

Inledning

En lärare som var väldigt viktig för mig i ett visst skede under studietiden, var Thomas Lander. Han introducerade de sångtekniska fördelar man kan hämta från talet, eller som han kallar det, det patetiska talet. Betydelsen, och lärdomarna som kunde hämtas, av talet stannade dock inte här, det breddades till att vara det centrala i hela min filosofi kring kommunikation på scen.

Från de rent sångtekniska verktygen som fanns att hämta, kom senare diktionen, och textens hörbarhet. Därefter kom talet i dess mest övergripande form, likt skådespeleri. Vad fanns det egentligen överhuvudtaget för skillnader mellan tal och operasång? Fascinationen uppstod ur det faktum att vi genom trial and error har övat hela livet på att tala, på att till att börja med rent taltekniskt göra oss tillräckligt förstådda, att man hör vad som sägs, och för det andra att vilja uppnå något med vad man säger. Det verkade inte mer än rimligt att använda sig så mycket av det som möjligt, varför uppfinna hjulet en gång till?

Frågeställningen blir här därmed: *Vad finns det för skillnader och likheter mellan skådespeleri och operasång, och vad man lära av det för att bli en bättre sångare?*

Skillnader mellan skådespeleri och operasång

En rätt så uppenbar skillnad är själva ljudstyrkan som behövs för att bryta igenom orkestern, och fylla salongen. Även om det finns gott om partier där talets ljudstyrka skulle kunna räcka till, exempelvis recitativ (mer om det senare), eller om orkestern spelar oerhört svagt, eller t.o.m. är tyst, är det ju för det mesta så att talet helt enkelt är otillräckligt i decibel räknat.

En annan viktig skillnad är ju musiken, exempelvis hur den bestämmer tonhöjd, rytm och artikulation. En skådespelare kan ju (om än tillsammans med regissören) bestämma helt och hållet själv på vilket sätt repliken ska sägas. Ska den skrikas, viskas, sägas långsamt eller snabbt, hur mycket pausering ska den innehålla, o.s.v. Allt detta är för sångaren bestämt av kompositören, delvis med undantag återigen för recitativ, samt diverse ställen med *a piacere* eller *ad. lib*, där en del av kompositörens inskränkningar av sångarens frihet upphävs. Det är dock rätt ovanligt att samtliga inskränkningar upphävs.

Musikens påverkan slutar dock inte där. Den kanske viktigaste skillnaden är på vilket sätt musiken bestämmer ens känsloliv. Man bör vara ett medium för musiken, och låta musiken *indirekt* styra vad man känner, och hur man sjunger. En av de som inspirerat mig mest är Maria Callas. I en intervju från 1968 pratar hon om den person som i sin tur inspirerade henne mest, dirigenten Tullio Serafin. Hon citerar honom från när hon arbetade med honom tidigt i hennes karriär:

“When one wants to find a gesture, when you want to find out how to act on stage, all you have to do is [to] listen to the music... the composer has already seen to that. If you take the trouble to really listen with your soul and with your ears – and I say soul and ears, because the mind has to work, but not too much also – you will find every gesture there. [...] It is all one reflex, usually... one enormous reflex, with many reflexes put together.”¹

Även Stanislavskij nämner detta i boken *Stanislavskij repeterar Rigoletto*: “Vi måste först känna till vad som ligger framför oss och sedan i musiken lyssna oss fram till hur det skall göras. Ordet är *vad* och musiken är *hur!*”²

Likheter mellan skådespeleri och operasång

I både tal och sång ska man berätta en historia. Det man ska fokusera medvetet på, är vilka ord man säger/sjunger, och vad man vill uppnå med de orden, samt göra det med en så likartad teknik som möjligt, och med ett så likartat naturligt kroppsspråk som möjligt.

För det första är det rent vokaltekniskt mer likheter än skillnader, eftersom det i grunden handlar om att använda låga buk- och ryggmuskulaturen och resonansutrymmen för att på ett lätt och ledigt sätt få rösten att bära ut. Det är verkligen njutbart att höra en skådespelare som Johan Rabeus, som helt utan ansträngning kan uppnå detta. Även om det dock eventuellt kan passera på teatern, med en sisådär talteknik där man skriker på stämbanden, är det helt omöjligt på en operascen, där tekniken ju helt enkelt måste vara i princip helt solid för att det ska vara långsiktigt hållbart.

¹ YouTube, intervju med Maria Callas av Lord Harewood (1968), <https://youtu.be/yM78P3wtgll>, besökt 2019-04-14.

²Rumjantsev, Pavel: *Stanislavskij repeterar Rigoletto* (övers. Vera & Julius Rolander) Bo Ejeby förlag, Göteborg 1993, s. 101.

För det andra, är det flera skådespelartekniska likheter. Aspekter som: vad man vill uppnå med det man säger, vad man vill få andra medspelare att känna eller förstå, hur man reagerar på omgivningen, undertexter, vad man i övrigt har för kortsiktiga och långsiktiga mål som karaktär m.m., är likartade. Även om man kanske med viss fog kan hävda att musiken bestämmer en del av det också, är det samma sätt att tänka som skådespelare/sångare.

Dessutom finns en hel del "musikaliska" likheter, såsom legato, samt diktion och textbehandling. I tal finns ett naturligt legato, eftersom konsonanter och vokaler har samma vokaltekniska underbyggnad. Legatot är även tätt sammanbundet med den övergripande textbehandlingen. Begrepp som *Uttal* (kultiveringen av sjunget tal som är fritt från regionala inslag och är förståeligt för publiken), *Deklamation* (studier i talets fysiologi för att kunna leverera sångtexten med lätthet, klarhet och minimalt med spänningar), och slutligen *Uttryck* (kommunicerandet av meningen och känslan hos en sångtext inom ramen för notbilden tillhandahållen av kompositören), är centrala inom den sångliga diktionen³, och delar såklart många likheter med skådespelarens diktion.

I idealfallet är även själva kroppsspråket detsamma - en operasångare borde absolut kunna ha samma naturliga kroppsspråk och gestik som en skådespelare. Musiken kanske gör det en aning mer utmanande, t.ex. att sjunga långa Wagnerfraser och ändå behålla ett naturligt kroppsspråk, men i termer av ansiktsuttryck, hur man använder armar, och resten av kroppen bör det finnas fler likheter än skillnader mellan skådespelare och operasångare.

Fällor som operasångare (till skillnad från skådespelare) ofta faller i

Operasång är givetvis ett tekniskt krävande yrke. Enbart att hitta en sångteknik som uppfyller kraven att vara bärig, hälsosam och (förhoppningsvis) vacker, tar vanligtvis lång tid. Därmed kanske man på vägen dit, hänfaller till att bara försöka höras över orkestern och sjunga starkt helt enkelt, då det kanske är svårt nog till en början. Det som dock stryker på foten, är väl i första hand historieberättandet. Så fort man måste fokusera på hur man sjunger rent tekniskt, fallerar nog först aktionen med det man sjunger, därefter texten. Till slut står man bara och

³ Manukyan, Kathleen. *The Russian Word in Song: Cultural and Linguistic Issues of Classical Singing in the Russian Language*. Diss., the Graduate School of the Ohio State University, 2011.

producerar ett starkt ljud, föga intressant för publiken, med undantag för de röstfetichister som gillar starka ljud (och de är nog förvisso fler än man kan tro). T.o.m. jag kunde inte låta bli att häpna över Falk Struckmanns enorma ljud som Hagen när Ringen sattes upp på Operan för några år sen. Han hade dock fler intressanta saker att komma med än bara ett starkt ljud.

En annan väldigt vanlig fälla, som är ofördelaktig av flera skäl, är att istället för texten fokusera på att känna en känsla (*direkt*), istället för att låta musiken *indirekt* påverka ens känsloliv. Med andra ord, man producerar egentligen bara ett ljud, med tillhörande (mer eller mindre äkta) känsla. Det finns säkert många anledningar till att man gör så, en kan vara en psykologisk försvarsmekanism, eftersom det kan leda till ett mer stängt och icke-sårbart uttryck. En annan kan vara att man tror att man ska fokusera på att känna känslor, för att också kunna förmedla känslor. Men det får egentligen motsatt effekt.

Detta är nämligen sångarens paradox, som gett upphov till det slitna och något opedagogiska uttrycket "Det är inte du som ska gråta, det är publiken". Om man tänker efter... när man talar, t.ex. vid köksbordet, tänker man ju aldrig på vilken känsla man ska känna, det vore rätt konstigt. Man tänker på att föra ett samtal, berätta om sina tankar och funderingar, och utefter vad samtalspartnern säger tillbaka, komma på nya saker att säga, och därmed diskutera och ev. debattera något. Detta kan såklart *leda till* starka känslor, men inte för att man på förhand har bestämt sig för att känna de känslorna - ungefär som skådespeleri är tänkt att vara. En så liknande situation som möjligt, bör även förekomma på en operascen.

För sången kan detta annars i värsta fall nästan få fatala konsekvenser. Framför om man fokuserar intensivt på ett lidande, kan det hända att man låser diafragman, halsen blir trängre, instrumentet blir inte lika öppet, och inte heller uttrycket. Publiken ser en människa som bara känner en massa, men det är i längden inte så intressant. Det som är intressant är att få en historia berättad för sig, i grunden på samma sätt som skådespelare gör. Om man gör det, och låter musiken avgöra hur, kommer publiken bättre kunna beröras.

Dessa fallor, att fokusera överdrivet mycket på sångteknik, eller att känna känslor, leder också ofta ner i en rent kroppspråklig fälla. Kroppen blir låst och spänd (vilket såklart även påverkar instrumentet mer negativt), och de berömda operaarmarna gör sig tillkänna. Höga

C-armen är kanske något som publiken vid här laget har vant sig vid att en operasångare har, men man bör eftersträva ett så naturligt uttryck som möjligt, som är befriat från meningslösa gester som en arm som hänger i luften.

Exakt vad impulsen kommer från, som gissningsvis de flesta operasångare får hela tiden (att höja en arm t.ex.), är svårt att säga. Kanske tänker man att det ska på något sätt göra uttrycket mer intressant, som kompensation för ett undermåligt historieberättande. Men det går ju att berätta en fullkomligt trollbindande och berörande historia, och vara helt still i kroppen. Målet är dock att vara naturlig, det finns inget självändamål i att vara still hela tiden. Även om det är rätt utmanande med viss musik, är det nog inte omöjligt.

Lärdomar från *Der Bettelstudent*

Min examensproduktion här i Leipzig är *Der Bettelstudent*, en operett i tre akter uruppförd i Wien 1882, komponerad av Carl Millöcker. Jag gör där en av huvudrollerna, Symon. Likt *Trollflöjten*, som jag också hoppas få göra en dag, innehåller verket en hel del talad dialog. Det är väldigt intressant att se övergången från dialogen in i t.ex. en duett, och se vad som behålls i termer av vokalteknik, undertext, aktion, och kroppsspråk, och vad som inte behålls - en mycket bra övning. Den feedback som hittills kommit, precis som tidigare feedback, är att det fortfarande ibland finns kvar en del av operaarmar. Gissningsvis är nog inte heller kroppen i övrigt lika fri som i dialogen. Dock är förhoppningsvis undertexterna, aktionerna och i grunden vokaltekniken rätt så lika.

Lärdomar från *Matteuspassionen*

I en vacker liten kyrka i Markkleeberg utanför Leipzig sjöng jag för inte så längesen evangelisten och det övriga tenorpartiet i *Matteuspassionen*⁴. Som evangelist är man oftast helt solo. Ibland kommer orgeln och kontrabasen och lägger ett ackord, men i stort sett är man ensam att berätta historien om Jesu lidande och korsfästelse. Och berättar man inte den historien, utan fokuserar på annat, då har man verkligen inte gjort sin uppgift som evangelist.

Det som är intressant här är att det nog är det man kan sjunga som kommer så nära skådespeleri som man överhuvudtaget kan komma. Det enda som skiljer är den bestämda

⁴ Jag stod dessutom i predikstolen ovanför altaret (!) och gjorde detta, det var en upplevelse i sig.

tonhöjden, vilket i och för sig inte är så bara, i och med att det är rätt högt. Men talets ljudstyrka räcker alldeles utmärkt, t.o.m. nästan viskande. Och det finns (bortsett ifrån tonhöjden och melodin) i princip ingen musik som kan hjälpa till med känslorna, det måste man komma på själv, likt en skådespelare. Detta ställer givetvis kanske ännu större krav på förberedelse, varje ord måste man veta exakt vad man vill säga med, vilka undertexter och intentioner man vill ha.

Passionshistorien är en dramatisk text. Även om evangelisten ofta säger saker som "Han sa", "Då sa Pilatus till folkskaran" o.s.v. - ganska neutrala fraser - finns det fullt med högdramatiska fraser. "De spottade honom i ansiktet, och slog honom i huvudet med ett rör". Denna fras är bara ett exempel på en lång rad liknande fraser som kommer med början från gripandet i Getsemane till det att Jesus dör på korset (vilket ju är lejonparten av historien). Allt detta alltså oftast helt utan musik till. För att rätt känsla ska komma naturligt i detta berättande, tänker jag i princip helt och hållet som jag skulle tänka som teaterskådespelare. Det är ett litet fokus som går åt till sångapparaten (framför allt för att det är ganska högt), men merparten av fokuset är detsamma som om det vore teater.

Detta är givetvis också en mycket bra övning. Det är lite som att berätta en saga, dock en väldigt dramatisk saga. För att lära sig sjunga borde man först börja med att berätta en saga, därefter recitativ. På det viset stannar förhoppningsvis berättandet hela tiden kvar, även när man sjunger mer musikaliskt intensiva, och tekniskt krävande arior m.m.

Faror med att fokusera för mycket på historieberättandet

Som sagt, musiken ska med all rätt bestämma rätt mycket. Även om finns kanske fler likheter än skillnader mellan tal och sång, är det ju en viktig skillnad. Många teaterregissörer som regisserar opera har dock kanske inte så mycket till övers för musiken, det är mer som en pjäs med musik till. Men så kan ju inte en sångare tänka. Man ska alltså fokusera *medvetet* på texten, och *omedvetet* på musiken. Det är inte samma sak som att bara fokusera på texten, och strunta i musiken.

Det finns dock intressanta gränsfall, t.ex. i *Der Bettelstudent*. Operetten innehåller ett antal kupletter, och där kan man verkligen fråga sig hur mycket musiken egentligen ska påverka.

Texten är ju i princip helt central, till skillnad från en bel canto- eller barockopera där nästan motsatsen är fallet. Flera sångare i produktionen talar ibland nästan fritt i sin kuplett, alltså helt obeaktat musiken, vilket är rätt passande just där. Men det skulle inte fungera så bra i stycket i övrigt.

Slutsatser

Visst finns det skillnader mellan skådespeleri och operasång, musiken och dess påverkan är väl rimligtvis den största och viktigaste. Men likheterna är så pass slående, att talet som verktyg blir väldigt intressant att använda som sångare.

Exempelvis kan man undvika sångarfällor som att bara känna känslor istället för att berätta historien. Hur man skulle behandla en text som skådespelare är ur ett vokaltekniskt och skådespelartekniskt perspektiv likartat hur en sångare bör göra. Skulle en skådespelare bara fokusera på att känna en känsla skulle det bli ganska komiskt, det skulle inte kommunicera något intressant. Ändå kommer man i princip undan med det som sångare, vilket är rätt märkligt. Kanske räcker den vackra rösten ändå för publiken som kompensation?

Övningen är svår att från den talade dialogen i *Der Bettelstudent* obemärkt glida in i den sjungna duetten, med bibehållen frihet i kroppen, bibehållen mimik, gestik, och vokalteknik, bibehållna undertexter och aktioner, fritt från operaklichéer och höga C-armor, och jag kommer säkert inte lyckas helt. Men det är definitivt ett intressant mål att sträva emot.