John Tosh i *Historisk teori och metod*⁶⁷ in studiet av källmaterial i *extern* och *intern* kritik. Den externa kritiken går ut på att fastställa källmaterialets äkthet,⁶⁸ medan den interna kritiken handlar om att tolka och förstå innehållet. ”Vi måste vara på vår vakt mot att tolka in moderna betydelser i det förflutna”, skriver Tosh.⁶⁹ Det som framförallt påverkar en källas tillförlitlighet är författarens avsikter och förutfattade meningar.⁷⁰ Avsikten i fallet med att publicera ”sin” pedagogik i skrift kan exempelvis vara att en sångpedagog tycker att hans/hennes sångteknik är den otvivelaktigt bästa och vill att den ska bevaras till eftervärlden, vilket gör källmaterialet mycket subjektivt. Vidare har också varje pedagog sitt

⁵⁹ Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto* (New York 1905)

⁶⁰ Inga Lewenhaupt, *Signe Hebbe (1837-1925): Skådespelerska, operasångerska, pedagog* (Stockholm 1988)

⁶¹ Juvas Marianne Liljas, ”Vad månne blifva av dessa barnen?”

⁶² Klas Åmark, ”Historisk teori, förklaringar och källkritik”, *Metodövningar i historia 1* (Lund 1993)

⁶³ Klas Åmark, ”Historisk teori, förklaringar och källkritik”, *Metodövningar i historia 1*, s. 31-32

⁶⁴ Klas Åmark, ”Historisk teori, förklaringar och källkritik”, *Metodövningar i historia 1*, s. 32

⁶⁵ Ibid

⁶⁶ Klas Åmark, ”Historisk teori, förklaringar och källkritik”, *Metodövningar i historia 1*, s. 33

⁶⁷ John Tosh, *Historisk teori och metod* (Lund 2011)

⁶⁸ John Tosh, *Historisk teori och metod*, s. 136

⁶⁹ John Tosh, *Historisk teori och metod*, s. 138-39

⁷⁰ John Tosh, *Historisk teori och metod*, s. 140

röstideal och sin bild av hur en skolad röst ska låta när utbildningen är färdig, vilket gör att det eftersträvade resultatet påverkar tekniken på ett ytterst subjektivt sätt.

Ett av problemen i den här uppsatsen är den språkliga förståelsen. Garcia och Lamperti skrev sina texter under en tid när forskning om rösten och röstapparaten var något helt nytt, medan vi som läser deras texter idag har en mängd litteratur om röstforskning att fördjupa oss i. Vi har med andra ord helt andra referensramar. Vidare fanns under 1800-talet inte samma standardisering av begrepp, som finns inom den klassiska sångtekniken idag. Vad menade Garcia och Lamperti egentligen med begrepp som vibrato, glottisstöt och *appoggio*? Hade orden samma innebörd då, som de har idag? Här fyller den vetenskapliga litteraturen om historiska sångtekniker en viktig funktion, eftersom jag med hjälp av den kan jämföra olika forskares syn på vad som menades med de olika begreppen, med mina egna resonemang. Ett annat problem är att jag bara har tillgång till 1800-talets sociala och kulturella kontext genom samtida skriftliga källor och inspelningar från tidigt 1900-tal; jag kan inte observera någon lektion eller intervjua någon pedagog.

3.4 Analysprocess

Analysen inleddes med en genomgång av det valda källmaterialet, för att se vilka delar som skulle användas och vilka huvudrubriker analysen skulle samlas under. Huvudrubrikerna blev 1) Övning och förkunskaper, 2) Register, 3) Andning och ansats, 4) Klang samt 5) Vibrato. Dessa rubriker innefattar en stor del av den teknik som Garcia- och Lamperti-skolorna lärde ut och det är också dessa delar som bör vara av störst intresse för sångpedagoger idag. Vidare analyserades de delar av det valda källmaterialet som ansågs passa in under någon av de ovan nämnda rubrikerna. Därefter följde en genomgång av vetenskaplig litteratur i ämnet för att få olika forskares kommentarer och perspektiv på Garcia- och Lamperti-skolornas pedagogik och teknik. Avslutningsvis jämfördes analyserna av de två skolornas sångpedagogik- och teknik, för att se vilka likheter och skillnader som finns. Analysen har genomgående inspirerats av Wittgensteins teorier om språkspel, så som de beskrivs under 3.1, framförallt i analysen av hur olika pedagoger använder samma begrepp, och även hur de använder olika begrepp för att beskriva samma sak. Den källkritiska analysmetoden har varit ett underlag för att försöka förstå de bakomliggande faktorerna hos varje pedagog; vad de ville åstadkomma med sin pedagogik och vad de hade för musikaliska ideal och preferenser.

3.5 Konsekvenser av valet av källmaterial och litteratur

En stor del av källmaterialet i denna studie är inte på originalspråk, utan översatt till engelska. Garcia skrev på franska, som jag inte behärskar, varför jag har varit hänvisad till engelska översättningar. Både far och son Lamperti skrev på italienska, som jag behärskar, men de har varit svåra att hitta på originalspråk och jag har därmed varit hänvisad till engelska översättningar även där. Det finns alltid en viss risk att en översättare inte får med originalspråkets alla nyanser i översättningen, eller att synonymer inte blir helt korrekta. Språkliga aspekter som dessa bör läsaren alltid ha i åtanke vid användande av översättningar som källmaterial. En fördel med att ha allt källmaterial på samma språk är dock att det blir lättare att jämföra begrepp och uttryck från de olika pedagogerna, än om källmaterialet skulle vara på olika språk. Som nämnts under 3.3 (Analysmetod), finns det enbart litteratur och inspelningar att tillgå för att förstå 1800-talets kulturella kontext; det går inte att göra några intervjuer eller observationer för att bekräfta teorier och resonemang. Trots detta får studiens resultat betraktas som tillförlitliga, med hänvisning till det stora antalet källor samt de inspelningar som har använts som jämförelse.

4. Resultat

I detta kapitel redovisas resultatet av undersökningen. Först beskrivs vad Garcia- och Lamperti-skolorna skriver om övning och förkunskaper, register, andning och ansats, klang och vibrato. Därefter jämförs de två skolornas tekniker.

4.1 Garcia- skolans pedagogik

4.1.1 Övning och förkunskaper

Enligt Manuel Garcia d.y. (i den följande texten enbart benämnd Garcia) består en sångares utbildning av tre delar: studium av *solfeggi* (vokaliser), något instrument samt sång och harmonilära. Det sistnämnda är av yttersta vikt, för att kunna addera sin egen kunskap till kompositörens och göra variationer utan förberedelse. Vidare framhåller han smidighet i röstens som ett viktigt mål med undervisningen, något som han menar att man bortser från alltför ofta, framförallt i Italien.⁷¹ Eftersom röstens är ett skört instrument bör en ny sångelev inte öva mer än fem minuter åt gången, men gärna upp till fyra gånger per dag. Efterhand kan man slå ihop flera av passen, men den totala tiden bör inte överskrida en halvtimme. Efter ungefär ett halvårs sångstudier kan man öva totalt 4x30 minuter varje dag, men med pauser för återhämtning.⁷² Även Mathilde Marchesi tar upp vikten av att inte öva för länge: "A conscientious professor will never allow the lesson to last longer than half an hour."⁷³ Detta kan jämföras med David Björling som ska ha undervisat sina söner, förvisso alla tre samtidigt, i ungefär en timme åt gången.⁷⁴

Marchesi betonar också att vetenskaplig kunskap är outhärlig för alla professionella sångare, eftersom det hjälper dem att behandla röstinstrumentet på ett naturligt och rationellt sätt och med större säkerhet. Det hjälper dem också som pedagoger, i att träna komplicerade röster och korrigera de fel som elever kan ha tränat in.⁷⁵ Hon tar även upp att alla elever bör ägna viss tid åt att analysera musiken de arbetar med, även övningar, och titta på rytmer, intervall och modulationer. När eleven börjar studera arior ska han/hon fortsätta på samma sätt och också översätta texten och göra sig en bild av karaktären som ska presenteras och situationen han/hon befinner sig i.⁷⁶

4.1.2 Register

Garcia delar in kvinnliga sångare i tre fack: kontraalt, mezzosopraner och sopraner. För samtliga delas röstens in i tre register: bröst-, falsett- och huvudregister. Bröstregistret går upp till e1/fiss1, falsettregistret sträcker sig mellan ciss1 och ciss2 och huvudregistret från d2 och uppåt. Kontraalt sjunger framförallt i bröstregistret, medan sopraner främst sjunger i huvudregistret. Sopraner har ofta ett svagt falsettregister, jämfört med mezzosopraner.⁷⁷ Marchesi delar detta synsätt med Garcia, men hon väljer att kalla falsettregistret för mellanregister. Hon motiverar detta med att ordet "mellan" precist och logiskt beskriver var i röstens register finns och att hon vill undvika förvirringen orsakad av termen "falsett", som endast finns i mäns röster. Hon motsätter sig teorin att kvinnor endast skulle ha två register.⁷⁸

⁷¹ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 1

⁷² Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 3

⁷³ Mathilde Marchesi, *Bel canto: A theoretical and practical vocal method*, s. xv

⁷⁴ Juvas Marianne Liljas, "Vad månne blifva av dessa barnen?", s. 305

⁷⁵ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xiv

⁷⁶ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xvi-xviii

⁷⁷ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 4-5

⁷⁸ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xiv

I *Hints on singing* väljer även Garcia termen ”mellanregister” istället för ”falsettregister”: ”These names are incorrect, but accepted”.⁷⁹ Enligt Garcia har många sånglärare avstått från att träna bröstregistret hos kvinnor. Han menar dock att det är viktigt att detta register tränas upp och egaliserar med falsettregistret.⁸⁰ James Stark menar att Garcias val av begrepp ska förstås som att han förknippade termen falsett med en vek och luftig ton, som ett resultat av att stämbanden inte sluts helt.⁸¹

Manliga sångare delas in i fyra fack: basar, barytoner, tenorer och altar.⁸² Garcia delar in deras tre register på samma sätt som för kvinnoröster. Bröstregistret är det fundamentala registret för alla manliga sångare. Skarven till falsettregistret infaller kring b/h, medan huvudregistret försvinner helt hos många efter målbrottet.⁸³ Varför han väljer att kalla det manliga mellanregistret för falsett, och inte det högsta registret, kan enligt James Stark uppfattas som förvirrande. Stark menar dock att man även här måste betrakta termen ”falsett” i ljuset av att Garcia ansåg det vara den veka, ibland lite luftiga, delen i röstomfångets mitt. Även idag kan kritiker säga om en del sångare att de ”har ett hål i mitten av rösten”.⁸⁴

4.1.3 Andning och ansats

För att kunna andas in fritt bör eleven hålla huvudet rakt, axlarna något tillbakadragna (dock utan att vara spända) och bröstkorgen öppen. Det är viktigt att bröstkorgen förblir öppen och inte faller ihop, eftersom luften i lungorna då kommer pressas ut. Inandningen ska alltid vara ljudlös, för att undvika att störa stämningen i sången, och för att inte orsaka onödig torrhet i röstorganen.⁸⁵ Garcia förespråkar interkostal andning, vilket innebär att endast bröstkorgen vidgas vid inandning, medan magen dras inåt.⁸⁶ Mathilde Marchesi, däremot, menar att det är viktigt att sångarens andning är naturlig och abdominal, vilket innebär att buken och bröstkorgen vidgas när lungorna fylls med luft. Hon avråder starkt kvinnliga sångare från att bära kläder som på något sätt håller in buken och hindrar midjan från att expandera, eftersom detta gör att lungorna inte kan utvidgas fullt.⁸⁷ I en artikel i *Musik och forskning* citerar Sten Högel ett brev från Jenny Lind till O. Byström 1868, där hon skriver att Garcia ibland haft den ”farliga idéen att låta sina elever sjunga i för ”lång anda””. Högel menar att detta kan syfta till experiment med andning som Garcia gjorde, där han ibland kanske gick till ytterligheter.⁸⁸

Garcia skriver vidare att käken ska öppnas rakt nedåt, utan att mungiporna dras ihop eller isär som till ett leende. Tungan ska vara helt avspänd. Efter en långsam inandning ska glottis slutas, för att sedan öppnas plötsligt, som läpparna när man säger bokstaven ”p”, på ett ”a”.⁸⁹ Detta kallar han för en *coup de la glotte*, en teknik som har stött på mycket kritik. Framförallt är det beskrivningen av öppningen av glottis som uttalandet av ett ”p” som kritiker har uppfattat som en glottal ”chock” med en explosion av luft i tonansatsen.⁹⁰ Garcia skriver att glottisstöten är det enda sättet att få en klar ton, men den ska dock inte blandas ihop med

⁷⁹ Manuel Garcia, *Hints on singing*, 2:a uppl. (New York 1894), s. 7

⁸⁰ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 12

⁸¹ James Stark, *Bel canto*, s. 71

⁸² Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 5-6

⁸³ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. x

⁸⁴ James Stark, *Bel canto*, s. 71

⁸⁵ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 8

⁸⁶ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 4

⁸⁷ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xi-xii

⁸⁸ Sten Högel, ”Några få viktiga saker – Jenny Lind og hendes sangstudier hos Manuel Garcia”, *Musik och forskning* (nr. 15 1989/90), s. 52-53

⁸⁹ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 9

⁹⁰ James Stark, *Bel canto*, s. 13

någon typ av hostning (*coup de la poitrine*), vilket resulterar i att en stor mängd luft går förlorad och dessutom gör tonen läckig och osäker i intonationen.⁹¹ I *Hints on singing* försöker Garcia ytterligare förtydliga vad han menar: ”The neat articulation of the glottis that gives a precise and clean start to a sound.” och poängterar senare även lättheten i ansatsen.⁹² Även Marchesi förespråkar att vokalsatser ska ske med en glottisstöt, annars riskerar tonen att bli vek och hes och intonationen osäker.⁹³

Tekniken med *coup de la glotte* delade sångpedagoger och röstforskare i två läger; de som förespråkade Garcias teknik och de som menade att den var skadlig och istället förespråkade lös fonation och helt avslappnad röstapparat.⁹⁴ James Stark menar att kritiken mot *coup de la glotte* kan ha med just ordet *coup* att göra, som ger associationer till en brutal teknik, vilket inte var Garcias intention.⁹⁵ Sten Högel skriver också att termen *coup de la glotte* är illa vald och att tekniken antagligen kan orsaka röstproblem för en sångare som använder den på fel sätt. Han skriver vidare att problematiken kring *coup de la glotte* visar hur vanskligt det är att skriva om sångteknik, framförallt när författaren är en auktoritet på området.⁹⁶ Richard Miller menar att Garcia kan ha försökt beskriva det som inom traditionell italiensk sångteknik kallas för *l’attacco del suono* eller *l’attacco della voce*. Miller beskriver detta som en ansats mindre distinkt än en ansats med glottisstöt, men ändå mer precis än en luftig ”h”-ansats.⁹⁷

4.1.4 Klang

Garcia skriver om två typer av klang, *timbre*: ljus (öppen) och mörk (stängd). Hög position av struphuvudet (larynx) sänker mjuka gommen, och ger därmed en ljus klang, medan låg position av struphuvudet höjer mjuka gommen, och ger därmed en mörk klang.⁹⁸ Han rekommenderar eleven att öva var och en av vokalerna a, e, i och o på en ton och i samma andetag och gå från så ljus (öppen) klang som möjligt till så mörk (stängd) klang som möjligt.⁹⁹ Vidare beskriver Garcia två typer av röstkvalitéer: klar och täckt (*voix sombrée*). I den klara röstkvalitén är rösten fri och bärig, men om man pressar den för högt i bröstregistret blir rösten skarp och gäll.¹⁰⁰ Han beskriver att svalget tenderar att dras ihop, medan struphuvudet höjs och mjuka gommen sänks. För att få en täckt röstkvalité behöver mjuka gommen istället höjas och svalget öppnas.¹⁰¹ Den täckta röstkvalitén gör rösten rund, fyllig och mjuk och den kan användas över alla register. Garcia skriver att distinktionen mellan vad som är register och vad som är röstkvalité aldrig tidigare har etablerats och heller inte analyserats.¹⁰² James Stark menar att även om Garcia inte använde termen *chiaroscuro* för att beskriva den klangfärg han eftersträvade, så stämmer hans beskrivningar in på definitionen av *chiaroscuro*, såsom den används av t.ex. G.B. Lamperti.¹⁰³ Detta begrepp fanns redan under 1700-talet och användes t.ex. av sångpedagogen Giambattista Mancini för att beskriva sångröstens ideala klangfärg.¹⁰⁴

⁹¹ Manuel Garcia, *Garcia’s complete school of singing*, s. 10

⁹² Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 13-14

⁹³ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xii

⁹⁴ James Stark, *Bel canto*, s. 18

⁹⁵ James Stark, *Bel canto*, s. 14

⁹⁶ Sten Högel, ”Några få viktiga saker”, *Musik och forskning*, s. 54-55

⁹⁷ Richard Miller, *National schools of singing*, s. 5-6

⁹⁸ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 11

⁹⁹ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 12

¹⁰⁰ Manuel Garcia, *Garcia’s complete school of singing*, s. 7

¹⁰¹ Manuel Garcia, *Garcia’s complete school of singing*, s. xiii

¹⁰² Manuel Garcia, *Garcia’s complete school of singing*, s. 7

¹⁰³ James Stark, *Bel canto*, s. 40

¹⁰⁴ James Stark, *Bel canto*, s. 33

4.1.5 Vibrato

Martha Elliott menar att användningen av vibrato var betydligt mer kontrollerad kring mitten av 1800-talet, än idag. Hon påpekar dock att terminologin för att beskriva vibrato var ganska förvirrad under den här tiden och därmed svår för oss att tolka.¹⁰⁵ Elliotts teori är att det allmänna idealet var ett litet, kontrollerat vibrato.¹⁰⁶ Även James Stark skriver att förklaringarna kring vibrato är ganska vaga i historisk litteratur, men att det är tydligt att det fanns väldigt skilda åsikter om huruvida vibrato är bra eller dåligt.¹⁰⁷ Garcia skriver att ljudet ska vara stadigt och kontinuerligt, fritt från all form av darrning eller skälkning.¹⁰⁸ Vidare beskriver han scenen i Romeo och Julia, när Romeo kommer för att ta farväl av den döda Julia: ”Exaltation and tenderness must be carried to their outmost limit, and yet, however extreme, do not justify the use of trembling tones.”¹⁰⁹ James Stark menar att det är svårt att få ihop Garcias motstånd mot vibrato, med att han förespråkar full stämbandsslutning, lågt struphuvud och ökat subglottiskt tryck, eftersom detta muskelarbete tenderar att resultera i vibrato. Kanske föredrog han verkligen en rak ton, eller så beskriver han överdrivet vibrerande och kommenterade inte det han ansåg vara ett normalt vibrato.¹¹⁰ Noterbart är att Mathilde Marchesi i stort sett inte nämner vibrato, mer än att hon skriver att ett jämnt lufttryck resulterar i en jämn vibration i glottis vilket ”maintains equality of sound throughout its entire duration.”¹¹¹

4.2 Lamperti- skolans pedagogik

4.2.1 Övning och förkunskaper

G.B. Lamperti rekommenderar att övning sker ”with moderation” och med många pauser för återhämtning. Han avråder helt från att sjunga under infektioner. Män kan börja sin sångträning när målbrottet är helt avklarat, kring 20 års ålder, och kvinnor kring 17 års ålder. Eleven bör kunna grundläggande musikteori och gärna kunna spela piano även om detta inte är ett måste. Träning i pianospel får aldrig överbelasta eleven.¹¹² F. Lamperti skriver att eleven också bör ha ett bra gehör.¹¹³ Han poängterar även att valet av lärare är av mycket stor betydelse för vilka resultat en elev kan prestera. ”It is a false idea to consider that any teacher is good enough for a beginner.”¹¹⁴ G.B. Lamperti tar upp något som han kallar för ”artistic taste”, till vilket han räknar känsla för dynamik, tempo och frasering, som en viktig egenskap. Vidare är det enligt honom viktigt att eleven förstår vad texten handlar om, för att kunna interpretera sången.¹¹⁵

4.2.2 Register

G.B. Lamperti delar in kvinnorrösten i tre register: bröst-, mellan- och huvudregister.¹¹⁶ Även F. Lamperti gör denna indelning.¹¹⁷ Registerbytena placeras de på samma ställen som Garcia (se 4.1.2 Register). Sopraner ska alltid börja träna i mellanregistret och därifrån expandera

¹⁰⁵ Martha Elliot, *Singing in style*, s. 137-38

¹⁰⁶ Ibid

¹⁰⁷ James Stark, *Bel canto*, s. xxiv

¹⁰⁸ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 49

¹⁰⁹ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 71

¹¹⁰ James Stark, *Bel canto*, s. 134

¹¹¹ Mathilde Marchesi, *Bel canto*, s. xii

¹¹² Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 35-36

¹¹³ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 5

¹¹⁴ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 14

¹¹⁵ Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 31-32

¹¹⁶ Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 10

¹¹⁷ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 5

omfånget uppåt och nedåt, medan mezzosopraner och altar ska börja i bröstregistret. Detta får dock inte pressas upp för högt, eftersom det kan göra att huvudregistret tappar sin fyllighet och bärighet. G.B. Lamperti menar att mellanregistret ofta är veckt hos mezzosopraner och altar. Han betonar vikten av att aldrig tvinga en röst att göra något som den egentligen inte klarar av.¹¹⁸

F. Lamperti delar in mansrösten i två register: bröst- och mixregister. Dessa två överlappar varandra mellan a och f1.¹¹⁹ Enligt G.B. Lamperti, däremot, har män fyra register: bröst-, mellan- och huvudregister (falsett), samt ett som han kallar ”the mixed voice”. Detta register används framförallt vid svagare nyanser och han beskriver det som en blandning av huvud- och bröstresonans. Skarven mellan bröst- och mellanregister varierar från e till g beroende på rösttyp och skarven till huvudregistret från b till e1, också beroende på rösttyp. ”The mixed voice” behövs för att egalisera mellan- och huvudregistren.¹²⁰

4.2.3 Andning och ansats

Vad gäller röstens anatomi hänvisar F. Lamperti i *A Treatise on the Art of Singing* till professor L. Mandl, som förespråkar abdominal andning, dvs. det som också kallas djup andning.¹²¹ F. Lamperti har tagit med ett stycke där Mandl förklarar att missuppfattningen att ”clavicular breathing”, på svenska kallat bröstandning eller ytlig andning, är naturligt för kvinnor, grundar sig i bruket av korsett, vilken hindrar diafragman från att vidgas vid inandning.¹²² Ytlig andning karaktäriseras av att nyckelbenen (clavicula) och axlarna höjs.¹²³ Även G.B. Lamperti hänvisar till Mandl i *The Technics of Bel canto* och poängterar att det är viktigt att det inte finns något som hindrar buken och bröstkorgen från att expandera, t.ex. åtsittande kläder.¹²⁴ Eleven ska stå med höger fot något framför den andra och titta rakt fram utan att luta huvudet vare sig bakåt eller framåt. Axlarna ska vara något bakåtdragna, men avspända, för att ge fritt utrymme åt bröstkorgen, som dock inte får höjas uppåt vid inandning. Till en början ska eleven endast andas in genom munnen och träna att göra detta ljudlöst.¹²⁵ Enligt F. Lamperti ska eleven hålla munnen i ett leende, så att övre tandraden precis syns: ”...the sound, striking on a hard surface, may vibrate with greater intensity, and thus give a ring and brilliancy to the voice.”¹²⁶

F. Lamperti menar att *appoggio* (=stöd, appoggiarsi = luta sig) är det allra viktigaste för en sångare. Den som inte behärskar *appoggio*-tekniken kommer aldrig att kunna bli en stor sångare.¹²⁷ Han skriver:

“By singing *appoggiata*, is meant that all notes, from the lowest to the highest, are produced by a column of air over which the singer has perfect command, by holding back the breath, and not permitting more air than is absolutely necessary for the formation of the note to escape from the lungs.”¹²⁸

¹¹⁸ Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 22-24

¹¹⁹ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 5

¹²⁰ G. B. Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 25-29

¹²¹ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 20

¹²² Ibid

¹²³ Richard Miller, *The National schools of singing*, s. 19

¹²⁴ G.B. Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 5-7

¹²⁵ G. B Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 7

¹²⁶ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 6

¹²⁷ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 10

¹²⁹ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 18

Richard Miller beskriver appoggio som ett system som både innefattar stöd (*support*) och resonans. Appoggio-tekniken kännetecknas rent visuellt av att sångaren behåller en hög bröstorgel genom hela andningscykeln, för att undvika att revbenen sjunker ihop. Han skriver vidare att en korrekt appoggio-teknik ska kännas som att muskelarbetet hela tiden befinner sig i balans.¹²⁹ Den svenska operasångerskan Signe Hebbe tog lektioner för Francesco Lamperti 1869.¹³⁰ Hon sammanfattade det som han tyckte var viktigt till: exakt tonansats, djupandning, tydligt textuttal, kraftig artikulation, legato och stödet – *L'appoggio*.¹³¹ I Signe Hebbes egen undervisning blev djupandningen grundläggande och hon citerade gärna F. Lamperti att en artists karriär berodde helt och hållet på detta.¹³² Enligt G.B. Lamperti är det viktigt att lufttrycket ökar i jämn takt när tonhöjden stiger, eftersom tonen annars blir ostadig. ”Breath-control is the foundation of all vocal study”, skriver han och menar att all typ av sångstudier därför måste börja med andningsövningar.¹³³ F. Lamperti skriver att tonansatsen ska ske med ”greatest possible clearness” och ”pure and correct intonation”.¹³⁴ Senare skriver han att tonen ska produceras ”clearly and with a shock of the *Glottis*. By this means the pupil will acquire the power of taking the exact note without sliding up to it.”¹³⁵ G.B. Lamperti rekommenderar att de första sångövningarna görs på ett ”la”, där ”a” uttalas som det i ”father” och han avråder starkt från ”the stroke of the glottis” som han menar förstör rösten.¹³⁶

4.2.4 Klang

F. Lamperti nämner två olika röstkvaliteter: öppen och stängd, av vilka han föredrar den öppna. Elever bör till att börja med öva på ett brett italienskt ”a”, eftersom han anser att det är lättast att hitta ett öppet svalg med det vokalljudet. Ljudet ska formas ”in the bottom of the throat”¹³⁷, vilket enligt James Stark kan betyda lågt struphuvud.¹³⁸ F. Lamperti varnar eleven för att blanda ihop *timbro aperto* med att sjunga tonen *bianco* (vit) eller *sguaiato* (rå).¹³⁹ Stark tolkar, med hänvisning även till andra skrifter av F. Lamperti, *bianco* som att tonen är luftig. Kombinationen av ljus och mörk klang (”aperto” och samtidigt ”in the bottom of the throat”) menar Stark indikerar klangidealet *chiaroscuro*, även om F. Lamperti inte använder den termen.

G.B. Lamperti skriver att struphuvudet (larynx) inte får höjas onaturligt högt när tonhöjden stiger och att svalget hela tiden ska hållas öppet (”open throat”). Tonen ska vara stadig, fri och välljudande som den från en violin eller en cello.¹⁴⁰ William Earl Brown skriver att enligt G.B. Lamperti är alla toner ”closed” eller ”open” och det är omöjligt att återgå till ”closed quality” om tonen har blivit för ”white”. ”To bring word and tone to the lips, without losing the darker resonance is an absolute necessity.”¹⁴¹ Vidare skriver Brown att den ideala röstklngen är *chiaroscuro*, ”ljus-mörk”, dvs. balans mellan ljus och mörker i alla toner, vilket gör klangen rund och fyllig.¹⁴² James Stark menar att detta pekar mot att G.B. Lamperti

¹²⁹ Richard Miller, *The National Schools of singing*, s. 41-43

¹³⁰ Inga Lewenhaupt, *Signe Hebbe (1837-1925): Skådespelerska, operasångerska, pedagog*, s. 61-62

¹³¹ Hildur Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen* (Stockholm 1919), s. 241

¹³² Inga Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 226

¹³³ Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 9

¹³⁴ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 8

¹³⁵ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 11

¹³⁶ G.B. Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 9-10

¹³⁷ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 7

¹³⁸ James Stark, *Bel canto: A history of vocal pedagogy*, s. 44

¹³⁹ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 8

¹⁴⁰ G.B. Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 9-10

¹⁴¹ W. E. Brown, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*, s. 53

¹⁴² W. E. Brown, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*, s. 37-38

delade sin fars klangideal, men att terminologin hos dem båda är vag och ibland svår att tolka.¹⁴³ Enligt Richard Miller har andningskontroll och klang sällan skiljts åt i traditionell italiensk sångpedagogik: "What happens above the larynx must match what happens within the larynx, which must be matched by the proper application of breath."¹⁴⁴ T.ex. säger G. B. Lamperti: "The desire to feel the "touch" of the "point" of tone, becomes the objective guide to the breath."¹⁴⁵ Miller menar vidare att denna överlappning av olika sångtekniska delar är en bidragande orsak till den förvirrade terminologin inom italiensk sångteknik.¹⁴⁶

4.2.5 Vibrato

F. Lamperti skriver att det är viktigt att eleven inte forcerar sin röst, eftersom detta kan skada den och göra den "tremulous".¹⁴⁷ Han skriver vidare:

I would put the pupil on his guard once more against the trembling of the voice, a defect which in the beginning of this century was sufficient to exclude any singer from the stage. I would not have him confound this, however, with the oscillation produced by expressing an impassioned sentiment.¹⁴⁸

James Stark menar att F. Lamperti här skiljer på ett bra och ett dåligt vibrato, där ett bra vibrato är det som kommer fram naturligt i rösten, medan ett dåligt är det som uppstår om sångaren pressar rösten onödigt hårt.¹⁴⁹ "The energy in regular vibration is constructive. The violence in irregular vibration is destructive." skriver Brown i *Vocal maxims*. Enligt honom menade G.B. Lamperti att ett regelbundet vibrato gör tonen ren och ger den en fyllig klang. Ett regelbundet vibrato kräver kontroll av andningen och diafragman, samt tydlig artikulation.¹⁵⁰ Inga Lewenhaupt skriver i sin avhandling om Signe Hebbe, att vibratoidealet hos Lamperti-skolan har liknats vid det mjuka strängvibratot hos en violoncell.¹⁵¹

4.3 Jämförande analys

4.3.1 Övning och förkunskaper

Både Garcia och Lamperti-skolorna betonar vikten av att inte överanstränga rösten, utan att öva i korta pass med pauser för återhämtning. Detta visar på en medvetenhet om rösten som ett känsligt instrument och omsorg om eleverna. Det är också ett tecken på att det fanns sångare som överansträngde sig, där Garcia själv är ett exempel på en karriär som fick ett tidigt och abrupt slut. Vidare tas det upp i båda skolorna att en sångelev också bör kunna musikteori och kunna spela ett instrument, med skillnaden att Garcia-skolan snarare ser det som en del av en sångares utbildning, medan Lamperti-skolan tycker att det är något som eleven bör kunna redan innan han/hon påbörjar sina sångstudier, men det kan förstås handla om rena formuleringar. Ingen av dem skriver däremot något om hur väl eleven förväntas behärska ett instrument, eller vilka kunskaper i musikteori som efterfrågas. Det är dock tydligt att de inte tänker sig några nybörjarelever i egentlig mening, utan elever som redan har vissa förkunskaper i musik.

¹⁴³ James Stark, *Bel canto*, s. 44-45

¹⁴⁴ Richard Miller, *The National Schools of singing*, s. 79

¹⁴⁵ W. E. Brown, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*, s. 70

¹⁴⁶ Richard Miller, *The National schools of singing*, s. 80

¹⁴⁷ F. Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 15

¹⁴⁸ Ibid

¹⁴⁹ James Stark, *Bel canto*, s. 135

¹⁵⁰ W.E. Brown, *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*, s. 49

¹⁵¹ Inga Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 62

Det är också intressant att titta på hur de ser på sin egen roll, sångpedagogens. F. Lamperti tar upp att valet av lärare i högsta grad påverkar elevens resultat och att inte alla kan undervisa en nybörjare med framgång. Mathilde Marchesi betonar vikten av vetenskaplig kunskap för att komma tillrätta med komplicerade eller skadade röster. En slutsats utifrån detta är att de gärna ville framställa sig själva som utmärkta lärare och "sin" skola som den bästa, men också att de ville visa på hur viktigt det är att en sånglärare faktiskt har en adekvat utbildning och kan avgöra vilken teknik som är den bästa för varje elev. En sånglärare som kan och förstår spelet kan med andra ord också lära ut det korrekt till sina elever. En svårare fråga är hur läraren egentligen kan vara säker på att eleven gör så som läraren har instruerat. Anledningen till ett tekniskt problem behöver inte vara att läraren inte har lärt ut korrekt teknik, utan kan lika gärna vara att eleven inte har förstått läraren. Detta kan i sin tur bero på att läraren har använt ett språk som eleven inte förstår och därför har ett missförstånd uppstått.

4.3.2 Register

Garcia- och Lamperti-skolorna utgår båda från att kvinnor har tre register, även om de väljer att ge mittenregistret olika namn (falsett-, respektive mellanregister), vilket har bidragit till förvirringen i 1800-talets debatt kring register. Eftersom det inte fanns samma kunskap under 1800-talet som idag, om vad register egentligen är rent fysiskt, så verkar det ofta ha blandats ihop med röstens klang, något som Garcia också tar upp. Som beskrivits under 2.5 (Nutida forskning kring register) har nutida vetenskaplig forskning visat att det sett till det muskulära arbetet i struphuvudet (larynx) bara finns två register, både i mans- och kvinnoröster. Indelningen i tre register beror troligtvis beror på att kvinnliga sångare upplevde en skillnad i klang i mitten av omfånget, men det rent muskulära arbetet är detsamma som i huvudregistret. Garcia kallade antagligen det upplevda mellanregistret hos kvinnor för falsett, eftersom han tyckte att klangen där var svag, något även har noterats hos Lamperti-skolan. En del av förvirringen kring kvinnoröstens register skulle också kunna förklaras med att teorierna gick isär vad gäller mansröstens register, både mellan och inom skolorna, med allt från två till fyra register. Man ska ha i åtanke att teorierna kring kvinnoröster grundade sig i de som fanns för mansröster, eftersom det i stort sett bara var män och pojkar som skolades till professionella sångare fram till början av 1800-talet.

Skillnaden mellan teorierna om två eller tre register i mansrösten är att Garcia och G.B. Lamperti ser den övre delen av bröstregistret som ett eget register. När Garcia kallar det för falsett, så är det uppenbart att han inte förknippar ordet falsett med "pojkrösten", som vi gör idag, utan med det sångtekniskt mest problematiska området i mansröstens omfång. G.B. Lamperti har samma terminologi som för kvinnorösten och kallar det andra registret för mellanregistret, men anledningen till att han ser det som ett eget register är troligtvis densamma som för Garcia. Vad G.B. Lamperti kallar "the mixed voice", är inte ett register i egentlig mening, utan antagligen den teknik som behövs för att en man ska kunna röra sig mellan falsetten och bröstregistret utan att registerskarven hörs. Här är det återigen fråga om en sammanblandning av register och klang. När en manlig sångare vid stigande tonhöjd fortsätter att sjunga i bröstregistret skiljer sig tekniken mot om han istället skulle gå över till falsettregistret, utan att skarven hörs. Därmed blir också röstklangen olika.

4.3.3 Andning och ansats

Vad gäller andningen förespråkade Garcia- och Lamperti-skolorna till en början olika tekniker, vilket kan relateras till bruket av korsett på kvinnor. Garcias teknik med interkostal andning fungerar även då buken hålls in av en korsett, medan djup, abdominal andning kräver att buken och diafragman är fria vidgas vid inandning. På den här punkten valde Mathilde Marchesi att ändra den teknik hon hade fått lära sig av Garcia och i likhet med Lamperti-

skolan förespråka abdominal andning. Förutom insikten om att detta är det naturliga sättet att andas på, så kan den tekniska förändringen också kopplas till de förändrade musikaliska ideal som tas upp under 2.1. (Historisk bakgrund) Större orkestrar och större operahus kräver sångröster med mer volym och detta uppnås med ökat subglottiskt tryck och mer luftflöde, vilket kräver mycket arbete i bukmuskulaturen. Tydligt är att F. Lamperti var långt före sin tid med att förespråka djup andning, när korsett fortfarande hörde till kvinnomodet.

Oenigheten kring tonansats kan till stor del skyllas på ordval och missförstånd. Debatten kring Garcia-skolans *coup de la glotte* är ett exempel på vilka problem som kan uppstå när auktoriteter inom samma område inte använder samma, allmänt vedertagna, termer för att beskriva liknande fenomen. Vilken typ av ansats ville då Garcia- och Lamperti-skolorna egentligen ha? F. Lamperti nämner ”shock of the glottis”, vilket kan tyckas snarlikt Garcias ”stroke of the glottis”, vilket i sin tur G.B. Lamperti menar är en skadlig teknik, men han ger inget annat alternativ. Det är värt att påpeka att majoriteten av övningarna i Lamperti-skolan ska sjungas på ett ”la”, vilket gör att problemet med vokalansatsen inte blir aktuellt förrän eleven ska börja arbeta med en sång. Eftersom varken far eller son Lamperti beskriver hur de tycker att ansatsen ska utföras rent fysiskt, är det svårt att veta exakt vad de var ute efter. Båda skolorna strävar dock efter samma resultat: en klar och tydligt intonerad ton, så några luftiga ansatser, där ett ”h” sätts framför vokalen, är det inte fråga om. Eftersom Garcia och F. Lamperti använder snarlika termer och Garcia dessutom poängterar lättheten i ansatsen, är det mer sannolikt att båda skolorna syftar på det som inom den traditionella italienska sångpedagogiken kallas *l’attacco del suono* eller *l’attacco della voce*, som Richard Miller beskriver som en mindre distinkt ansats än den med en glottisstöt, men mer exakt än en ”h-ansats” (se 4.1.3 Andning och ansats ovan). På tidiga inspelningar kan det dock finnas sångare som använder tydlig glottisansats vid vokalansatser, vilket visar på att det fanns sångpedagoger som lärde ut en sådan teknik. Exempel på detta är inspelningar av elever till de svenska sångpedagogerna Julius Günther och Isidor Dannström.¹⁵²

4.3.4 Klang

Även vad gäller klang råder viss begreppsförvirring. Garcia kallar den ideala röstklngen för stängd och täckt, vilket är ett resultat av att struphuvudet är lågt och mjuka gommen höjd, som han själv har iakttagit. F. Lamperti däremot, kallar den ideala röstklngen för öppen, men uttrycket ”in the bottom of the throat” indikerar, som James Stark påpekar, lågt struphuvud. F. Lamperti ger själv inga andra fysiologiska anvisningar än att svalget ska hållas öppet, vilket i sig också resulterar i lågt struphuvud och även att mjuka gommen höjs. Dessa fysiska parametrar; lågt struphuvud, öppet svalg och mjuka gommen höjd, är fortfarande idag de som sångpedagoger strävar efter att eleven ska hitta, för att skapa det vi identifierar som typiskt ”klassisk” klang. Vad Garcia kallar ”stängd” och F. Lamperti ”öppen” bör alltså vara i stort sett samma typ av klang. Den ende som använder termen *chiaroscuro* är G.B. Lamperti, men beskrivningarna från Garcia och F. Lamperti tyder på att de också eftersträvade detta ideal, med en ständig balans mellan ljust och mörkt i röstens klang. Varför ingen av dem valde att använda termen *chiaroscuro* kan tyckas konstigt eftersom den hade använts inom italiensk sångteknik sedan 1700-talet. Det är mycket möjligt att varken Garcia eller F. Lamperti ville använda en ”utsliten” term, utan att de ville beskriva sitt röstideal på sitt eget sätt. Som synes ovan så resulterade det i beskrivningar som kan tolkas på flera olika sätt och samma term (”öppen”) för att beskriva olika saker. Att G.B. Lamperti valde att använda *chiaroscuro* tyder på att han ville vara tydlig med vad han menade genom att använda ett etablerat och känt

¹⁵² Carl-Gunnar Åhlén: *Röster från Stockholmsoperan under hundra år: Caroline Östberg, Voi che sapete ur Figaros bröllop (Mozart); Anna Hellström-Oscär, Brevduetten ur Barberaren i Sevilla (Rossini)*, båda inspelningarna från 1905 (Stockholm 1977)

begrepp, för att därmed undvika missförstånd. En viktig skillnad skolorna emellan är dock att Garcia poängterar att munnen ska öppnas rakt nedåt, utan att mungiporna dras ut åt sidorna, medan F. Lamperti tvärtom skriver att munnen ska öppnas med ett leende, så att övre tandraden syns. Detta visar på att F. Lamperti hade ett ljusare klangideal än Garcia, eftersom bredare munöppning resulterar i ljusare klangfärg.

4.3.5 Vibrato

Det är tydligt att det fanns skilda åsikter om vibrato kring mitten av 1800-talet. Som tidigare har nämnts krävde större konsert- och operahus sångröster med mer volym. När en sångare ska sjunga starkare ökar det subglottiska trycket och luftflödet, vilket ofta resulterar i vibrato (se 2.6 Vibrato). Uppenbarligen resulterade detta i sin tur i att en del sångare sjöng med mer vibrato än vad som hade gjorts tidigare, vilket verkar ha delat sångpedagoger i två läger för och emot vibrato. Garcia hörde till dem som var mot vibrato, åtminstone om man ser till hans egna uttalanden, samtidigt som hans sångteknik kan resultera i just vibrato. F. Lamperti gör istället skillnad på bra och dåligt vibrato, där ett dåligt är det som uppstår om rösten forceras. Med krav på sig om att sjunga starkare var det säkert vanligt att sångare forcerade sina röster, vilket kan resultera i ett ojämnt ("dåligt") vibrato. Att F. Lamperti tar upp detta är ytterligare en indikation på att det fanns sångare med ett "dåligt" vibrato, men att han ändå tillhörde de sångpedagoger som lärde ut en teknik med vibrato. G.B. Lamperti skiljer på liknande vis på regelbundet och oregelbundet vibrato, medan Mathilde Marchesi endast nämner att det är viktigt att vibratot är regelbundet. Detta påstående kan tolkas på två sätt: antingen så anpassade hon Garcia-skolans teknik efter rådande ideal, eller så var Garcia själv faktiskt positiv till ett naturligt vibrato och Marchesi förde därmed vidare den teknik hon lärt sig av honom. En genomlysning av ett par inspelningar av Marchesi-elever visar att de sjunger med ett mer eller mindre konstant vibrato.¹⁵³

¹⁵³ Great voices of the 20th century: Nellie Melba, *Juvelarian ur Faust av Charles Gounod* (2008); Great opera singers: Emma Calve (The Complete Victor recordings 1907-16), *Habaneran ur Carmen av Georges Bizet* (2010)

5. Diskussion

I detta avslutande kapitel beskrivs hur syftet och forskningsfrågorna har besvarats i uppsatsen, samt vilken vidare forskning som skulle kunna göras i ämnet. Resultaten som har kommit fram i studien diskuteras här i ett vidare perspektiv kring ideal, terminologi och historisk uppförandepraxis.

5.1. Ideal

Som resultaten i denna studie visar liknar Garcia- och Lamperti-skolornas sångteknik på många sätt varandra, men det finns också uppenbara skillnader. Manuel Garcia d.y. framställs ibland som den nytänkande pedagogen och Francesco Lamperti som den traditionsbärande, men det är en alltför enkel bild. Även Lamperti-skolan förde fram nya idéer, framförallt i fråga om andning.¹⁵⁴ De båda skolornas teknik får idag ses i ljuset av sin tids ideal, för även om förändrade förutsättningar resulterade i ett närmande mot dagens sångtekniker fanns uppenbarligen en ovilja att släppa de äldre vokala idealen. De ger därför en bra bild av hur *bel canto*-opera sjöngs när den var som störst och visar att man använde en teknik som skiljer sig från den som används idag. Uppenbarligen var det så att kraven på större volym, för att nå ut i allt större konsertlokaler och genom allt större orkestrar, också ställde krav på en förändrad sångteknik, men även resulterade i sångare med överansträngda röster, vilket pedagogerna såg som ett stort problem. Att skolas till sångare sågs som en lång process och krävde en hel del musikaliska förkunskaper, i likhet med det Wittgenstein kallar en person som har kunskap om andra spel och därför har förförståelsen som krävs för att förstå även delar i ett spel han/hon ännu inte kan.¹⁵⁵

5.2 Sångteknik – termer och begrepp

Att diskutera sång och sångteknik är komplicerat, framförallt på grund av de många metaforer som sångpedagoger använder istället för, eller tillsammans med, tekniska termer. En stor skillnad mot 1800-talet är dock att sångpedagoger idag har stora möjligheter att sätta sig in i vetenskaplig forskning kring den mänskliga rösten och även forskning inriktad på rösten i sång. Detta har medfört en allt större standardisering av termer och begrepp och kommer förhoppningsvis bidra till att reda ut fler frågetecken med tiden. Wittgenstein menade att man måste kunna reglerna och förstå meningen med dem, för att kunna delta i ett spel.¹⁵⁶ En sångpedagog måste alltså känna till hur och varför en viss teknik är den mest lämpliga för en viss elev, för att kunna utöva sitt yrke på ett framgångsrikt sätt. Fortfarande, trots att mycket forskning har gjorts om sångrösten, använder pedagoger olika begrepp för samma fenomen eller tvärtom samma begrepp för att beskriva skilda fenomen. Detta resulterar i missförstånd och oenighet och inte minst så är det förvirrande för sångelever som ska försöka sälla bland alla olika, mer eller mindre vetenskapliga, begrepp. I likhet med Garcia- och Lamperti-skolorna försöker en del pedagoger idag, exempelvis Sadolin och Estill, att introducera nya begrepp¹⁵⁷, men som har påvisats i kapitel 4 är det inte alltid säkert att detta bidrar till att förtydliga utan snarare tvärtom. Varje pedagog har också sina ideal som färgar valet av teknik, något som gäller lika mycket idag som för 150 år sedan. Vad en pedagog framhåller som en positiv egenskap i en röst kan en annan tycka är negativt, vilket inte behöver vara samma sak som bra eller dålig sångteknik, utan handlar främst om subjektivt tyckande.

¹⁵⁴ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 20

¹⁵⁵ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, s. 18-19

¹⁵⁶ ”Språkspel”, *Filosoflexikonet*, s. 521

¹⁵⁷ Cathrine Sadolin, *Komplett sångteknik*, s. 16; Jo Estill, *The Estill Voice Training System Level 2*, s. 2-5

5.3 1800-talet möter nutiden

Hur mycket/ofta/länge ska jag öva? Denna ständiga fråga som generationer av elever har ställt till sina lärare, oavsett val av instrument! Problemet med överansträngda röster fanns uppenbarligen även under 1800-talet, eftersom lärarna var noga med att poängtera att övning ska ske i korta intervall.¹⁵⁸ Jag tror att många sångare skulle må bra av att öva fyra pass om 30 minuter varje dag, så som Garcia föreslår, snarare än ett långt pass om två timmar, men i vår tid, där pengar och tid alltid ska sparas, är det säkerligen inte alltid möjligt att dela upp sin övning på det sättet. Tiden som behövs för återhämtning är det ingen som betalar för.

Idag är det ovanligt med sångpedagoger som förespråkar något annat än djup andning, även om tankarna om hur detta ska utföras fortfarande varierar från pedagog till pedagog. Det framstår också som närmast otänkbart att en operasångare skulle sjunga utan vibrato och det är därför inget som diskuteras nämnvärt inom klassisk sångpedagogik. Vibrato har därmed blivit ett etablerat begrepp inom klassisk sång, framförallt opera, och kan betraktas som en del av vår tids klassiska röstideal. Däremot förs en livlig debatt om vibrato i ”tidig musik”-kretsar, där sångare och musiker strävar efter att göra tidstroga framföranden, som beskrivits i inledningen. Den debatten speglar på sätt och vis 1800-talets; ska musiker och sångare spela och sjunga enligt nyare ideal med mer vibrato, eller äldre ideal med mindre vibrato?¹⁵⁹ Här kommer också den subjektiva lyssnarupplevelsen in i bilden. Är dagens lyssnare så vana vid ett konstant vibrato att spel eller sång med mer ”rak” tonbildning uppfattas som mindre vackert?

Ämnet register är, som nämnts under 2.5 (Nutida forskning kring register), fortfarande något som sångpedagoger är oense kring. I likhet med 1800-talets diskussioner, råder det oklarheter kring vad register egentligen är. Är det något rent fysiskt, en muskulär skillnad? Eller är det olika delar av rösten där sångare upplever att de måste använda olika teknik? Vetenskapliga fakta står mot personlig upplevelse och även om alla människor i grunden är byggda likadant, så är varje röst också individuell. Det individuella i varje röst gör att problemet kanske aldrig kommer att få en entydig lösning. Klart är dock att register och klang är två delar av sångtekniken som ofta går in i varandra, under 1800-talet likväl som idag. Klangens påverkas också i högsta grad av vibratot i rösten; hur mycket och hur stort. Att klangidealet har ändrats sedan 1800-talet kan vi därför vara säkra på, eftersom idealet kring vibrato har förändrats. Större orkestrar och konserthus kräver högre volym av sångarna, vilket också påverkar röstens klang. Trots detta används idag ofta samma termer som under 1800-talet för att beskriva klang, exempelvis talar sångpedagoger fortfarande om ljus och mörk klang, men uppenbarligen har innebörden ändrats med tiden, eftersom idealen har ändrats. Men som Wittgenstein skrev: ”Does it matter which we say, as long as we avoid misunderstandings in any particular case?”¹⁶⁰ Så länge alla är överens om ett ords innebörd spelar det egentligen ingen roll om den har förändrats. Men det är viktigt att ha i åtanke vid studier av äldre texter om sångpedagogik och -teknik att innebörden av ett ord kan ha varit en annan för, säg 150 år sedan.

Som nämns i inledningen har tidsgränsen för vad som definieras som ”tidig musik” gradvis flyttats fram. Idag framförs musik från 1700-talets andra hälft, och även tidigt 1800-tal, av ensembler och sångare specialiserade på historisk uppförandepraxis. Om ett antal år kanske även bel canto-opera kommer att framföras som ”tidig musik”, i takt med att kunskapen om

¹⁵⁸ Manuel Garcia, *Garcia's complete school of singing*, s. 3; Mathilde Marchesi, *Bel canto: A theoretical and practical vocal method*, s. xv; G. B. Lamperti, *The Technics of Bel canto*, s. 35-36

¹⁵⁹ Manuel Garcia, *Hints on singing*, s. 71; Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, s. 15

¹⁶⁰ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, s. 28

äldre sång- och speltekniker sprids. Min förhoppning är att den här studien ska kunna bidra till detta.

5.4 Metodval

Valet av metod, källkritisk analys, för med sig ett kan tyckas självklart problem: Att komma ihåg att vara källkritisk. Det är lätt att som läsare bli alltför entusiastisk och glömma bort att vara kritisk och ifrågasättande och att, som Klas Åmark uttrycker det, utgå från att alla ljuger.¹⁶¹ Ska en forskare använda historiska källor som material för en studie är det dock den analysmetod som han/hon måste använda sig av, för att kunna förhålla sig till materialet på ett vetenskapligt sätt. Författaren till en text har alltid ett syfte och detta måste forskaren sträva efter att genomskåda utan att blanda in sina egna åsikter. I fallet med den här uppsatsen, när jag som sångpedagogstudent har läst äldre texter om sångteknik, har det varit av vikt att bortse från mina egna åsikter om vad som är bra eller dålig sångteknik, för att kunna göra en så objektiv analys som möjligt. Om jag hade valt att analysera senare sångskolor hade jag kunnat hämta mer material ur inspelningar, men eftersom den här uppsatsen behandlar en tid då möjligheten att spela in ännu inte fanns, har det inte varit ett alternativ.

5.5 Vidare forskning

Det finns flera forskningsområden att gå vidare med i ämnet äldre sångtekniker. Till att börja med skulle det vara intressant att låta sångare testa äldre tekniker och spela in och/eller framföra resultatet. Hur mottas äldre tekniker och ideal av ”moderna” lyssnare? Hur upplever sångarna det att sjunga så? Detta skapar i sin tur fler frågor: Hur definierar vi ”vacker” sång? Vilka tekniker är bäst ur ett rösthälsoperspektiv? Vidare kan man fördjupa sig i enskilda sångares röster och teknik, framförallt de stora stjärnorna under 1800-talet (Jenny Lind, Christina Nilsson, Adelina Patti, med flera). Vad gjorde dem så populära och stora? Ett tredje ämne är institutionaliseringen av musik och sång under 1800-talet och vilka konsekvenser detta förde med sig. Avslutningsvis finns det aktuella ämnet sång/musik och vetenskap. Är forskning alltid bra, eller krånglar det till? Hur ser pedagoger på vetenskap i sin undervisning? Som synes finns det en hel del trådar att plocka upp i detta mycket spännande ämne!

¹⁶¹ Klas Åmark, ”Historisk teori, förklaringar och källkritik”, *Metodövningar i historia 1*, s. 32

6. Käll- och litteraturförteckning

Litteratur

- Baker, G.P./Hacker, P.M.S.: *Wittgenstein – Understanding and meaning Part I*, 2:a upplagan, reviderad och utökad av P.M.S. Hacker (Oxford 2005)
- Baker, G.P./Hacker, P.M.S.: *Wittgenstein – Understanding and meaning Part II*, 2:a upplagan, reviderad och utökad av P.M.S. Hacker (Oxford 2005)
- Brown, William Earl: *Vocal maxims of Giovanni Battista Lamperti*, 4:e tryckningen (New York 1957)
- Celletti, Rodolfo: *A History of Bel Canto*, översatt av Frederick Fuller (Oxford 1991)
- Dixelius-Brettner, Hildur: *Signe Hebbes minnen* (Stockholm 1919)
- Elliot, Martha: *Singing in style* (Yale University 2006)
- Estill, Jo: *The Estill Voice Training System Level 1 & 2* (2005)
- Fredriksson, Gunnar: *20 filosofer* (Stockholm 1994, 5:e tryckningen 1997)
- Garcia, Manuel d.y.: *Garcia's complete school of singing* (London 18??)
- Garcia, Manuel d.y.: *Hints on singing*, översatt av Beata Garcia, 2:a upplagan (New York 1894)
- Grout, Donald J./Palisca, Claude V.: *A History of Western music*, 6:e upplagan (New York 2000)
- Hellström, Elisabeth: *Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe?* (Uppsala universitet 2007, C-uppsats)
- Lamperti, Francesco: *A Treatise on the Art of Singing*, översatt av J.C. Griffith (London 1877), nedladdad från <http://imslp.org/> 2011-12-19
- Lamperti, Giovanni Battista: *The Technics of Bel canto*, översatt av Theodore Baker (New York 1905)
- Lewenhaupt, Inga: *Signe Hebbe (1837-1925): Skådespelerska, operasångerska, pedagog* (Stockholm 1988)
- Liljas, Juvas Marianne: *“Vad månne blifva af dessa barnen?”* (Stockholm 2007)
- Marchesi, Mathilde/Miller, Philip L.: *Bel canto: A theoretical and practical vocal method* (New York 1970)
- Miller, Richard: *National schools of singing- English, French, German and Italian techniques of singing revisited* (London 1997, reviderad upplaga)
- Pilotti, Katarina: *Vägen till Bel canto – Hur jag omskolade mig till Chiaroscuro* (Örebro universitet 2009, D-uppsats)
- Riis Flor, Jan: *“Den senare Wittgenstein – Språk och livsform”*, *Vår tids filosofer* (Stockholm 1987)
- Sadolin, Cathrine: *Komplett sångteknik*, 2:a upplagan (Köpenhamn 2009)
- Somerset-Ward, Richard: *The history of Opera* (New York 1998)
- Stark, James: *Bel canto: A history of vocal pedagogy* (Toronto 1999)
- Sundberg, Johan: *Röstlära – fakta om rösten i sång och tal*, 3:e utvidgade upplagan (Stockholm 2001)
- Tosh, John: *Historisk teori och metod*, översatt av Gunnar Sandin, 3:e upplagan (Lund 2011)
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical investigations*, översatt av G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker och Joachim Schulte, 4:e reviderade upplagan av P.M.S. Hacker och Joachim Schulte (Oxford 2009)
- Zangger-Borch, Daniel: *Stora sångguiden* (2005)
- Åmark, Klas (red): *”Historisk teori, förklaringar och källkritik”*, *Metodövningar i historia 1* (Lund 1993)

Artiklar

- Högel, Sten: "Några få, viktiga saker – Jenny Lind og hendes sangstudier hos Manuel Garcia", *Musik och forskning* (nr. 15 1989/90)
- Percy, Gösta/Johansson, Stefan: "Garcia", *Sohlmans musiklexikon* bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s.70
- Percy, Gösta/Johansson, Stefan: "F. Lamperti", *Sohlmans musiklexikon* bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 248
- Percy, Gösta/Johansson, Stefan: "Marchesi", *Sohlmans musiklexikon* bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 445-46

"Bel canto", *Musikordboken* (Stockholm 1975), 3:e omarbetade och utökade upplagan

"Språkspel", *Filosofilexikonet* (Stockholm 1988)

Musikalier

- Akademie für Alte Musik Berlin under ledning av René Jacobs, *Mozart: Die Zauberflöte*, Harmonia mundi 902068.70 (2010)
- Great opera singers: Emma Calve (The Complete Victor recordings 1907-16), *Habaneran ur Carmen av Georges Bizet*, Classic moments (2010)
- Great voices of the 20th century: Nellie Melba, *Juvelarian ur Faust av Charles Gounod*, Acrobat 227143 (2008)
- Åhlén, Carl-Gunnar: *Röster från Stockholmsoperan under hundra år*, His Master's voice, EMI (Stockholm 1977)